Cahier n° 25 - 2015

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

Ouvrage collectif sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL

DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

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 : Maurice ABITEBOUL
Trésorière : Brigitte URBANI
Secrétaire : Brigitte URBANI

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 (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Eric Lecler (Aix-en-Provence)
Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
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** (prendre contact par E-mail)
contact@theatresdumonde.com – (http://www.theatresdumonde.com)
Faculté des Lettres, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1

***

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 brigitte.urbani@wanadoo.fr) avant le **15 décembre** de l'année en cours.

****

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

SOMMAIRE

SOMMAIRE DU N° 25 (2015)

DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

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

INTRODUCTION : DE L'AMOUR AU THÉÂTRE
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 9
De l'amour au théâtre

ÉTUDES SUR L'AMOUR AU THÉÂTRE
Jacques COULARDEAU ---------- p. 33
Le défi de la christianisation d'un mythe oral celte : Tristan et Yseult
Théa PICQUET ---------- p. 61
L'amour dans la comédie du *Cinquecento – L'Assiuolo* de Giovan Maria Cecchi, 1549
Christian ANDRÈS ---------- p. 73
Aspects médicaux de l'amour dans le théâtre profane de Lope de Vega
Henri SUHAMY ---------- p. 91
L'amour mis à l'épreuve, de Shakespeare à Marivaux
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 109
De l'importance de l'amour (et de l'amitié) dans *Hamlet* de Shakespeare
Thérèse MALACHY ---------- p. 129
La politesse amoureuse et le problème de la liberté de Corneille à Molière
Aline LE BERRE ---------- p. 135
Amour et instabilité dans *Stella* de Goethe
Marc LACHENY ---------- p. 147
Trois éclairages sur l'amour et le mariage dans le théâtre (populaire) autrichien des XVIIIe et XIXe siècles : Kurz, Raimund, Nestroy
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 161
Amour humain et amour divin dans *Roméo et Juliette* de Charles Gounod (Livret de Jules Barbier et Michel Carré)
Brigitte URBANI ---------- p. 185
Francesca da Rimini et Paolo Malatesta : une célèbre histoire d'amour italienne
Emmanuel NJIKE ---------- p. 207
L'amour du pouvoir et le pouvoir de l'amour dans *La Reine morte* de Montherlant
Edoardo ESPOSITO ---------- p. 223
Le théâtre d'Eduardo De Filippo ou la grande difficulté d'aimer
Claude VILARS ---------- p. 241
Vivre seul mais avec l'être aimé : l'amour, la femme, dans le théâtre de Sam Shepard.
Ouriel ZOHAR ---------- p. 269
À propos de l'amour d'un Juif et d'une Palestinienne : *La Palestinienne* de Joshua Sobol
Marie-Françoise HAMARD ---------- p. 273
L'amour au théâtre : réflexions et convulsions, le parcours d'Angelica Liddell, jusqu'au *Viol de Lucrèce (La violación de Lucrecia, lo stupro di Lucrezia).*

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR L'AMOUR ET LA PASSION
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 289
Des amours au désamour

ATELIER D'ÉCRITURE
Jean RIGAUD (adaptation théâtrale : Eva BARBUSCIA) ---------- p. 303
Jeu de piste
René AGOSTINI ---------- p. 327
Esthé-logie et idéo-tique : regards sur le monde actuel (ou la « culture » de l' « art »)
Louis VAN DELFT ---------- p. 339
Les folles amours de Perplexe et de Stultitia

VU SUR SCÈNE
Marcel DARMON ---------- p. 349
* *Cosi Fan Tutte* – Opéra en deux actes (musique de Mozart – Livret de Lorenzo Da Ponte)
* *Eugène Onéguine* – Opéra en trois actes de Piotr Illitch Tchaikovski et K. Chilovski

NOTES DE LECTURE
Jacques COULARDEAU ---------- p. 357
* James V. Hatch & Ted Shine, eds. *Black Theater USA. Plays by African Americans, The Recent Period 1935-Today*.
Quelques publications récentes de nos rédacteurs :
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 367
* Jean-Pierre Mouchon, *Le ténor Léonce Escalaïs.*
* Jean-Pierre Mouchon, *Lina*.
* Louis Van Delft, *Perplexe ou la Folisophie*.
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 370
* Maurice Abiteboul, *Le Temps de toutes les solitudes.*
* Maurice Abiteboul, *Le Livre du silence*.

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 373

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS ---------- p. 383

INTRODUCTION
DE L’AMOUR AU THÉÂTRE

DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

Doute que les étoiles soient du feu,
Doute que le soleil se meuve,
Doute de la vérité même,
Mais ne doute pas que je t'aime.
(Shakespeare, *Hamlet*, II.2)

Mon bel amour mon cher amour ma déchirure
Je te porte dans moi comme un oiseau blessé.
(Louis Aragon, *La Diane française*)

Quel plus beau sujet, pour un dramaturge, expert en mouvements dramatiques et autres bouleversements ou péripéties, que les mouvements du cœur et les aventures passionnées (et souvent passionnantes) que sont susceptibles d'entraîner les relations amoureuses ? Quel meilleur terrain de jeu que le théâtre pour donner libre cours à l'expression des émotions et des sentiments, pour donner voix aux exaltations sublimes et aux déchirements douloureux que peut inspirer l'amour ?

Pourtant tout le monde n'est pas sensible de la même façon aux charmes et au pouvoir d'envoutement de l'amour, qu'il s'agisse de La Rochefoucauld, constatant avec une froide lucidité que « peu de gens seraient amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour », ou de Marcel Proust mettant en scène Swann, un personnage revenu de ses illusions amoureuses et exprimant son amertume d'un ton désabusé : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre. »

Toute la littérature s'inspire peu ou prou de cette mythologie qui mène le monde de la création artistique depuis toujours, sous quelque forme que ce soit (roman, poésie, théâtre) et quelles qu'en soient les modalités. Tant de grands écrivains, moralistes, penseurs ou commentateurs éclairés ont abordé cette thématique qu'il est difficile de n'en mentionner que quelques uns – qu'il s'agisse de Stendhal et son célèbre essai publié en 1822, *De l'amour*, où il met en exergue sa théorie de la « cristallisation » ; de Denis de Rougement qui, avec *L'Amour et l'Occident, publié dans une première édition en 1939 (puis repris et complété en 1972)*, fait œuvre non pas d'historien mais de moraliste ; ou encore de Roland Barthes, dont l'ouvrage, *Fragments d'un discours amoureux*, publié en 1977, est une brillante constellation de moments amoureux mais dont la méthode d'investigation est de « mettre en scène une énonciation, non une analyse » ; ou même, pourquoi pas ?, du jeune Alain de Botton, qui, en 1993, à l'âge de vingt-quatre ans à peine, nous

donnait, avec sa *Petite Philosophie de l'amour*, une somme de réflexions d'une extraordinaire maturité, venant d'un si jeune homme. .

Les études que nous proposons dans le présent numéro de *Théâtres du Monde* ont pour ambition de désigner, à travers les âges et au gré des sensibilités propres à des dramaturges venus d'horizons différents, quelques unes des multiples voies d'accès à ce domaine mystérieux qu'est parfois la vie hantée, ou happée, par l'obsession amoureuse.

ÉTUDES SUR L'AMOUR AU THÉÂTRE

Jacques COULARDEAU évoque, pour commencer, l'un des plus vieux mythes de l'Occident, celui de Tristan et Yseult, et s'efforce de montrer comment ce vieux mythe oral celte a été remodelé en vue d'une christianisation adaptée à la civilisation et à l'époque médiévales. Il le met ainsi « en perspective contextuelle de son temps » et considère cette légende « dans le temps long du passage de la civilisation celte, dont elle est issue, à l'établissement complet et final du féodalisme chrétien vers la fin du XIIe et le début du XIIIe siècle, période qui correspond parfaitement aux premières versions en franco-normand, en allemand ou en norrois ». Il examine ainsi le passage de l'oralité du mythe celte à l'établissement de manière stable de textes écrits, en terre chrétienne, au Moyen Âge. On observe donc que le mythe « était oral, ancien, extrêmement multiple et diversifié, en aucune façon figé et arrêté, en constante évolution : c'est en définitive l'écriture, à la fin du XIIe siècle, qui va décanter cette multiplicité et l'arrêter dans des formes statiques ». Jacques Coulardeau s'attarde ensuite sur l'évocation d'un monde « en pleine christianisation et féodalisation ».

Il rappelle aussi « que nous ne disposons pas de version manuscrite originale complète » de la légende et que « nous ne pouvons fonctionner que sur des reconstitutions à partir de versions postérieures se fondant sur les versions antérieures qui nous sont parvenues de façon incomplète et probablement d'autres qui ne nous sont par parvenues ». Il examine alors l'histoire de Tristan et Yseult en tant que « drame féodal chrétien », remarque que, « lorsque l'on passe aux versions écrites anciennes, la présence de la religion chrétienne est capitale (nombreuses adresses directes à Dieu et interjections de type religieux) », et souligne ce que notre connaissance de la légende doit à la saga norroise, à Béroul (1165) et à Eilhart von Oberg (1170-1180). Est examiné ensuite, dans le détail, le « motif ternaire » dans lequel on peut discerner « la parfaite architecture d'un drame féodal chrétien qui se termine par le sacrifice du héros qui était un pécheur, gravement atteint, et qui a réussi par ses trois épreuves à surmonter son péché et à mourir pur »; la « symbolique sexuelle » fait ensuite l'objet d'une étude minutieuse et originale qui souligne, entre autres, « le renversement de l'Œdipe de Tristan ».

Une dernière rubrique est consacrée aux « descendances postmédiévales » de Tristan et Yseult, parmi lesquelles sont répertoriées, notamment, les œuvres de

Richard Wagner et de Frank Martin, un opéra et un oratorio, « adaptations musicales qui sont en arrière-plan du riche travail de Jean Cocteau, Paul Claudel et Jean Hautepierre ». Ce sont là, nous dit-on, « les versions qui ont transformé la légende ancienne en un drame romantique qui sert de moule à toutes les adaptations ultérieures dignes de ce nom ». On aurait mauvaise grâce à en douter.

Théa PICQUET s'attache à montrer que « l'amour tient une place de choix dans la comédie de la Renaissance » et illustre son propos par l'exemple de *L'Assiuolo (Le Petit-duc),* pièce composée par Giovan Maria Cecchi en 1549. L'amour y apparaît comme « l'un des ressorts essentiels du comique » : en effet, dans cette comédie, « Giulio et Rinuccio, étudiants à l'Université, sont tous les deux amoureux d'Oretta, jeune épouse du vieil Ambrogio, docteur en Droit réputé, lui-même épris d'Anfrosina, mère de Rinuccio ». Théa Picquet note que « les manifestations de l'amour varient selon l'âge : chez les jeunes hommes, l'amour est un tourment, en particulier lorsqu'il est sans espoir et qu'il y a un rival [mais] c'est surtout sa jalousie maladive qui rend ridicule » le vieillard, lequel, alors, « n'est pas seulement objet de dérision mais de sévères critiques ». Toutefois, ajoute-t-elle, « si l'amour prend des formes différentes chez les jeunes et chez les moins jeunes, il provoque les mêmes manifestations de souffrance et d'espoir et vise la satisfaction immédiate des sens ». Elle souligne également que « la recherche de l'amour aiguise l'intelligence et permet de surmonter tous les obstacles » et elle observe que « l'amour ne fait pas seulement progresser l'action de la comédie, il est également le vecteur du comique » avec tous les astucieux stratagèmes et toutes les stratégies complquées que cela comporte.

C'est ainsi que « la conquête amoureuse est surtout assimilée à une bataille » : il faut en effet « partir en reconnaissance, renseigner ses supérieurs puis affronter l'ennemi ».

Elle souligne aussi que « la comédie divertit bien sûr, mais […] reflète également la société du *Cinquecento* […] la comédie sensibilise le lecteur et le spectateur sur la condition de la femme », incarnée ici par Oretta qui, « victime de la jalousie d'un vieux mari […] se lamente sur le sort misérable et malheureux des femmes en général, privées de plaisir et soumises à la tyrannie ». Elle signale encore que « cette société, dans laquelle la femme ne jouit d'aucune considération, est fondée sur l'argent : l'amour se monnaye [et] l'argent apparaît comme un élément de la réussite en amour », conformément à une pure et simple « morale des apparences, symptomatique d'une société en crise, où tout est permis à condition de préserver le qu'en dira-t-on ». Seule exception peut-être à ce constat amer, pessimiste : « une seule valeur est sauve : l'amitié ».

Il est donc clair que, dans *L'Assiuolo,* si Giovan Maria Cecchi place l'amour au centre de l'intrigue, « il s'agit d'un amour charnel qui vise à sa satisfaction immédiate », si bien que l'on ne peut que constater que « les personnages rivalisent d'ingéniosité et ne reculent devant aucun scrupule, témoignant ainsi de la crise de la société du *Cinquecento* ».

Christian ANDRÈS consacre son étude, minutieusement conduite, aux « aspects médicaux de l'amour dans le théâtre profane de Lope de Vega », préférant, nous di-il, « se limiter à un seul aspect de l'amour tel qu'il est mis en scène dans ses *comedias nuevas*, l'aspect médical, dans la mesure où il est souvent question de la médecine, des médecins et des maladies dans ses pièces ».

On peut observer que « Lope de Vega compare l'amour à une fièvre, et il n'est pas rare de trouver sous sa plume les métaphores de "fièvres quartes d'amour" (*cuartanas de amor*), "fièvres tierces d'amour" (*tercianas de amor*), ou "fièvres d'amour" (*calenturas de amor*) sans autre qualificatif ». L'amour, en effet, peut alors être assimilé à une maladie, voire une maladie mortelle : il est donc possible « d'examiner la personne qui aime comme s'il s'agissait d'un patient, et de porter un diagnostic sur son mal » car « l'amoureux – ou le malade d'amour si l'on préfère, […] a besoin en quelque sorte d'un "docteur" qui le rassure sur son mal étrange ou le soigne ». Le diagnostic est clair : en réalité, on peut noter que « la véritable maladie ici, c'est la jalousie (*los celos*, en espagnol) si indissociable de l'amour pour Lope de Vega, si obsédante dans bon nombre de ses textes (théâtraux ou autres) ». Le mode d'exposition choisi par le dramaturge, nous est-il précisé, est souvent la parodie. Or, « si la parodie peut en elle-même amuser le bon peuple, en lui renvoyant une image de l'acte médical plutôt plaisante, sans l'angoisse qui peut exister dans une situation réelle de la vie quotidienne, Lope de Vega peut s'adresser également à travers elle au public cultivé des *ingenios* (les beaux esprits), aux médecins réels, en pastichant […] un stade inaugural d'une visite hippocratique ». Christian Andrès souligne ensuite que « l'amour comme "maladie", voire "folie" n'est pas qu'une métaphore théâtrale parodique ou lyrique, mais renvoie aussi à une conception savante et ancienne de l'amour ».

Il s'agit de l'amour comme maladie mentale, folie, « avec son cortège de maux, et la fièvre dont il est question dans les *comedias* de Lope n'est qu'un de ses avatars ». Ainsi, il est clair que « la maladie mentale le plus souvent décrite ou évoquée dans les *comedias* de Lope est, sans doute, la mélancolie, affection pouvant aller jusqu'à la neurasthénie ». Il convient enfin de souligner que « la jalousie – ici amoureuse – est très fréquemment mise en scène par Lope de Vega » mais il faut noter que sa représentation prend chez le dramaturge espagnol « une dimension obsédante si l'on considère le volume de sa production, et l'effet itératif particulièrement suggestif qui en découle ».

Ainsi s'affirme l'importance du thème de l'amour dans le théâtre de Lope de Vega : c'est « une force (irrationnelle) toute-puissante qui gouverne l'homme, sa pensée et son action [et] fonctionne comme un thème littéraire particulièrement riche en nuances » – sans parler, aussi, chez Lope de Vega, « d'une manière philosophique, voire métaphysique, de mettre en scène situations et propos amoureux. »

Henri SUHAMY étudie, pour sa part, le thème spécifique de l'amour « mis à l'épreuve » et explore pour ce faire l'univers dramatique de Shakespeare et celui de Marivaux. Il prend soin, avant d'aborder son sujet, de rappeler qu'il existe

une double tradition : l'une « qui dénonce l'amour comme une faiblesse, une affection au sens pathologique faisant souffrir ceux et celles qui s'y adonnent par complaisance » ; l'autre, à laquelle « cette conception misogyne de l'amour se heurte cependant », à savoir « une tradition en sens inverse, parfois triomphante, qui idéalise l'amour autant que l'éternel féminin ».

Examinant tout d'abord le théâtre de Shakespeare, il passe en revue les principales pièces qui mettent en évidence « l'amour mis à l'épreuve ». De son étude, si riche et si abondamment illustrée de références à de nombreuses pièces du grand dramaturge anglais, nous ne retiendrons, à titre d'exemple, que quelques évocations. Il montre ainsi comment dans *Périclès, Prince de Tyr*, « on trouve le thème sous sa forme la plus médiévale et légendaire avec le héros éponyme, parti en quête d'une fiancée princière, [qui] se soumet successivement à deux ordalies » : trouver la réponse à une énigme et livrer un tournoi. Il y a aussi *Beaucoup de bruit pour rien*, où « le thème héroïque reste vivace » (Béatrice met à l'épreuve son fiancé Bénédict en lui ordonnant de tuer son ami Claudio). Il rappelle aussi, dans *Macbeth*, le cas de Lady Macbeth qui somme son époux « de commettre un régicide, doublé d'un crime contre l'hospitalité et suivi d'une usurpation […] pour prouver la sincérité de son amour conjugal ». Dans *La Tempête*, c'est le père de Miranda, Prospero, qui « tourmente les deux jeunes gens de diverses façons pour vérifier la solidité de leur attachement ». Henri Suhamy suggère qu'« il est possible aussi de considérer les crises de jalousie parfois meurtrière qui affectent certains des personnages shakespeariens, comme Ford dans *Les joyeuses commères de Windsor*, Othello, Posthumus dans *Cymbeline* et Léontès dans *Le conte d'hiver*, comme résultant d'une mise à l'épreuve par l'auteur de l'authenticité de leur amour, d'où ils sortent piteusement (voire tragiquement dans le cas d'Othello) pris en défaut [car] le véritable amour implique la confiance ».

Henri Suhamy passe ensuite à l'évocation du théâtre de Marivaux, soulignant comment, dans ce théâtre, « l'épreuve d'amour constitue souvent le ressort principal de l'action, et [ajoute-t-il] même quand le thème n'est pas clairement dessiné, le parcours laborieux que font pour se trouver après avoir failli se perdre les personnages destinés à s'unir relève d'une sorte d'épreuve à rebondissements ». C'est toujours le thème de « l'amour mis à l'épreuve » qui fait l'objet de son examen attentif, comme l'atteste son étude de quelques unes des pièces de Marivaux telles que, par exemple, la pièce en un acte qui s'intitule précisément *L'Épreuve*. Il détaille ensuite plusieurs autres pièces, successivement : *Le jeu de l'amour et du hasard*, *Le préjugé vaincu*, *La double inconstance* et *La seconde surprise de l'amour*. Il observe que « si les diverses épreuves auxquelles l'interaction dramatique soumet les personnages qui se réclament de l'amour constituent une sorte d'expertise exercée sur l'amour lui-même, cela implique qu'il ne s'agit pas seulement de savoir si telle ou telle personne est réellement amoureuse ou si elle fait semblant, mais si son amour possède une valeur ».

Après des développements convaincants, il conclut que « dans Shakespeare l'amour qui a traversé les épreuves avec succès atteint un niveau élevé de transcen-

dance et de spiritualité, tandis que chez Marivaux, lié à une certaine idée de la civilisation, il constitue un art de vivre ».

Maurice ABITEBOUL, quant à lui, examine l'impact de l'amour (et, accessoirement, de l'amitié) dans *Hamlet* et est ainsi amené à s'interroger sur l'importance qui lui est attribuée dans la constitution de l'œuvre. Dans un premier temps, il montre que les relations amicales qu'entretient le héros avec Horatio et les soldats (dès les premières scènes da la pièce), avec Laërte également (dans la scène de la réconciliation principalement), mais encore avec Rosencrantz et Guildenstern, ses anciens condisciples, ou avec les Comédiens qui passent par Elseneur (et qu'il accueille avec enthousiasme), sont la plupart du temps empreintes de chaleur – avant d'être, quelque fois entachées de suspicion et, finalement, gâtées par la perfidie, voire la trahison, de ceux en qui il avait placé toute sa confiance. Il montre, dans un deuxième temps, que les relations intrafamiliales ne sont pas davantage satisfaisantes, qu'il s'agisse des rapports père/fils (Hamlet et le fantôme du roi Hamlet), des rapports mère/fils (Hamlet et sa mère, Gertrude), ou, pire encore, des rapports entre Hamlet et son oncle infâme, Claudius ; ou même, qu'il s'agisse de la manière dont Ophélie est traitée par son frère, Laërte, ou par son père, Polonius.

Dans un dernier temps, au cours d'une longue rubrique détaillée, intitulée « Il n'y a pas d'amour heureux… », il examine enfin la relation amoureuse entre Hamlet et Ophélie, traversée d'incompréhensions, de dépit et de déceptions, de regrets et d'amertume, entravée dans son déroulement harmonieux par des préventions sociales (celles de Polonius) autant que par les événements tragiques (mission de vengeance ralentie dans son exécution par une procrastination quasi pathologique manifestée par Hamlet) qui conduisent le héros à remettre en question la validité même de ce sentiment qu'il dit avoir éprouvé pour la jeune fille et qui, irrémédiablement, se détériore et s'épuise en vaines tentatives pour le préserver dans toute sa pureté et dans toute son authenticité.

L'article s'achève sur quelques considérations intempestives sur l'amour glanées au cours de la pièce – dont cette réflexion du Fossoyeur, au dernier acte : « Quand j'aimais dans mon jeune temps, […] j'en avais jamais mon content ». Aimer pour passer le temps, donner à l'amour tout son temps, se nourrir d'amour jusqu'à satiété : telle est, en effet, la philosophie du Fossoyeur – sans doute aussi, peut-être, celle de Shakespeare lui-même.

Thérèse MALACHY nous livre ses réflexions sur « la politesse amoureuse et le problème de la liberté de Corneille à Molière ». Elle constate tout d'abord que « dans les premières œuvres dramatiques de Corneille, se livre un combat sans merci entre les deux sexes pour la défense de leur statut existentiel et social, pour leur liberté et autonomie respectives ». Elle souligne aussi que, dans ces premières œuvres de Corneille, « la femme, qui trop longtemps a servi d'objet sexuel, saisit l'occasion qui se présente si opportunément pour s'imposer et disputer à l'homme la mise en scène du rituel amoureux, mais sans lui garantir l'ultime

possession, qui seule lui importe ». Dans les comédies de Corneille, ajoute-t-elle, « nous suivons le cérémonial de cette lutte acharnée entre le premier mouvement de libération de la femme et l'Internationale des hommes qui s'efforcent de conserver l'intégrité de leur moi et de leur liberté ». C'est ainsi, par exemple, que, « dans l'espace des comédies de Corneille – *Galerie du palais* et *Place royale* –, des jeunes gens mondains cultivent "furieusement" "l'air galant", autrement dit la politesse amoureuse ». (C'est bien cela, d'ailleurs, que Molière parodie dans *Les Précieuses ridicules*.) Elle observe enfin que, « dans le jeu qui oppose femmes et hommes dans les comédies de Corneille, les femmes dominent [et] remportent la partie avec d'autant moins d'effort qu'elles sont plus rarement concernées par le sexe, et que le mariage, tel qu'il se pratique à l'époque, les rebute.

Elle souligne alors, par contraste, que, « dans les comédies de Molière, le langage précieux ne sera plus qu'un raffinement rhétorique tandis que l'honnête homme revendiquera haut et fort son statut de maître. Elle montre ainsi que « les seules traces d'une politesse amoureuse intacte se retrouvent ça et là dans les échanges entre blondins et ingénues du théâtre de Molière sans qu'elle représente autre chose qu'une convention à l'usage de ceux qui la cultivent ». Elle conclut son examen des rapports entre politesse amoureuse et exercice de la liberté par ce jugement : « Apparemment, la politesse amoureuse aura été un des éléments constitutifs de l'évolution de la société du dix-septième siècle, mais à en juger par les comédies de Corneille et de Molière, après avoir exercé une véritable domination dans sa première phase, elle perd de son empire par la suite. »

Aline LE BERRE propose, avec son article intitulé « Amour et instabilité dans *Stella* de Goethe », une étude sur une œuvre de jeunesse du dramaturge, œuvre qui « correspond à ses préoccupations et à ses réflexions sur l'amour et l'impossibilité de la fidélité ». Cette pièce, en effet, nous dit-on ici, « ambitionne moins de dépeindre la passion que de plaider en faveur d'un amour sublime et maîtrisé par la raison, seul capable de rendre possible un dépassement des conflits ».

Goethe place au centre de l'intrigue « un couple illégitime, Fernando et Stella, réunis par l'amour et vivant en marge de la société et de ses lois » et semble vouloir « assimiler l'amour à une révélation, une illumination, un passage de l'ombre à la lumière » : l'héroïne en effet manifeste « le courage de s'affranchir des règles de bonne conduite en vigueur dans la société de l'époque et en particulier de briser le tabou du mariage, pour s'engager dans une union libre ». La pièce s'inscrit ainsi « dans la grande tradition du *Sturm und Drang*, faisant de l'amour une force libératrice, capable de tenir en échec les pesanteurs de la société ».

Dans la peinture de l'autre personnage féminin, Cécile, « Goethe oppose un amour tourmenté et incomplet à la plénitude des sentiments telle qu'elle se manifeste chez Stella » : elle exprime en effet « une conception désabusée de l'amour, reposant, selon elle, sur une incompréhension fondamentale entre l'homme et la femme ». Aline Le Berre souligne que « Goethe reprend, à travers son personnage, les clichés, encore peu contestés à son époque, d'une spécificité des genres ». As-

sez cruellement, dit-elle, il met en évidence « la dépoétisation que fait subir le mariage à l'épouse, en la contraignant à des activités domestiques, qui la rendent incapable d'entretenir la flamme de l'attirance sensuelle chez l'homme aimé ». Dans cette perspective, Stella symbolise alors « une sorte de revanche féminine contre l'instabilité masculine ». Goethe évoque « le drame assez banal de l'homme, qui, trop séduisant et trop sensible au charme féminin », a besoin de plusieurs femmes simultanément, « car elles répondent à diverses exigences de son affectivité ». Ce qui est ici évoqué, c'est « une bigamie idéalisée, devenue la réalisation parfaite d'un partage amoureux équilibré et reposant sur l'empathie ».

L'habileté de Goethe consiste à « proposer un mode de relations plus libres entre hommes et femmes », ce qui le conduit à procéder à « une sublimation de l'adultère, élevé à un niveau idéel » et à avancer « un plaidoyer en faveur d'un assouplissement de la morale sexuelle », le dramaturge se faisant « le défenseur d'un certain paganisme et hédonisme ». En définitive, conclut Aline Le Berre, « derrière le côté conventionnel et un peu fade de cette histoire d'adultère se cache donc indéniablement une portée subversive qui témoigne du progressisme de Goethe [lequel], inspiré par le goût de la révolte, typique du *Sturm und Drang*, bouscule les idées toutes faites à travers la remise en cause des interdits et des codes sexuels » – tout en demeurant assez tiède, il faut bien le dire, « sur la question de l'égalité homme/femme ».

Marc LACHENY, quant à lui, projette « trois éclairages sur l'amour et le mariage dans le théâtre (populaire) autrichien des XVIIIe et XIXe siècles », évoquant successivement Johann Joseph von Kurz, Ferdinand Raimund et Johann Nestroy.

Il expose tout d'abord son point de vue sur « l'amour et le mariage dans le théâtre de Kurz », situant la position de ce dernier « entre mise en garde et apologie » : il considère qu'elle apparaît « frappée du sceau de l'ambiguïté » car, « d'une part, Kurz semble mettre ouvertement en garde son public contre l'institution du mariage et les dangers de l'amour [mais], d'autre part, [les fait apparaître] comme l'*apex* du bonheur humain ». Il souligne que, comme chez son prédécesseur, Stranitzky, les femmes, dans le théâtre de Kurz, « sont dépeintes comme fausses, fielleuses, hypocrites, menteuses et rouées ». Mais, au fil de ses pièces, nous dit-il, Kurz « éloigne le personnage féminin qu'il a créé du stéréotype de l'amante rusée, hypocrite et infidèle que l'on trouve chez Stranitzky » et va jusqu'à prôner le maraige « comme l'accomplissement suprême de l'amour véritable ».

Si le théâtre de Kurz est, semble-t-il, « un théâtre "total" et largement subversif, héritier du théâtre "sauvage", du théâtre-carnaval et des "*hanswurstiades*" de Stranitzky », le théâtre de Raimund, en revanche, « jette, dans son œuvre, une tout autre lumière que son prédécesseur sur l'amour et le mariage » car, nous dit Marc Lacheny, « il s'inscrit, lui, dans un double héritage : d'une part dans la tradition du théâtre populaire viennois, […] d'autre part dans la lignée du théâtre classique allemand, en particulier du théâtre idéaliste de Schiller ». C'est ainsi, nous est-il précisé, que Raimund « chante, en idéaliste d'inspiration schillérienne, la

vertu et l'amour à travers le discours de ses couples d'amoureux idéaux ». Mais, en définitive, « s'il ne remet donc aucunement en cause l'amour véritable dont il chante, en idéaliste, les louanges, Raimund fustige en revanche sans ambages sa perversion matérialiste, chez les pères, au nom d'intérêts sociaux et financiers ».

Quant à Nestroy, « il poursuit en l'affinant la réflexion certes déjà amorcée par Raimund, mais dans un cadre encore largement redevable à la morale bourgeoise et à l'idéalisme schillérien ». Il est clair que, « de manière générale, les personnages de Nestroy apparaissent profondément clivés, tiraillés qu'ils sont entre l'euphorie passagère et la déception, l'espoir d'un bonheur durable et la prise de conscience douloureuse de l'inconstance des sentiments et de la fugacité de l'amour ». On voit donc que, « dans son théâtre, il y a d'une part les personnages qui expriment leur amour avec spontanéité et sincérité, mais qui n'intéressent guère la société » et, « d'autre part, [ceux] qui n'hésitent pas à berner autrui par des sentiments (faux) affichés de manière ostentatoire ». Le bonheur et un mariage heureux sont, pour eux, indissociables de l'ascension sociale et financière : ce sont en effet des personnages « qui se méfient par principe de la passion et surtout de l'amour, dans lesquels ils ne voient qu'une force nuisible à la maîtrise des sens et à la clairvoyance de l'esprit ».

Jean-Pierre MOUCHON examine les rapports entre « amour humain et amour divin » dans le *Roméo et Juliette* (1867) de Gounod, sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré. Il observe d'emblée que « tout en restant dans le cadre d'une Italie du Nord assez floue du XVe siècle, et en conservant les personnages de la tragédie de Shakespeare, les deux librettistes et le musicien ont pris beaucoup de libertés dans leur opéra ».

C'est ainsi, précise-t-il, que, si « tout, dans la pièce, contribue à révéler, après le drame, une *concordia mundi* retrouvée […], en revanche, chez Gounod et ses librettistes, hommes du XIXe siècle, pénétrés de leur foi chrétienne, l'amour-passion des jeunes gens a une fonction de transcendance spirituelle : l'opéra se termine sur la foi en Dieu et sur le repentir et non sur la réconciliation de deux familles arrogantes qui découvrent trop tard que leurs enfants respectifs ont été de "malheureuses victimes de leur inimitié" ».

Avec beaucoup de lucidité, Jean-Pierre Mouchon établit ensuite, entre les deux œuvres (hypotexte et hypertexte comparés) une subtile et fructueuse série de parallélismes et de contrastes – d'où se dégage clairement l'originalité de l'œuvre opératique. Il montre ainsi qu'après avoir suivi le texte de Shakespeare d'assez près, les librettistes s'en éloignent : « Leur Roméo prend Dieu à témoin de son amour sincère¸ […] considère que Dieu est l'être suprême, le créateur du ciel et de la terre, […] une réalité absolue et transcendante qui ne relève pas de la raison, devant qui, on s'incline en adorant, on se soumet, on prend des engagements solennels. […] Le Roméo de Shakespeare, au contraire, est disposé à jurer sa foi sur la lune comme sur n'importe quoi. Il fait preuve de légèreté au point même que Juliette le rappelle à l'ordre. »

D'autre part, chez Gounod, précise-t-il, « ce que veut Juliette, au-delà du plaisir de la chair, au-delà de la volupté de vivre, c'est cette Agapê chrétienne qui contient les passions et les met au service de l'esprit » et c'est ainsi que « le don sans limite qu'elle fait de son être fait entrevoir à Roméo, s'il est capable de le comprendre, le don absolu de Dieu ». Il est clair, en effet, que « Juliette, adolescente sans aucune expérience en dehors de sa prison dorée, ne voit la vie qu'à travers Dieu, comme Gounod lui-même ». En définitive, dans l'opéra de Gounod, semble-t-il, « tout est mis en œuvre par le musicien pour suggérer la joie, l'exaltation, la reconnaissance en Dieu auquel le chrétien se confie : amour humain et amour divin se mêlent suprêmement ». Peut-on alors souscrire à la conclusion de Jean-Pierre Mouchon, selon qui « la musique est, ici, aussi puissante que la poésie de Shakespeare : elle parle même davantage à l'oreille exercée, car elle a plus de ressources que la poésie. » ?

C'est par un appel au pardon du Ciel que se conclut l'opéra, appel « qui a plus d'importance chez Gounod et ses librettistes que la réconciliation de deux familles ennemies se rendant compte trop tard que leurs enfants sont les victimes innocentes de leur haine, comme chez Shakespeare ».

Brigitte URBANI, évoquant « une célèbre histoire d'amour italienne », part à la recherche de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta à travers les grandes œuvres littéraires, dramatiques et opératiques italiennes. Elle observe qu'« en Europe, les amours de Francesca et de Paolo sont largement illustrées par la peinture, notamment Delacroix, Gustave Doré et les Préraphaélites, mais fort peu par des tragédies ou des drames, sauf à voir jouer sur les scènes étrangères les opéras élaborés par les librettistes et les musiciens italiens ».

Elle souligne qu'il est question, « à la base [d']une sombre histoire politico-familiale devenue mythique » s'appuyant au premier chef sur le récit de Dante, pour qui « le péché de la chair, tout condamnable qu'il soit, est loin d'être effroyable, puisque c'est, par ordre de grandeur, le premier péché véritable, le cercle précédent [étant] les Limbes » – Dante chez qui on trouve, entre autres, « la puissance de l'amour, le concept de "mort unique", les deux amants étant morts ensemble, la douleur que l'on éprouve à se rappeler le temps heureux dans le malheur ». Puis elle rappelle brièvement « ce que nous apprennent les documents historiques » et notamment « le commentaire de Boccace » – lequel semble « tenir pour certaine la liaison qui se tissa entre les deux jeunes gens ».

Elle fait ensuite référence à « la tragédie de Silvio Pellico et ses suites opératiques » Elle examine en premier lieu la *Francesca da Rimini* de Pellico (1814) et y voit les « affres et tourments d'une nouvelle Chimène ». Elle souligne qu'il y a « beaucoup d'amour entre les jeunes gens, mais un amour chaste : Francesca redit avec force à son père et à son époux qu'elle est innocente, qu'elle est restée honnête, et que sa seule faute est de n'avoir pu étouffer la flamme dont elle brûle ». Mais c'est quand même « le sentiment d'amour passionné qui est le plus fortement déclaré, et que le jeune poète exprime en se faisant l'écho de Dante ».

Il convient ensuite de mentionner « les deux livrets d'opéra de Felice Romani mis en musique par Luigi Carlini – deux livrets que Felice Romani composa en 1825 et 1835 ». On constate que « le thème de l'amour y est beaucoup moins étendu que chez le jeune auteur de la tragédie ». Il faut encore noter que, dix ans plus tard, en 1835, Felice Romani écrit un second livret que met en musique Giuseppe Tamburini : mais là, « l'amour n'est réellement présent qu'entre les deux protagonistes, mais il est proclamé de façon si générique qu'il en paraît artificiel ». Brigitte Urbani déclare alors que « Dante est, certes, un point de départ incontournable, mais pour que l'histoire soit crédible et acceptée, il ne sera plus possible désormais de faire abstraction des explications éclairantes et "romanesques" apportées par le commentaire de Boccace ».

Une importante partie de cette étude est alors consacrée au « somptueux drame historique de Gabriele D'Annunzio : une tragédie "à grand spectacle" ». Il s'agit d'un texte publié en 1901 et « précédé de préliminaires où l'auteur exalte l'amour et semble vouloir rivaliser avec Dante (jeu ? vanité ?) ». Manifestement, « le souhait de D'Annunzio était de rivaliser avec l'opéra, d'emporter le public dans un autre monde ». C'était une tragédie « écrite en vers de saveur antiquisante, peuplée d'une foule de personnages » : d'une durée de six heures, elle était accompagnée d'une musique de scène composée par Antonio Scontrino. D'après D'Annunzio lui-même, cette pièce était « un poème de sang et de luxure ». Et de fait, elle est « explicite sur l'adultère, qu'il va jusqu'à mettre en scène : sensualité et cruauté s'y côtoient ».

Enfin une rubrique intitulée « Réécriture, contre-réécriture… » fait mention de deux œuvres majeures : 1. La *Francesca da Rimini* de Giovanni Alfredo Cesareo (1906) dans laquelle l'auteur a tenté « de reconstruire une société en se montrant aussi fidèle que possible aux sentiments et aux coutumes ». L'impression finale, semble-t-il, est que « s'il a voulu absolument faire du nouveau, force est de constater que le résultat ressemble bel et bien à une parodie ». 2. L'opéra de Tito Ricordi et Riccardo Zandonai, qui « met l'élément amoureux au centre de la diégèse » et dans lequel « les belles répliques touchantes de l'original […] rayonnent désormais avec grâce, et [où] la poésie, mêlée de termes empruntés à Dante, acquiert une fraîcheur nouvelle ».

Il convient de noter, pour finir, que D'Annunzio comme Zandonai, au moment de la création des œuvres ici évoquées, sont deux jeunes auteurs pour qui « l'amour était un sentiment vivant, bien réel, et non point un épisode livresque ou un écho nostalgique du passé ». Comment, dans ces conditions, l'histoire d'amour de Francesca et de Paolo aurait-elle pu ne pas rester comme un témoignage vivant ?

Emmanuel NJIKE aborde, au cours d'une étude fort détailllée, la question des rapports entre « l'amour du pouvoir et le pouvoir de l'amour » dans *La Reine morte* de Montherlant. Il montre comment, après s'être consacré toute sa vie à ses devoirs envers l'État, l'unique passion de sa vie, le roi Ferrante, « tourmenté par son âge et l'usure du pouvoir », connaît un désamour – qui ne le dissuade cepen-

dant pas d'assumer jusqu'au bout, sans faiblir, ses fonctions royales : « convaincu que son seul fils, sur qui reposent tous ses espoirs, n'est pas un successeur capable d'assurer efficacement sa relève, […] il veut le marier à une infante chez qui il a décelé les germes d'une grande égérie ». Mais Pedro, le prince, n'a d'yeux que pour Inès, « une beauté locale qui ne laisse personne indifférent et qui a déjà conquis son cœur, bien que sa classe sociale ne la destine pas aux hautes fonctions de reine ». L'Infante, que le roi souhaite voir son fils épouser, n'a d'autre but, quant à elle, que d'accéder au pouvoir : d'ailleurs, « malgré sa jeunesse et son inexpérience, elle fascine le vieux roi à qui elle ressemble par deux côtés essentiels : le mépris de l'amour charnel et l'amour du pouvoir qui est sa seule raison de vivre ». Par ailleurs, si Inès ne réussit pas à s'attirer la sympathie du roi, ce n'est pas simplement à cause de ses origines sociales, mais aussi parce qu'elle incarne, comme le laisse entendre son discours, « l'apologie de l'amour conjugal et maternel ».

Certes, l'amour qui lie Inès et Pedro est né d'un coup de foudre réciproque, irrésistible, et est dénué de toute arrière-pensée « arriviste » de la part d'Inès, laquelle a eu tôt fait de deviner que les préférences du roi, qui tient à ce que son fils épouse l'Infante, sont guidées uniquement par la conviction « qu'elle est, contrairement à son fils, "une femme de gouvernement" ». Inès avoue, dans ce cas de figure, son incapacité à se défendre et à défendre son amour devant sa potentielle rivale. Elle scelle elle-même son destin en plaçant, comme elle l'aura toujours fait, l'amour au-dessus de la raison d'État : elle n'entend jouer aucun rôle politique malgré une ascension qu'elle n'a d'ailleurs pas recherchée. Inès, en effet, mourra « pour avoir doublement trop aimé » : son prince, d'abord, son enfant à naître ensuite, qui sera pour elle « comme un élément gratifiant qui bonifie son amour conjugal en lui donnant plus de courage pour faire face à l'adversité ».

Celle qui l'emportera, en définitive, sera l'Infante, « une femme atypique chez qui la féminité a été phagocytée par une passion dévorante, l'amour du pouvoir ». Cette passion « a desséché chez elle toute autre forme d'affection et surtout cet amour charnel » qui lui aurait au moins permis d'enfanter. Animée exclusivement par cette passion « virile » dont semble cruellement manquer Pedro, « trahie par la nature qui a fait d'elle une femme, elle est obligée de compter sur ceux qu'elle vilipende pour obtenir ce qu'elle désire ardemment – et notamment parmi eux, celui qu'elle a réussi à subjuguer, ce vieil homme qui ne peut pas l'aider efficacement, le roi Ferrante ». Elle finit par rentrer chez elle après avoir essuyé un double échec : « l'un avec Pedro qu'elle ne réussit pas à dompter, l'autre avec Inès qu'elle ne réussit ni à convaincre, ni à humilier ».

Edoardo ESPOSITO propose une étude intitulée « Le théâtre d'Eduardo De Filippo ou la grande difficulté d'aimer » au cours de laquelle il répertorie des formes très variées de l'amour : « l'amour des jeunes gens, contrarié par l'autorité parentale, dans *Non ti pago* ; l'amour désavoué et lourdement bafoué du protagoniste, imbu de sa stupidité, dans *Chi è cchiú felice 'e me* ; la très vague tentative de séduction, essentiellement verbale, d'un homme mûr pour une jeune et belle voi-

sine, dans *Gennareniello* ; les ravages d'une jalousie qui provoque une crise majeure dans un couple essoufflé par la routine de longues années de vie commune, dans *Sabato, domenica e lunedì*, et qui aboutit tout carrément à la folie dans *La grande magia* ; le désenchantement sentimental, vaguement surmonté au nom des valeurs familiales, au sein d'un couple d'âge mûr, dans *Natale in casa Cupiello* ; le vécu d'une relation amoureuse très intense malgré un important écart d'âge et un contexte matériel et social très précaire, dans *Il monumento* ».

Mais il se livre plus spécifiquement à l'examen minutieux de trois textes particulièrement significatifs, « susceptibles de fournir un aperçu probant de la façon de procéder de l'auteur : *Chi è cchiú felice 'e me* (1929), *Sabato, domenica e lunedì* (1959) et *Gli esami non finiscono mai* » (1973). Il montre comment, dans la première de ces pièces, « la profession de bonheur immuable, liée à une image lisse et bien rangée du couple, au premier acte, bascule vers le coup de théâtre final, [rappelant ainsi que] le prétendu bonheur conjugal n'est qu'un leurre ». La deuxième pièce citée « décrit l'évolution d'une crise conjugale au sein d'un milieu bourgeois, durant un laps de temps de trois jours » et ce jusqu'à ce qu'« un vrai dialogue s'instaure enfin entre les époux, qui fait disparaître les nombreux malentendus qui n'avaient cessé de les séparer pendant des mois », le tout au prix d'une « grande scène de déballage de reproches réciproques » entre les époux. La troisième des pièces évoquées, *Gli esami non finiscono mai* (1973), dernière œuvre de De Filippo, « constitue une réflexion amère sur les contraintes multiples de la vie en société, surtout quand société rime avec milieu bourgeois solidement ancré dans un système étouffant de certitudes ». Le parcours dans la vie du protagoniste, en effet, se termine par « la prise de conscience du nombre impressionnant de compromis et de renoncements auxquels il faut se résigner pour être accepté dans le milieu social de la haute bourgeoisie ». En définitive, il ne pourra que « constater l'échec de son mariage et l'impossibilité de le compenser par la liaison avec une femme appartenant à un tout autre milieu que lui ».

Edoardo Esposito souligne pour conclure que, dans le théâtre d'Eduardo De Filippo, « l'amour, en soi, est très souvent voué à l'échec ou, pire, est confronté à des situations et des aléas de l'existence malheureux ou tragiques ».

Claude VILARS étudie les rapports homme/femme dans le théâtre de Sam Shepard, se concentrant spécialement sur la période qui va de *Savage/Love* (1978) à *Fool for Love* (1983) et *A Lie of the Mind* (1985). Elle observe que les pièces qui ont comme sujet le lien amoureux sont regroupées sur une assez courte période (entre 1976 et 1985) et qu'elles « puisent dans le rêve d'amour tous les sentiments qui forment les étapes de la mise en place de ce lien jusqu'à son possible épuisement ». C'est ainsi, nous dit-elle, que « *Fool for Love* (1983) met deux amants face à face avec en travers l'infidélité masculine et sa brutalité qui s'ajoutent à l'inceste qui les unit et désunit [… et que] *A Lie of the Mind* (1985) va plus loin et met en scène la violence masculine responsable de la "mort" de la femme et du couple ». Elle souligne que, dans ces pièces, « le rêve est préféré à la réalité de l'autre, qui ne

trompe pas ou ne déçoit pas, constant et impérissable, éternellement satisfaisant et qui permet aussi au rêveur d'être toujours maître de la situation ». Le personnage, solitaire, souvent « ne peut résoudre son conflit amoureux » et appelle ses proches « à le rejoindre dans le clan des hommes éternellement libres afin d'éviter le drame de la désillusion et du désamour ».

La grande question que pose ce théâtre est de savoir quelle place accorder à la voix féminine et il est clair que « si ces œuvres questionnent la relation amoureuse, abordée par la voix masculine il s'entend, elles sont aussi un enjeu dramaturgique stratégique et esthétique de la part de Shepard qui veut intégrer la voix féminine dans son théâtre et ce faisant l'oblige, lui, à la découvrir, à l'écouter et surtout à la retranscrire ». Il est courant, certes, d'estimer que « dans les pièces de Sam Shepard, le cowboy est le mâle dominant [et que], en conséquence, toute femelle est obligatoirement marginalisée ». Ceci explique en partie, ajoute-t-elle, que « l'amour demeure rêve, renoncement à la liberté », mais la question reste posée : est-ce que « la femme/épouse, muette, maltraitée, inexistante » aurait des chances de devenir « femme/amante, parlante, existante » ? Il faut convenir que, au fil des pièces, la scène shépardienne « cède la place à la femme et à sa voix » et que, si « la femme est "absente" de la scène masculine, l'homme la crée dans ses rêves qui le connectent au mythe protecteur éternel de sa masculinité ».

Il est notable que *Fool for Love*, pièce citée en référence principale, est « la première pièce de Shepard centrée sur le couple, l'amour et la relation amoureuse ». On remarque d'ailleurs que l'amour, dans ce théâtre, « essaie de devenir le sujet central sans vraiment y parvenir car il réveille chaque fois les conflits qui font de l'amour non plus l'affaire des amants concernés mais celle de familles où l'autorité masculine est décisionnaire, souveraine ». Manifestement, « les couples ne sont jamais séparés de leur environnement familial, prêt à les récupérer comme dans *A Lie*, et où les époux se réfugient et redeviennent enfants ». Face à cette terrible réalité une seule solution : « le rêve, la fantasmagorie des personnages ». Dans *Fool*, par exemple, qui permet le face-à-face des amants, l'amour devient […] une histoire qui se raconte et qui s'embellit, un montage dramatique ». Car l'amour est toujours « trahi par sa réalité qui implique l'autre, "objet" aimé, maltraité, menteur dans *Savage*, traitre dans *A Lie of the Mind*, possession dans *Fool for Love* ». Claude Vilars conclut sur une note que d'aucuns, en déppit d'une ouverture peut-être salutaire sur le rêve, pourront sans doute juger pessimiste : « Le paradis persiste à n'exister que sans la femme et sa présence ravageuse indique qu'il faut toujours partir à la recherche d'un nouveau "territoire" où son absence permettra de la rêver, de la fantasmer, de la mythifier, de vivre avec elle mais tout seul ».

Ouriel ZOHAR nous livre ici quelques courtes mais précieuses réflexions, inspirées par la mise en scène véritablement créatrice qu'il fit il y a quelque temps d'une pièce qu'il espère d'ailleurs pouvoir monter à nouveau. Il s'agit de la pièce de Joshua Sobol, *La Palestinienne*, datant de 1985 et reprise en 1998 au Théâtre du Technion à Haïfa. Cette pièce, qui relate l'amour d'un Juif et d'une Palestinienne,

David et Majda. « présente des situations où, malgré les obstacles innombrables que peut rencontrer un couple judéo-arabe, l'amour gagne du terrain sur la scène, presque jusqu'à la fin de la pièce ».

La fin de la pièce, certes, ne peut manquer d'évoquer *Roméo et Juliette*, naturellement, le conflit israélo-palestinien servant ici de toile de fond à ce drame comme l'antagonisme des Montaigu et des Capulet chez Shakespeare. Mais, constate Ouriel Zohar, « si les deux acteurs qui jouent David et Majda jouent avec une sincérité véritable et une identification totale dans leurs rôles mutuels, l'amour est possible entre les êtres – même s'il ne dure que pendant les deux heures de la pièce avant la catastrophe des quinze dernières minutes ».

Il nous est rappelé que, « dans le Théâtre de l'Université du Technion, la pièce a été jouée par des étudiants arabes, musulmans, chrétiens et juifs : la question de cette recherche artistique était de savoir comment onze personnes de trois religions différentes sont capables de créer une société idéale ». Ouriel Zohar, pour conclure, précise que « l'idée à la base de cette mise en scène [était que], pour réaliser cette famille universelle, il faudrait créer des situations d'amour entre religions sans effacer les traditions anciennes ». C'est sans doute en quoi « cette pièce de 1985 (il y a déjà 30 ans) est tellement d'avant-garde par rapport à la réalité que nous souhaitons ».

Marie-Françoise HAMARD évoque ici « le parcours » d'Angelica Liddell, jusqu'au *Viol de Lucrèce* (2014). Déjà, dans *La Maison de la Force* (2012), comme dans un épisode dramatique signicativement intitulé *Mais comme elle ne pourrissait pas… Blanche-Neige* (2011), avait été abordé et exploré avec une émouvante intensité le motif du viol – et de la violence, aussi bien physique que psychique. Il nous est précisé que la pièce *Tout le ciel au-dessus de la Terre (le syndrome de Wendy)* (la tuerie de jeunes gens innocents à Utoya en 2011) portait aussi sur ce thème de la violence qui semble obséder nos contemporains.

Marie-Françoise Hamard examine alors la dernière création dramatique d'Angélica Liddell présentée en Avignon, puis à Paris, en 2014, *You are my destiny (Le viol de Lucrèce)* : « Angélica Liddell soumet à un examen nouveau l'épisode légendaire du célèbre viol de Lucrèce, que la postérité condamna en rendant hommage à le vertu de la victime suicidée ». C'est ainsi, en effet, que la dramaturge catalane revisite, « à la lumière sombre de ses expériences et de ses convictions acquises », le quasi-mythe lucrétien et, pour ce faire, « inverse le traditionnel point de vue moral, ou bien-pensant, en tentant d'adopter aussi le point de vue de Tarquin, de lui conférer une légitimité, voire de lui rendre justice ».

On peut sans doute conclure d'un tel spectacle que « le châtiment d'une peine subie (le viol et ses avatars) est cette souffrance qui s'installe dans la durée » mais, estime Marie-Françoise Hamard, « le paradoxe est pour nous cette intense sensation d'euphorie qui nous gagne à l'audition, à la vision du spectacle de cette victime, pessimiste invétérée ». Le texte de la pièce et sa représentation traduisent-ils alors une vision absolument noire de l'essentiel amour ? On serait tout de même

tenté de le croire si l'on en juge par telle réflexion inspirée par ce spectacle : « C'était moins de l'amour à mort que de la mort de l'amour, donc, et de ses survivances pathétiques, de ses excroissances monstrueuses, qu'il s'agissait encore ». Et surtout cette ultime impression : « On ne sort pas indemne de cette vision généreusement partagée de la vie lente, de l'espérance violente : des répétitions du malheur, de ses chaînes, des concaténations d'ivresse et de déceptions. »

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Olivier ABITEBOUL consacre son étude à cet itinéraire philosophique qui peut conduire « des amours au désamour ». Il constate d'emblée qu'il est « difficile de parler d'amour, quand il n'y a que des amours, voire même que désamour… ». Il part du principe que « l'amour, sous toutes ses formes, c'est toujours du subjectif, de l'anti-raison (désir du corps pour l'amour physique, appréciation d'une valeur pour l'amour intellectuel, sentiment pour l'amour affectif) » et que « désirer, estimer et ressentir sont ainsi sans doute trois formes du caractère fondamentalement subjectif de l'amour ». Il poursuit en examinant différents aspects et les phases successives du parcours amoureux. Distinguant entre « aimer et être amoureux », il analyse d'abord cet événement que constitue « la rencontre amoureuse » et propose cette définition : « Être amoureux, c'est vouloir faire durer le plaisir d'être tombé amoureux ». Il estime aussi que « deux critères essentiels pour juger de l'amour que l'on éprouve pour l'autre sont sans doute la conversation et le comportement ». Il montre que l'amour se mesure aussi à l'intensité avec laquelle on peut, dans l'absence de l'être aimé, ressentir « la peur de perdre l'être que l'on chérit le plus au monde ». Surtout, il met l'accent, dans une rubrique intitulée « Amour et sexualité : portrait du philosophe en amant », sur l'importance inavouée en général de la sexualité : « Le sexe est le non-dit de la philosophie. Un peu comme les sentiments sont refoulés par les penseurs, alors qu'ils motivent leur réflexion ». Pourtant, ajoute-t-il, « les sentiments devraient servir de fil conducteur pour jeter un pont entre sexe et philosophie ».

Il consacre ensuite un long développement à « l'amour vu par un philosophe (Max Scheler) », exposant comment, selon ce dernier, « penser l'amour comme destruction de la raison ». Olivier Abiteboul termine l'itinéraire entrepris avec un examen approfondi de « la passion comme structure de l'amour », citant Maurice Pradines pour qui « elle révoque l'autonomie du sujet […], dépossède le sujet de lui-même […], s'apparente à la fatalité ». Le stoïcien ne la considère-t-il pas comme « une maladie de l'âme » ? Mais il n'est que juste aussi d'observer que « la passion a pour conséquence d'enrichir l'objet de la passion ».

Pour finir, dans son « Apostille : amour fou et désamour », la question est posée : « l'amour n'aurait-il pas même, plus que la structure de la passion, celle de la folie ? *Aimer, c'est un peu être fou ou, si l'on veut, être soi dans l'autre* ». Un dernier constat : « Malgré ce rejet de l'amour, le philosophe ne peut s'empêcher

d'aimer… la raison ». Une dernière considération : « Tel est cet amour paradoxal du philosophe, qui consiste à ne pas aimer l'amour, mais à pratiquer une sorte d'amour du désamour, ce que l'on pourrait appeler un désamour jubilatoire ».

ATELIER D'ÉCRITURE

Jean RIGAUD n'est plus mais il se survit dans son œuvre. La pièce que nous publions dans le présent numéro de *Théâtres du Monde* et qui a pour titre *Jeu de piste* met en scène L'Homme et La Femme. Quelle meilleure distribution de rôles que celle-ci pour illustrer la mystérieuse alchimie au sein du couple ? Nous n'avons pas vu de meilleure introduction à cette pièce, adaptée (par Eva Barbuscia) de l'œuvre de Jean Rigaud que la présentation offerte en prologue plus loin par Nadia Katz : nous avons estimé qu'elle aurait toute sa place ici et avons jugé bon de la reproduire *in extenso* comme suit.

« La quête à laquelle sont ici conviés les spectateurs est d'ordre existentiel. La voix principale, dite L'Homme, est l'organe d'une multiplicité de personnages qui se relaient sans préavis. On pourrait l'entendre comme étant celle d'Everyman (« Tout un chacun »). Il arrive qu'il proclame de téméraires certitudes. Plus généralement toutefois, il se livre à des interrogations sur soi ou sur le monde. L'occasion est par là offerte à l'auditeur, devant l'opposition entre les deux attitudes, devant une méditation émaillée de ruptures, de remettre en question ses propres croyances.

En contrepoint, la voix dite de La Femme *sonne comme un écho nébuleux, un déplacement vers la sphère du rêve, une ouverture vers une autre voie. L'Homme sera alors entraîné, tant en raison de l'absence de réponses fournies à ses questions, que des perspectives suggérées par celle qui semblait d'abord n'être qu'une comparse, à opérer un retrait nocturne dans le domaine de la rêverie. Pour poétique qu'il soit, celui-ci se révèle plus énigmatique encore, en ce qu'il rompt avec tout éclairage rationnel. La vitalité restant cependant chevillée au corps de l'être humain, L'Homme délaisse bientôt le rêve pour l'action. À son tour, La Femme, sans pour autant s'écarter de son rôle d'extension vers l'ailleurs, se mettra au diapason des intérêts de son compagnon et lui donnera la réplique. La quête, qui est le cœur du spectacle, s'ancrera à nouveau dans une réalité apparemment objective. Mais elle revêtira le caractère incohérent de tant de nos entreprises ici-bas et aboutira alors à l'impossibilité d'aboutir.*

Ce constat lucide d'un renoncement à trouver la Vérité et le désarroi qu'il sous-entend pourraient frôler une forme de nihilisme. Il n'en est heureusement rien car tout le texte est dominé par le libre jeu d'une poésie où l'humour et l'espérance affirment leur droit de cité. »

René AGOSTINI nous propose un texte qui a pour titre : « Esthé-logie et idéo-tique : regards sur le monde actuel (ou la "culture" de l'"art") ».

Il se livre à une réflexion sur les rapports de l'art et de la politique et, inversant l'ordre des facteurs, soutient qu'« il y a une esthétique de la politique et une idéologie de l'art », soupçonnant qu'« il y a une mystérieuse affinité entre l'activité ou l'agitation dite artistique et l' "idéologie" dominante, c'est-à-dire la rhétorique de l'inavouable désordre établi ». Il fait référence à la pensée d'Alain Badiou et surtout à celle de Mehdi Belhaj Kacem pour définir le concept d'*inesthétique*, à savoir : « *la condition moderne de l'art comme anti-esthétique* ». Il consacre ensuite de longs développements notamment à « l'idéologie des Civilisations anciennes, des Sociétés traditionnelles, telle qu'elle se reflète dans le Mythe », la considérant comme « un recueil de principes et de valeurs [qu'on] retrouve à l'aube des religions, avant leur politisation et leur militarisation, et surtout dans leurs aspects initiatiques ». Il constate que « nous assistons aujourd'hui à un retour en force du fond obscur, animal, pulsionnel – amorce de toutes sortes de rationalisations (voir les "Humanimalités" de Michel Surya) ».

René Agostini conclut par un plaidoyer – sinon une apologie – en faveur de l'Art Brut qui est, selon lui, l'exemple même d'un Art « devant lequel les mots ou les concepts d'idéologie et d'esthétique semblent déplacés, perdre toute pertinence, ne trouver aucune application [car] il semble répondre en nous parlant d'une impossible liberté, celle des mystiques des Traditions initiatiques ésotériques et de tous les Rimbaud, Van Gogh ou Artaud etc. de l'Histoire – la liberté (selon cette formule de Cioran) de "sortir de l'humanité" – mais pour y revenir ou, mieux, *en y restant* : car le monde, la société, c'est le gymnase de la connaissance de soi ».

Louis VAN DELFT a, depuis quelques années, publié dans *Théâtres du Monde* des textes faisant partie d'un livre alors en gestation. Nous publions aujourd'hui un nouvel extrait intitulé « Les folles amours de Perplexe et de Stultitia ». Ce texte est extrait de son ouvrage à présent achevé, *Perplexe ou de la folisophie*, et tout récemment paru aux Éditions Vagabonde (2015).

Toujours cocasses et parfois profondément émouvantes, les aventures – les tribulations – de Perplexe sur cette planète, Moralia, se poursuivent mais le passage ici reproduit met en évidence un aspect plus sombre et plus inquiétant de la condition humaine, quand Stultitia, Miss Folie, la folie faite femme, qui s'est jusqu'alors livrée à une débauche de réflexions et commentaires pleins d'une certaine forme de sagesse – et servie par une imagination débridée et une constante inventivité de langage –, se découvre quasiment un destin tragique (qui la rapproche de sa rivale et ennemie jurée, Melancolia) et semble perdre sa verve, son esprit caustique et son humeur vagabonde. C'en est au point que Perplexe s'abandonne à une crise de déréliction : « Là, j'ai eu l'impression d'être englouti, plus que jamais lâché, abandonné dans l'infini. Absolument rien, *nada de nada* (comme elle aurait dit) à quoi me raccrocher. Absolument égaré et seul dans le vide sidéral. » Et pourtant, se lamente Perplexe, Stultitia avait été « missionnée pour me sortir de la mouise, mandatée par le grand Érasme de Rotterdam soi-même pour m'expliquer le monde, m'apprendre à conduire ma vie et à être heureux d'être là, dans l'existence »…

VU SUR SCÈNE

Marcel DARMON nous propose deux comptes rendus de spectacle, opéras donnés à l'Opéra Comédie de Montpellier en janvier 2014.

Il s'agit tout d'abord de *Così Fan Tutte*, opéra-bouffe de Mozart sur un livret de Da Ponte. Il souligne notamment que « la difficulté de la mise en scène réside dans le maintien d'un certain équilibre entre l'opéra-bouffe et la quasi tragédie » – lesquels constituent les deux pôles de cette œuvre. Il observe aussi que si « certains metteurs en scène n'ont considéré que le côté bouffe de l'opéra, d'autres, comme Michael Haneke, ont choisi de mettre en valeur la cruauté et la violence faite aux femmes ». Tel ne fut, semble-t-il, pas le cas à Montpellier où la mise en scène de Jean-Paul Scarpitta fut ce soir-là une « mise en scène indigente, se résumant à quelques minauderies et déplacements de chaises ».

Le second spectacle commenté est l'opéra de Tchaikovski, *Eugène Onéguine*, dans une mise en scène de Marie Ève Signeyrole, qui a choisi de placer l'histoire à la fin du XXe siècle, dans un appartement communautaire, « *Kommunalka* » – avec un décor lépreux (rideaux sales et effilochés, musique pop et vidéo omniprésente). Clairement, « on donne dans le misérabilisme ». Quant à Onéguine, il est devenu un oligarque, profiteur et opportuniste. Lorsqu'on se souvient de l'œuvre éponyme en vers d'Alexandre Pouchkine, on ne peut manquer de mesurer l'énorme fossé qui s'est creusé entre l'histoire originelle et ce que cette mise en scène « sacrilège » en a fait : on ne peut en fait que déplorer « ce parti-pris de mise en scène qui trahit l'œuvre de Pouchkine et de Tchaikovski et détruit tout le romantisme à la fois de ce roman en vers et de la musique ». Marcel Darmon conclut en louant, cependant, les chanteurs et l'orchestre, qui furent nettement à la hauteur des exigences de l'œuvre.

NOTES DE LECTURE

Jacques COULARDEAU recense ici un ouvrage publié par les soins de James V. Hatch et Ted Shine, *Black Theater USA. Plays by African Americans, The Recent Period 1935-Today*. Il y est question de « vingt-trois auteurs, vingt-trois pièces couvrant une période d'environ soixante ans (1935-1992), du *New Deal* à la présidence de Bill Clinton ». Les pièces y sont classées par thème et non dans l'ordre chronologique – bien qu'il soit toujours important de considérer non pas seulement les thèmes traités mais aussi la période au cours de laquelle elles sont écrites ou jouées. De Langston Hughes (*Mulatto*, 1935), Paul Green, Richard Wright (*Native Son*, 1941) ou Louis Peterson (*Take a Giant Step*, 1953) à George C. Wolfe (*The Colored Museum*, 1988) ou Anna Deavere Smith (*Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities*, 1992), en passant par Douglas Turner Ward (*Day of Absence*, 1965), James Baldwin (*The Amen Corner*, 1954) ou Adrienne Kennedy (*Funnyhouse of a Negro*, 1962) entre autres, c'est toute la litté-

rature dramatique noire américaine que Jacques Coulardeau passe ainsi en revue – plus précisément, c'est « la gestation et la naissance de ce que les noirs appellent le Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage (ou de l'Esclave) » qui est ici évoquée.

Quelques publications récentes de nos rédacteurs

*** Maurice ABITEBOUL** évoque le livre récemment publié par Jean-Pierre Mouchon, *Le ténor Léonce Escalaïs*, et souligne qu'il s'agit « d'un bel ouvrage, fort bien documenté et très richement illustré de nombreuses gravures, de reproductions d'affiches et coupures de presse d'époque, de documents d'archives, de photographies et fac-similés de correspondance, etc. » – une biographie qui nous apprend tout sur « ce cas exceptionnel du théâtre lyrique ».

Au total, il s'agit d'un ouvrage indispensable pour les amateurs de *bel canto* et qui ne manquera pas, certes, d'intéresser également les lecteurs curieux de la grande aventure de la scène lyrique.

*** Maurice ABITEBOUL** présente aussi un autre ouvrage de Jean-Pierre Mouchon, d'une toute autre facture, *Lina*. Plus mince, plus personnel aussi, il s'agit d'un recueil d'« historiettes et de portraits », simples souvenirs de jeunesse ou œuvres d'imagination « mêlant la fantaisie (voire le fantastique) et le réel (*Le club des cinq dans le château hanté*), l'expérience vécue et le fantasme (*La faute*), bref, « l'observation, qui fouille au cœur de la vie de tous les jours, et le rêve, qui autorise toutes les libertés ».

*** Maurice ABITEBOUL** évoque ensuite *Perplexe ou la Folisophie*, de Louis Van Delft, qui, avec cet ouvrage mince mais d'une extrême densité, nous offre un texte d'une grande originalité, à la fois très personnel et d'une portée telle qu'elle ne peut qu'impliquer chacun de nous au plus intime. Il s'agit d'un livre « à la fois érudit et plein de fantaisie, c'est l'œuvre d'un authentique moraliste qui a su émailler une réflexion profonde de trouvailles de langage pittoresques ou cocasses, et allier le style du Grand Siècle à des termes d'argot ou des jargons postmodernes. Surtout, c'est un récit de vie qui nous fait entendre « les confessions d'un enfant du siècle qui fit des rencontres à la fois stupéfiantes et, à l'occasion, bénéfiques ». Un livre mémorable.

*** Jean-Pierre MOUCHON** mentionne les deux dernières plaquettes de poèmes et « textes brefs » publiées par Maurice Abiteboul, *Le Temps de toutes les solitudes* et *Le Livre du silence.* Il y est certes question « de la destinée humaine, de l'angoisse provoquée par la fuite du temps, de la nécessité d' « apprendre à savourer les instants de bonheur comme on sirote une liqueur précieuse ». L'auteur, ajoute-t-il, nous invite à le suivre dans cet univers des solitudes humaines, à travers l'enchevêtrement du monde où « tout se mêle » et « tout se confond », vers de

« nouveaux rivages, vierges d'angoisse et de désespérance », vers cet « horizon incertain » qui marque le terme du chemin.

* **Jean-Pierre MOUCHON** souligne que, dans le second recueil, « ce temps du silence privilégié succède à l'agitation du monde, tout à la fois macrocosme et microcosme » et qu'il est « une récompense au bout du chemin » de la vie (*Renaissance*), une ouverture sur l'espace infini qui apporte « comme un parfum de joie ». Au total, une immersion « dans le silence du temps qui passe ».

PERSPECTIVES THÉÂTRALES : UN ITINÉRAIRE AMOUREUX

Le thème choisi cette année « de l'amour au théâtre », ne pouvait – en raison de la complexité des sentiments évoqués et de la variété des comportements dramatiques mis en œuvre par les dramaturges concernés –, que susciter un large éventail de points de vue ainsi qu'une riche palette de commentaires et d'analyses critiques, comme l'auront démontré sans aucun doute les diverses perspectives ouvertes par les auteurs ayant contribué au présent numéro de *Théâtres du Monde*.

Du mythe de Tristan et Yseult ou de la relation violente entre Lucrèce et Tarquin à l'histoire tragique de Roméo et Juliette ou à celle de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta, de Dante Alighieri, Giovan Maria Cecchi, Lope de Vega, Shakespeare et Goethe à D'Annunzio ou Montherlant, Edoardo de Filippo, Sam Shepard ou Angélica Liddell, en passant par Corneille, Molière, Marivaux et Nestroy, il nous aura été donné de parcourir un itinéraire amoureux, quelquefois semé d'épreuves et d'embuches, de tromperies et de trahisons ; et nous aurons été conduits aussi à plonger dans un univers traversé de passions, d'émotions et de sentiments souvent contradictoires, baigné de tendresse ou submergé par des courants de haine ou de jalousie, voire livré aux excès de la violence ou de la brutalité, mais brûlant de fièvre ou de ferveur aussi ; nous aurons été précipités dans l'enfer des passions sauvages mais portés, à certains moments, vers des sommets où trônent des amours que seule peut concevoir une imagination romanesque ou une inclination rêveuse et nous aurons peut-être été bercés parfois par des chants d'amour improbables.

Après ce voyage à travers les siècles qui nous aura consuits en diverses contrées de l'âme, on aura toujours le choix de conclure, à l'instar de La Rochefoucauld, qu'« il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour » et même, avec Louis Aragon, qu'« il n'y a pas d'amour heureux » ou préférer reconnaître, avec Molière, que « l'amour est un grand maître : / Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être ».

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

ÉTUDES SUR
L’AMOUR AU THÉÂTRE

LE DÉFI DE LA CHRISTIANISATION D'UN MYTHE ORAL CELTE : TRISTAN ET YSEULT

Il semble peu utile de résumer le mythe ou la légende ou même les œuvres elles-mêmes, nombreuses et variées. La première version écrite (loin encore d'être imprimée) le fut en 1165 par Béroul. Celle-ci fut suivie d'un bouquet de traductions ou adaptations au cours des cinquante années suivantes, la plus récente étant de 1226 en norrois, la langue de la Norvège.

Mais, pour notre malheur, nous n'avons pas le texte complet de ces manuscrits. Un seul semble complet, celui de Eilhart von Oberg, mais il a des originalités fortes. Les textes en français normand ne sont, aucun d' eux, complets. Le texte de Gottfried von Strassburg est amputé de la deuxième partie à partir du mariage avec Iseut aux Blanches Mains y compris. La version norroise est, en fait, une adaptation en forme de saga par les Islandais. On peut estimer qu'un tiers de la traduction du texte de Thomas d'Angleterre, faite pour le roi de Norvège Hakon IV, a été supprimé pour couler ce roman ou cette romance dans le moule de la saga qui met l'accent sur l'action et non sur les réflexions psycho-sentimentales des personnages.

Il est important de dire ici que Tristan et Yseult ne peuvent être compris que dans leur contexte qu'il va nous falloir évaluer. Mais d'emblée on ne peut pas ignorer les Triades Galloises qui sont le vivier dans lequel Tristan a mariné et s'est développé. De même, on ne peut pas ignorer le contexte archéologique de Cornouailles qui attache le mythe de Tristan et Yseult à des lieux précis et, entre autres, le château de Tintagel. De même Tristan fait partie intégrante de l'héritage arthurien, du Roi Arthur à Merlin et aux Chevaliers de la Table Ronde.

Par contre, ce que je vais tenter de faire va mettre en perspective distante toutes les réécritures romantiques puis laïques du XIXe siècle et du XXe siècle. Du côté romantique, c'est surtout Richard Wagner et Frank Martin qui représentent cette tradition dans la musique. Du côté laïque, c'est l'académicien Joseph Bédier qui a le mieux réécrit la légende en forme de fable. Il faudra attendre Jean Cocteau et son *Éternel Retour* pour qu'enfin la différence d'âge entre Yseult et ses maris promis, annoncés et effectifs soit mise en avant. Claudel, dans sa symbolique chrétienne traditionnelle, fait de ce drame un drame anticolonialiste soutenant les révolutionnaires chinois qui deviennent les nettoyeurs du nid de vipères des Européens coloniaux. Je ne traiterai ces réécritures tardives mais récentes qu'en fin d'article.

Une civilisation orale

Mon objectif ici est de mettre la légende de Tristan et Yseult en perspective contextuelle de son temps et donc de la considérer dans le temps long du passage

de la civilisation celte dont elle est issue à l'établissement complet et final du féodalisme chrétien vers la fin du XIIe et le début du XIIIe siècle, période qui correspond parfaitement aux premières versions en franco-normand, en allemand ou en norrois. Cette approche se justifie uniquement par le fait que l'Angleterre, le Pays de Galles et la Cornouaille ont vécu, à partir du Ve siècle, un vaste processus de christianisation dans le cadre d'une société orale parce que l'immense majorité des gens ne savaient ni lire ni écrire, parce que la disparition du papyrus égyptien a fait disparaître tout support d'écriture non biodégradable et léger jusqu'à l'apparition du Vélin au milieu du XIIe siècle comme nous le verrons. Il a fallu attendre cette invention du papier ramené de l'Orient par les croisades pour que l'écriture puisse redevenir un moyen de communication et de circulation des œuvres.

Mais gardons-nous de voir des dizaines de copies. L'imprimerie est encore loin. On peut donc parler de quelques copies d'une œuvre, chacune valant une fortune et prenant des mois ou des années à être produite dans l'un des rares écritoires de monastères, les Bénédictins tenant le haut du pavé dans ce domaine. Jusqu'à la deuxième moitié du XVe siècle, la circulation des œuvres ne pouvait se faire que par la communication orale. Cela donne une place de choix à ceux qui contrôlent cette oralité.

En premier lieu, les prêtres et les moines qui parlent à la population de façon quotidienne. Ils ont cette parole sous contrôle parce qu'ils sont les seuls à savoir lire et écrire et parce qu'il ont l'autorité régulière et ecclésiastique qui représente une certaine façon de voir le monde, une orthodoxie qui est d'ailleurs la seule officielle, ce qui tend à faire que toute autre idéologie est saisie comme hérétique, voire dangereuse, et pourtant c'est une histoire d'adultère quasi-incestueux qui a pignon sur rue dans cette Europe en train de se christianiser.

Mais il existe une autre profession reconnue qui a le verbe à sa disposition, la plupart du temps un verbe non écrit parce que cela est lourd en poids et cher en temps et en argent. Ce sont les descendants des bardes celtes, ce sont les ménestrels, et je suis pour insister sur ce terme car il s'agit de gens qui racontent des histoires en s'accompagnant musicalement, donc avec un verbe rythmé, rimé, poétique. Trop souvent on les réduit à être des jongleurs, ce qu'ils sont parfois ou que certains d'entre eux sont parfois pour accompagner le récit d'intermèdes plus légers. Mais, fondamentalement, je ne considère ici que leur rôle de diffuseurs de la parole.

Sans entrer outre mesure dans le détail, les troubadours ne nous intéressent pas ici car ils ne sont pas de la tradition anglo-normande. De même, les trouvères ne nous intéressent pas non plus ici car le premier d'entre eux, Conon de Béthune, n'est né que vers 1150 et partira jeune en croisade et n'en reviendra pas. Je préfère le terme ménestrel qui est équivalent au *Minnesänger* allemand, dont, pour nous, le plus connu est Tannhaüser : c'étaient des ménestrels qui chantaient, comme leur nom l'indique, « *die Minne* », l'amour.

Au-delà du terme, il faut bien voir qu'il y a deux types de ménestrels. Ceux qui vont de marché en marché, de foire en foire et qui parlent à un public populaire

de rue. Ils sont à la fois acteurs, chanteurs, musiciens, poètes mais aussi montreurs d'animaux, jongleurs, marionnettistes, saltimbanques en un mot. Ils n'ont aucune obligation d'éducation, de savoir lire ou écrire. Ils ont tout appris de leur maître (parfois un véritable maître qui possède ses élèves et apprentis), tant dans le jeu que dans le texte, dans la musique que dans les divertissements. Ce sont eux qui animent en premier lieu les carnavals et autres festivals et festivités populaires. Ce sont eux qui ont inspiré les scènes populaires du *Ludus Danielis* créé à la fin du XIIe siècle (le manuscrit conservé est daté de 1230) par la communauté estudiantine de la cathédrale de Beauvais avec interventions de percussions et surtout de scènes plutôt hirsutes comme celle de l'âne hennissant en substitution au roi Darius.

À côté, et en parallèle à ces ménestrels populaires, il y a ceux qui vont de château en château pour distraire les nobles et les barons et surtout leurs dames qui s'ennuient car elles n'ont pas les combats et les joutes pour se dépenser physiquement. On sait que le répertoire était important. Charlemagne a tenté de collecter les chansons populaires de son temps, et ce au IXe siècle. Ces ménestrels de château se devaient de respecter davantage que les autres la bienséance et les mœurs, la morale et la religion, l'ordre social et les barons. Ce sont eux qui vont survivre quand on commencera à écrire leurs œuvres sur le vélin tout juste arrivé sur nos écritoires parce que ce sont les barons qui vont commander et payer ces copies. On voit tout de suite que ces copies risquent fort de varier d'un commanditaire à un autre car le commanditaire va demander d'avoir dans sa copie tel ou tel passage, tel ou tel épisode. Il faut bien voir que, originellement, l'œuvre est orale et que celui qui l'écrit n'est probablement pas l'auteur d'ailleurs souvent de tradition orale et donc absent, pas plus que l'acteur qui a reçu en mémoire une œuvre qu'il traite comme il l'entend. Cet acteur n'est pas celui qui écrit le premier texte. Au mieux il est celui qui le dicte – et encore. Il y a de fortes chances qu'il y ait un ou plusieurs intermédiaires qui commettent de mémoire les passages qu'ils ont retenus au copiste.

Rien de tout cela n'est pris en compte par les critiques de la légende. On ne peut pas nier les racines celtes, bien que je suivrai en cela Rachel Bromwich et quelques autres qui positionnent ces racines en Cornouaille pour la géographie et en Pays de Galles pour la mythologie. Mais la « source » irlandaise semble plus lointaine, surtout qu'il ne faut pas oublier que le monde celte est linguistiquement divisé en deux, le celte *goïdelique* (Ireland, île de Man et Écosse) et le celte *brythonique* (Pays de Galles, Cornouaille, Bretagne et Europe continentale). Cette division est complexe et nous n'entrerons pas dans le débat linguistique qui y est attaché, bien que les versions anciennes du mythe insistent sur l'incompréhension entre les Cornouaillais et les Irlandais, et sur le génie des langues de Tristan.

Il est un dernier point à considérer dans ce domaine de l'oralité. La langue celte est écrite depuis bien avant Jésus Christ car l'alphabet Ogham et ses vingt lettres initiales sont dérivées de vingt arbres qui ne sont trouvables dans les siècles avant Jésus Christ que dans une seule zone qui correspond à la vallée du Rhin entre Frankfort et Cologne. Les cinq lettres supplémentaires ont été ajoutées en Irlande par les évangélisateurs bénédictins probablement du Ve siècle : ces évangélisateurs

de langue latine n'aimaient pas les lettres doubles d'où leur cinq lettres différentes graphiquement pour les diphtongues : /ea/, /oi/, /ui/, /io/, et /ae/. Il existait donc bien dans la société celte une tradition d'écriture probablement portée par les druides. L'écriture devait être un mystère dans lequel on devait être initié. L'Angleterre appellera l'imprimerie « *the mystery of the printing press* » dans lequel les ouvriers imprimeurs devaient être initiés. Cela reflète le statut « mystérieux » de l'écriture avant l'imprimerie.

On ne peut donc penser qu'une chose sur la légende, la tradition ou même le mythe de Tristan et Yseult. Il était oral, ancien, extrêmement multiple et diversifié, en aucune façon figé et arrêté, en constante évolution. C'est en définitive l'écriture à la fin du XIIe siècle qui va décanter cette multiplicité et l'arrêter dans des formes statiques. Cela ne se fera certainement pas en une génération et cela n'empêchera en aucune façon les variations puisées dans la tradition ou les variations générées par la création. Mais ne faisons pas de ces auteurs, souvent un peu anonymes, des génies de la création littéraire. Dans un premier temps, ils se contentent de transcrire ce dont ils se souviennent et ce qu'ils aiment.

Un monde en pleine christianisation et féodalisation

Robert Fossier, dans le *Dictionnaire du Moyen Âge*, dans l'article sur l'alleu, une des formes de propriétés ante-féodale, indique une des transformations qui prennent place à partir du IXe siècle dans la société.

> […] L'alleu (terres, hommes ou revenus de toutes natures) est la propriété ancestrale, familiale, transmissible ; même en pays de droit écrit où il a un caractère plus individuel, sa cession doit s'accompagner de l'approbation de la famille (*laudatio parentum*) et de rites compliqués qui ne s'effaceront que vers 1100. […] L'alleutier ne dépend que de la justice publique (cour des « aloiers », cour comtale) et des exigences militaires du prince. […] Uni[e] ou formé[e] de parcelles disjointes, cette petite propriété a probablement été majoritaire jusqu'aux Xe et XIe siècles, face aux *villae* et *curtes* des grands possesseurs du sol. Au moment de l'établissement du système seigneurial entre 980 et 1080 en France, beaucoup d'alleux paysans ont été « repris » en fiefs ou en tenure roturière d'un maître, féodal ou non, sous l'empire soit de la force, soit de la nécessité. Cette absorption a été totale en Angleterre, en Normandie, en Italie du sud, très ample en Allemagne, modérée en France moyenne, faible sinon nulle en France du sud, en Italie du nord, en Espagne chrétienne. […] (41-42)

La question est de savoir ce qui porte ce changement. L'établissement du système féodal probablement mais qu'est-ce qui porte ce système féodal ?

Charlemagne, couronné empereur en 800, essaie de baptiser les Francs en masse, mais cela ne produit pas les effets escomptés. L'Église change alors de tac-

tique et développe non plus le baptême des adultes par immersion mais le baptême des nouveaux-nés par aspersion.

> L'aspersion principale est celle du baptême : par trois fois, l'on verse de l'eau sur la tête de celui que l'on baptise ; c'est la façon la plus habituelle de baptiser […], bien que le baptême par immersion soit plus ancien et plus significatif.[1]

L'immersion devient impossible mais le baptême devient aussi un phénomène de masse. C'est sous Charlemagne que ce changement s'opère. Les baptistères anciens extérieurs aux églises avec cuve pour immersion sont soit abandonnés, soit détruits, soit aménagés. Un baptistère par immersion transformé pour abriter de simples fonts baptismaux est celui de la cathédrale du Puy en Haute-Loire. Il est extérieur et sa cuve a été comblée. Aucune excavation n'a été opérée.

Cette christianisation entraîne la progressive mise en place d'une vaste réforme sociale : respect des dimanches non travaillés (ainsi que des angélus pour le début ou la fin du travail), respect des trois semaines des fêtes religieuses majeures que sont la Nativité, la Passion, l'Assomption auxquelles on ajoute la fête plus courte de l'Ascension et localement quelques fêtes pour les saints. Cela représente entre soixante-quinze et quatre-vingts jours chômés (22% du temps utile annuel). Si on doit appliquer une telle réforme – et elle le fut – il faut intensifier la productivité agricole, ce qui implique qu'une autorité centralisée et unifiée au niveau de l'Europe va introduire des réformes au niveau du travail agricole. L'Église est la seule autorité à vraiment couvrir tout le territoire. La réforme féodale va se faire sous leur conduite, y compris au profit de celle-ci, par l'établissement de vastes domaines abbatiaux ou autres sous contrôle de l'Église ou des ordres monastiques qui fonctionnent sur le même principe que les divers domaines seigneuriaux : propriété unique et servage pour les travailleurs agricoles. Le servage implique que le serf est attaché à la terre et fait partie de l'inventaire du domaine. On notera que dans les inventaires anglais les serfs sont comptés souvent avec le « *chattel* », tous les êtres vivants qui produisent par leur travail. Le serf cependant est un homme chrétien et, à ce titre, a droit à la protection de ses droits de chrétien et à la garantie de ses droits d'homme chrétien. Sa vie et sa mort sont soumises à la loi et rien qu'à la loi et ses tribunaux, loi et tribunaux doubles : ecclésiastique et seigneuriale (ou féodale).

Nous ne mesurons pas l'impact de cette simple réforme sociale d'origine religieuse. Elle implique une évolution agraire : retour au soc et à la charrue celte plus ou moins négligée par l'Empire Romain qui avait des esclaves pour manier la houe manuelle. La charrue implique la traction animale. Le joug existait déjà pour les bovins (vaches ou bœufs) et l'invention du collier pour le cheval est de cette

[1] Portail de la liturgie catholique, article « aspersion », http://www.liturgiecatholique.fr/Aspersion.html, consulté 9 Janvier 2015.

période. La traction par le cheval doit pratiquement doubler la vitesse de labourage. Les Bénédictins, qui sont les ingénieurs de cette période et qui ont récupéré les bibliothèques romaines, introduisent l'assolement, la rotation des cultures, la jachère, la fumure animale et humaine, l'irrigation systématique, la culture en terrasse dans les montagnes, les lacs de retenue pour le poisson. Par les registres des abbayes où les rentes en nature sont inscrites on peut aussi suivre l'évolution des récoltes en fonction du climat avec des phases froides et des phases chaudes : les cycles sont de soixante à quatre-vingts ans. L'ingénierie agricole est représentée et détenue par les Bénédictins

Mais la réforme majeure reste ce que l'on appelle la révolution proto-industrielle des moulins pour remplacer le travail humain par le travail mécanique produit avec l'énergie hydraulique. Le moulin à eau a été inventé par les Romains au premier siècle avant notre ère mais n'a jamais eu qu'une existence marginale et plus anecdotique que réelle. Les Bénédictins systématisent leur utilisation en perfectionnant l'engrenage dit de la lanterne qui transforme le mouvement rotatif de la roue verticale en un mouvement rotatif de la meule horizontale pour le moulin à meule. Des milliers de moulins sont construits partout avec des moulins à meules pour le grain, l'huile et le tan, et des moulins à foulon pour la fibre et la toile de chanvre et plus tard (ramené des croisades) le papier connu sous le nom de vélin. La propriété commune des moulins sera introduite par les rois (français par exemple) et sera partagée à égalité entre le seigneur local et l'Église. Tout cela est possible grâce aux vastes réseaux de prieurés, de rentes paroissiales ou seigneuriales et de terres directement contrôlées par ces prieurés et ces abbayes. Dans mon petit village de montagne (Olliergues), il y avait une rente de la paroisse (Église de La Chabasse) et un prieuré (Saint Gervais sous Meymont) en plus de la liaison directe de la famille des Seigneurs de Meymont, puis plus tard (fin du XIIIe siècle) de la baronnie d'Olliergues.

Une autre réforme se met en place à l'appel de l'Église : le mouvement de la Paix de Dieu lancé par initiative épiscopale dans la deuxième moitié du Xe siècle :

> Mouvement conciliaire d'initiative épiscopale apparu dans la seconde moitié du Xe siècle dans le sud de la Gaule. Il s'explique par le contexte de déliquescence des structures carolingiennes et de violences qui marquent les débuts de la « mutation féodale ». Partant d'idéaux de paix déjà formulés par l'église carolingienne (paix à l'intérieur de l'empire, guerre aux païens), les prélats des diocèses du centre de la Gaule (Auvergne, Velay, Limousin…) tentent de rétablir « la paix qui vaut mieux que tout » (plaid tenu à Clermont par l'évêque Étienne II, 958), la paix sans laquelle « personne ne verra Dieu » (Le Puy, 994). Le mouvement de la Paix de Dieu est ainsi une réponse précoce, et des plus spectaculaires, aux violences, pillages et exactions auxquels se livrent les grands pour imposer leur « ban », et dont les victimes sont l'Eglise et surtout la paysannerie. […] La première assemblée dans les

> « montagnes d'Auvergne » semble être celle d'Aurillac-Coler (972), organisée par Étienne II de Clermont, avec les évêques de Cahors et Périgueux […] ; elle est suivie de près, vers 975, par l'assemblée de Saint-Germain-Laprade, près du Puy, à laquelle l'évêque du Puy, Guy d'Anjou, convoque tous ses diocésains, *milites ac rustici*, et les contraint, sous la menace des armes, à jurer la paix. (Christian Lauranson, *Dictionnaire du Moyen Âge*, 1035)

Les conséquences sont monumentales car les seigneurs et les rois s'engagent à protéger toutes les personnes allant aux marchés et foires, marchands comme simples paysans, tant sur leur trajet que sur leur séjour et activité commerciale. De grandes foires européennes commencent à se développer (une des plus célèbres en Angleterre est la *Bartholomew Fair* de Londres). Dans mon village, la seigneurie de Meymont fait construire, dans la deuxième moitié du XIIIe siècle, le premier pont sur la Dore, le Pont du Diable, pour permettre aux paysans de la seigneurie d'aller au marché de Tours sur Meymont, marché sur le territoire de la seigneurie ouvert sur la plaine de Limagne (Billon, Thiers, Clermont et bien sûr plus loin Montferrand et le comté d'Auvergne). Les paysans peuvent ainsi vendre leurs surplus agricoles et leur production de toile de chanvre. Dans cette seigneurie au XIIIe siècle, les quatre types de moulins sont attestés : grains, huile, tan et chanvre. On peut comprendre alors que de nombreux foyers paysans (serfs pour la plupart) avaient un petit métier à tisser et que la fibre de chanvre produite par eux et foulée par les moulins était tissée en toile foulée à nouveau par les moulins avant d'être vendue. C'était un revenu complémentaire des serfs paysans, ainsi bien sûr que du seigneur qui prenait sa quote-part.

Il ne reste plus qu'à introduire la technique du vélin, et cela sera fait à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle à Ambert. N'oublions pas que la première croisade fut lancée de Clermont par le Pape Urbain II à l'issue du concile de Clermont en 1095.

Tout cela se retrouve dans Tristan et Yseult avec des variations suivant la date d'écriture et la zone géographique de l'auteur.

Tristan et Yseult, drame féodal chrétien

Il faut bien comprendra, avant de commencer, que nous n'avons pas de version manuscrite originale complète. Nous ne pouvons fonctionner que sur des reconstitutions à partir de versions postérieures se fondant sur les versions antérieures qui nous sont parvenues de façon incomplète et probablement d'autres qui ne nous sont par parvenues et évidemment la tradition orale qui perdure sans la moindre déperdition. Cela a des conséquences : d'abord, nous n'avons aucun témoignage réel sur la légende de Tristan et Yseult dans toute sa longue période d'existence orale, par existence nous devons comprendre émergence, élaboration et développement. Les seuls éléments que nous avons sont dans les Triades galloises

et on ne peut pas dire que la légende ou le mythe y soient franchement et largement développés. Dans quatre-vingt-dix-sept triades listées par Rachel Bromwich en 2014 (soit deux cent quatre-vingt-quatorze entrées dans ces triades avec beaucoup plus de noms puisque chacun ou presque est identifié par son père ou sa mère ou d'autres relations personnelles), huit entrées dans huit triades avec treize mentions de Tristan, Yseult ou Marc seulement : Tristan (6), Marc (4) et Yseult (3).

> *14- Three Who Had The Command Of The Fleets Of The Island Of Britain (Seafarers): […] March son of Meirchiawn.*
> *19- Three Enemy-Subduers of the Island of Britain: […] Drystan son of Tallwch.*
> *21- Three Battle-Diademed Men of the Island of Britain: […] Drystan son of Tallwch,*
> *26- Three Powerful Swineherds of the Island of Britain: […] Drystan son of Tallwch, who guarded the swine of March son of Meirchiawn, while the swineherd went to ask Essyllt to come to a meeting with him. And Arthur was seeking (to obtain) one pig from among them, either by deceit or by force, but he did not get it;*
> *71- Three lovers of the Island of Britain: […] Drystan (son of Tallwch, for Essylt, the wife of his uncle March)*
> *72- Three stubborn ones: […] Drystan.*
> *73- Three Peers of Arthur's Court: […] Drystan son of March.*
> *80- Three Faithless (Unchaste) Wives of the island of Britain. Three daughters of Culfanawyd Prydein: […] Essyllt Fair-Hair (Trystan's mistress),*[2]

On remarquera la variabilité de l'orthographe des noms et qu'une seule triade permet véritablement une liaison à la mythologie celte centrée sur le caractère sacré du cochon. Toutes les autres concernent Tristan comme chevalier ou comme amant. On a là une réponse à la volonté de Philippe Walter d'identifier cette légende comme fondamentalement celtique dans son contenu mythologique. Ces triades sont la codification au XIIIe siècle d'une tradition orale séculaire et la

[2] 14- Trois hommes qui avaient le commandement des flottes de l'île de (Grande) Bretagne (mariniers) : March fils de Meirchiawn. 19- Trois subjugueurs d'ennemis de l'île de (Grande) Bretagne : Drystan fils de Tallwch. 21- Trois hommes couronnés dans les batailles de l'île de (Grande) Bretagne : Drystan fils de Tallwch. 26- Trois puissants porchers de l'île de (Grande) Bretagne : Drystan fils de Tallwch qui gardait les porcs de March fils de Meirchiawn pendant que le porcher était allé demander à Essylt de venir le retrouver. Et Arthur essaya (de prendre) un cochon dans le lot, soit par la ruse soit par la force, mais il ne réussit pas. 71- Trois amants de l'île de (Grande) Bretagne : Drystan (fils de Tallwch, pour Essylt, la femme de son oncle March). 72- Trois hommes têtus : Drystan. 73- Trois Pairs de la Cour d'Arthur : Drystan fils de March. 80- Trois femmes infidèles (non chaste) de l'île de (Grande) Bretagne. Trois filles de Culfanawyd Prydein : Essylt-la Blonde (l'amante de Trystan). *http://www.celtic-twilight.com/camelot/triads/*, et/ou Bromwich 2014.

part de mythologie celte attachée à Tristan est très réduite, et encore être porcher du roi était une responsabilité et un honneur féodal dans le monde descendant du monde celte. La liaison mythologique est très réduite. Par contre, la définition de Tristan est d'abord et avant tout chevaleresque, donc féodale. On remarquera aussi l'absence de référence chrétienne.

Si maintenant on passe aux versions écrites anciennes, la présence de la religion chrétienne est capitale. Adresses directes à Dieu et interjections de type religieux sont myriades. L'ermite Ogrin est présent partout. Un évêque de la Tamise intervient dans une version pour proposer et faire accepter une ordalie pour Yseult, ordalie complète avec serments sur les reliques et saisie d'un fer rougi à main nue. Sur cette ordalie il y a des variations : ordalie *a minima* avec seulement le serment, ou ordalie totale. Ordalie avec la présence du Roi Arthur et ses chevaliers, avec un tournoi avant l'ordalie. Enfin l'ordalie est le lieu d'une ruse d'Yseult qui ordonne à Tristan d'être présent en mendiant ou en lépreux ou en pèlerin, les trois sont identiques dramatiquement (le costume fait la fonction) pour la transporter de l'autre côté du gué sur son dos pour qu'ensuite elle puisse prêter serment sans mentir. Le serment varie de version en version mais est toujours le même au niveau du sens. La forme la plus développée est chez Béroul avec une énorme insistance sur la valeur sacrée des reliques.

> Je jure… que jamais un homme n'est entré entre mes cuisses, sauf le lépreux qui se fit bête de somme pour me faire traverser le gué et le roi Marc mon époux. J'exclus ces deux-là de mon serment mais je n'en exclus pas d'autres. Mon serment n'est pas valable pour deux personnes : le lépreux et le roi Marc. Le lépreux se trouve entre mes jambes (lacune dans le texte). (Béroul, Philippe Walter tr., 2000, 112)

Béroul amplifie le serment par une déclaration du Roi Arthur. Par contre Gottfried von Strassburg se lance dans une longue diatribe contre ceux qui utilisent la générosité du Pardon du Christ pour rouler celui-ci dans la farine. En effet le serment est vrai et honnête pour le Christ puisque le lépreux est Tristan, alors qu'il est rusé et malhonnête pour tous les témoins présents puisque l'identité du lépreux est dissimulée : encore une fois le déguisement fait le personnage qui n'est plus une personne mais bien un personnage de théâtre, ou certains diront de cirque. Citons la diatribe de Gottfried :

> *Thus it was made manifest and confirmed to all the world that Christ in His great virtue is pliant as a windblown sleeve. He falls into place and clings, whichever way you try Him, closely and smoothly, as He is bound to do. He is at the beck of every heart for honest deeds or fraud. Be it deadly honest or a game, He is just as you would have Him. This was amply revealed in the facile Queen. She was saved by her guile and by the doctored oath that went flying up to God, with the result that she redeemed her honour and was*

> *again much beloved by her lord Marc, and was praised, lauded, and esteemed among the people. Whenever the King observed that her heart was set on anything, he sanctioned it at once. He accorded her honour and rich gifts. His heart and mind were centered only upon her. Wholly and without guile.*[3] (Gottfried, Tristan, 2004)

Cette diatribe qui révèle une progression de la christianisation de la légende de Béroul à Gottfried prouve par là même l'importance de cette dimension. On retrouve la même progression entre le final de Thomas et ceux d'Eilhart et de la saga norroise. Mais il faut élargir à l'entier de ces fins.

Pour Thomas la fin est le résultat d'un combat juste puisque Tristan et Kaherdin se portent au côté de Tristan le Nain dont la femme aimée a été enlevée par Estoux l'Orgueilleux du Château Fier et de ses six frères. Même s'il y a un doute sur le nombre puisque deux sont tués dans un premier temps, puis quatre dans un deuxième temps et le total est déclaré être sept, la dame est libérée, Kaherdin n'est pas blessé, Tristan le Nain est tué et Tristan est blessé part un pieux empoisonné. Nous reviendrons sur ce dernier détail. Kaherdin doit alors aller chercher Yseult la Blonde et Yseult aux Blanches Mains peut annoncer mensongèrement la voile noire. Tristan meurt après un hommage furtif et rapide à Dieu : « Que Dieu nous sauve, Yseult et moi ! » Puis tout le reste est consacré à Yseult. Yseult n'a même pas un mot pour Dieu.

Ils meurent donc sans confession, sans absolution, sans extrême onction. Et il n'est aucunement fait mention d'une quelconque sépulture. Il n'y a donc pas de miracle, malgré la fin très chaste.

Si nous prenons la saga norroise officiellement tirée d'une traduction de Thomas, nous avons une fin différente à peine cinquante ans plus tard. Tristan ne prononce même pas le nom de Dieu, mais Yseult « se tourna vers l'est et dit sa prière en ces termes » :

> Je t'en prie, Dieu tout-puissant, prends pitié tout autant de cet homme et de moi-même, que je crois que tu as été mis au monde par la Vierge Marie pour

[3] Il fut ainsi rendu manifeste et confirmé au monde entier que le Christ dans sa grande vertu est aussi souple qu'une ample manche dans le vent. Il adhère et acquiesce à quelque sens que vous vouliez Lui imposer, au plus près et sans résistance, comme Il se doit de le faire. Il est à la merci de quelque cœur que ce soit pour tout acte honnête ou une quelconque fraude. Que ce soit une affaire des plus sérieuses ou une farce, Il fait juste tout ce que vous attendez de Lui. Cela fut amplement révélé par la Reine rusée. Elle fut sauvée par son culot et par le serment aménagé qu'elle envoya à tire-d'aile jusqu'à Dieu, avec pour résultat qu'elle sauva son honneur et qu'elle fut à nouveau très aimée de son maître Marc, et qu'elle fut louée, encensée et glorifiée par tout le monde. Dès que le roi s'apercevait que son cœur désirait quelque chose, il l'approuvait aussitôt. Il lui rendit son honneur et lui offrit de beaux cadeaux. Son cœur et son esprit se focalisaient uniquement sur elle. Totalement et sans détours.

> la rédemption de l'humanité tout entière, et que tu as aidé Marie Madeleine et as supporté la mort pour nous, humains, qui sommes pécheurs ; et que tu t'es laissé clouer sur la croix, frapper de la lance au côté droit, et que tu allas dévaster jusqu'à l'Enfer et libéras de là-bas tout ton peuple dans une éternelle joie. Tu es notre créateur. Dieu éternel, tout-puissant, prends pitié de nos péchés, tout autant que je crois en tout cela. Et je crois volontiers à tout cela, et je veux bien te glorifier et t'adorer. Accorde-moi, je t'en prie, mon créateur, le pardon de mes péchés, Dieu unique, Père, Fils et Saint-Esprit. Amen. (Daniel Lacroix, Philippe Walter, 1989, 325-326)

Et Tristan ne vient qu'après.

La fin rajoute leur ensevelissement par Iseult aux Blanches Mains des deux amants, chacun d'un côté d'une église « de telle sorte qu'ils ne puissent pas être proches l'un de l'autre une fois morts. Mais il se produisit qu'un chêne s'éleva si haut de chacune de leurs tombes, que leurs branches se mêlèrent par-dessus le faîtage de l'église. Et l'on peut voir par là combien était grand leur amour. » (*ibid.*, 626)

Morts sans confession, sans absolution et sans extrême onction, ensevelis de part et d'autre d'une église, cependant le miracle se produit avec deux chênes dont les branches se rejoignent. La dernière phrase centre ce miracle sur l'amour des deux amants, mais l'église entre les deux sanctifie cette reconnaissance finale. Ils n'ont pas péché à nouveau dans la mort et Tristan avait rempli une mission entièrement louable. On peut alors imaginer que Dieu a exaucé la prière d'Yseult.

Eilhart von Oberg change beaucoup de choses dans ce final.

D'abord, à la suggestion de son neveu, le fils de sa sœur qu'il a ramené avec lui des funérailles de son père et de son séjour chez lui pour transmettre son fief à Kurneval (tout ces détails sont des changements, surprenants même comme l'existence d'une sœur), il se fait fou (un déguisement de plus) pour revoir Yseult et un séjour de trois semaines va permettre de réactiver la liaison. À son retour, il part avec Kehenis au château de Gariole dont il a fait reproduire les trois clés nécessaires pour entrer. Dans ce château est enfermée par son mari une dame qui a eu plu à Kehenis avant son mariage. Kehenis et Tristan s'introduisent par effraction, Kehenis perdant son chapeau dans le fossé du château. Kehenis assouvit sa passion avec la dame tandis que Tristan lance des fléchettes dans le mur de la salle principale. Inutile de dire la gravité de l'affaire qui va contre toutes les lois féodales. Les deux s'en vont quand arrive le mari, Nampetenis, qui trouve le chapeau, les fléchettes et sa femme éplorée (officiellement du moins). Nampetenis part à la poursuite des deux intrus avec huit de ses hommes. Kehenis est tué, sept des hommes de Nampetenis sont tués et un est blessé. Tristan est blessé de façon grave et la blessure deviendra mortelle. Ici non seulement la morale est sauve, mais la loi est respectée. Le mari trompé survit en tant que neuvième luron de sa troupe tandis que sept et probablement huit meurent et que les délinquants sont tués ou frappés mortellement. L'adultère et l'effraction sont donc punis. C'est un « hôte » du vil-

lage qui va chercher Yseult la Blonde. C'est Yseult aux Mains Blanches qui ment. Tristan n'a pas un mot pour Dieu, pas plus qu'Yseult. Le roi Marc n'apprend le philtre qu'près leur mort. C'est là qu'on a un double miracle.

D'une part, le roi Marc pardonne aux deux amants puisqu'ils n'ont pas agi de leur plein gré. Puis il emmène les corps en Cornouaille où ils sont enterrés sans précision mais probablement côte à côte. Le roi Marc fait « planter un rosier sur le corps de la femme et sur celui de Tristan un cep de vigne. De taille égale, ils s'entrecroisèrent leurs rameaux […] si bien qu'en aucune façon on ne peut les séparer à moins de ne les vouloir rompre. C'est la force du philtre qui fit cela. » (Eilhart von Oberg, 1997, 249)

On remarque ici que les deux finissent dans l'abandon total de toute référence à Dieu, et donc aussi abandonnés de Dieu. La fin qui introduit le miracle des plantes, vigne et rosier, supprime toute mention d'une église ou chapelle et donne sèchement l'explication du miracle par le philtre et rien d'autre. C'est donc de la magie quasi noire. Les amants meurent maudits et le sont au-delà même de leur mort. Mais on voit aussi que le mythe du drame d'amour se construit dans ce final.

Cependant ce final est on ne peut plus éducatif et pédagogique du point de vue chrétien et féodal. Yseult ne compte pas. Elle n'est plus que « la femme ». Le seul qui compte c'est Tristan et il est maudit de par sa dernière aventure et de par son amour coupable. La dernière aventure est une complicité d'adultère, adultère que, de toute façon, il venait de commettre pendant trois semaines avec sa propre tante par alliance. Il ne peut donc pas y avoir de pardon divin, même s'il y a un pardon humain. Le pécheur meurt dans la souffrance et dans le rejet ou du moins l'ignorance. C'est de ce final et de celui de la saga norroise que vont naître les versions romantiques du XIXe siècle, mais le sens dans ces XIIe-XIIIe siècles est un sens chrétien de rejet, sauf s'il y a des circonstances atténuantes. C'est le cas dans la saga norroise mais non dans la version d'Eilhart.

Le motif ternaire

Il reste à examiner un motif formel de ces diverses versions anciennes. C'est le motif ternaire (je ne toucherai que peu aux autres motifs numériques). La perspective temporelle et donc la dynamique historique change le sens de ce motif. Si nous regardons le motif ternaire vers le temps ancien, les siècles précédant l'écriture, nous pouvons le considérer comme étant d'origine et de valeur celtiques et nous pourrions alors suivre Philippe Walter. Le problème avec cette façon de regarder est qu'elle est tournée vers le passé alors qu'une œuvre est toujours reçue dans son présent.

Si nous regardons alors ce motif ternaire dans le sens de déroulement de l'histoire nous avons alors un motif profondément chrétien, celui de la Trinité, un motif fondamental dans l'art roman des XIe et XIIe siècles. Une église romane a un plan au sol qui reflète le nombre sur lequel elle a été construite et ce nombre est symbolique d'un élément chrétien fort. Dans mon village, il y a une ancienne église

romane au sol (construite probablement à partir du Xe siècle). La nef a trois travées. C'est un plan courant pour une église paroissiale de cette époque : c'est le symbole direct de la Trinité. On entrait par le portail occidental, le seul jusqu'au XIIe siècle, puis on remontait la nef, le Père, le Fils et le Saint Esprit pour se trouver alors devant le chœur qui est rempli de la lumière du dieu unique des Chrétiens, un Dieu unique qu'on ne peut atteindre que par la Trinité. Quand on atteint in tel niveau de valeur symbolique, on peut difficilement ne pas considérer ce niveau de sens pour le motif ternaire de Tristan et Yseult. Que devient-il dans le récit et quel sens prend-il ?

Il y a d'abord et avant tout la ternarité perverse du père (le roi Marc), du fils (Tristan) et du Saint Esprit, et c'est ce troisième élément qui est pervers puisque c'est Yseult, la femme du père, donc la mère, et non pas le Saint Esprit, partie intégrante de Dieu. La femme entre ces deux hommes ne peut que fausser la ternarité divine. Ceci pose clairement que la sexualité est une affaire de couple sanctifié par le sacrement du mariage. Dès que l'on passe à une figure ternaire, on entre dans un domaine de perversion de ce qui devrait être et rester de l'ordre de la divinité.

De l'autre côté, ceux que Joseph Bédier et d'autres s'obstinent à appeler les barons félons, qui sont trois et rien que trois originellement, sont en fait une ternarité totalement justifiée par l'ordre féodal. Ils dénoncent un fait et pas un phantasme que toute la légalité féodale comme chrétienne rejette absolument : l'adultère d'une part et en plus un acte sexuel d'un inférieur vassal sur la femme d'un supérieur suzerain. Cela est impossible dans la simple théorie et pratique du droit de cuissage féodal qui veut que le suzerain puisse satisfaire ses envies sexuelles avec la femme de son vassal qui lui offre l'hospitalité (situation qui peut être valorisée quand un héritier du titre du vassal en naît car alors un bandeau rouge de bâtardise peut être ajouté aux armes du vassal : le plus beau cas connu est celui d'Henri de Turenne qui, en tant que Baron d'Olliergues, bénéficiait du sang royal du bandeau de bâtardise et put à ce titre être enterré dans la Basilique de Saint Denis). La situation est totalement renversée ici puisque c'est le vassal qui bénéficie de l'hospitalité de son suzerain et c'est ce vassal qui prend la femme de ce suzerain. Les félons sont donc justifiés dans leur dénonciation. Cela est avalisé par le Roi Arthur qui vient à l'ordalie pour la présider en tant que suzerain du Roi Marc. C'est tout autant avalisé par l'ermite Ogrin qui condamne l'adultère, exige le repentir et la confession, qui impliquent tous les deux que le sujet reconnaît son crime ou péché, puis l'absolution peut venir et donc le pardon, pourvu qu'il n'y ait plus de récidive et que la pénitence soit en proportion du crime. C'est la procédure suivie quand la voix religieuse l'emporte : la pénitence est l'exil et le pardon pour Tristan est conditionné à la non récidive.

C'est justement dans les versions anciennes – où le roi Marc devant le flagrant délit décide seul, et contre l'avis de ses vassaux, d'envoyer les deux coupables au bûcher – qu'il y a rupture de la justice féodale. Une telle décision ne peut donc en aucune façon réussir. Dans une autre version, le conseil du roi est convo-

qué et réuni et c'est l'évêque de la Tamise qui suggère une ordalie. On est là dans le processus normal et donc l'ordalie peut et doit se dérouler. Dans une autre version, le roi Marc respecte la justice féodale et réunit son conseil pour prendre une décision qui est alors la roue pour Tristan et le bûcher pour Yseult. Il y a cependant ici un vice de justice. Les problèmes de ce genre, problèmes d'ordre personnel, familial et marital, relèvent de la justice ecclésiastique et non de la justice séculière, civile puisque concernant le non respect d'un sacrement de l'Église. C'est donc un tribunal religieux qui devrait statuer et la décision d'une ordalie est la bonne décision. Ce principe de deux justices est fondamental et perdurera bien au-delà du Moyen Âge et de l'Europe.

Ainsi l'Inquisition espagnole (justice religieuse) est la seule autorité de justice au Mexique sous la colonisation espagnole qui peut juger des problèmes maritaux des esclaves et qui impose la règle du mariage chrétien pour ceux-ci et la consommation de ce mariage de façon régulière, que ces esclaves travaillent pour le même maître ou pas : les époux esclaves ont droit à une journée de consommation de leurs obligations maritales. Donc la décision de la roue et du bûcher ne peut pas et ne doit pas aboutir car elle est illégale.

Pour en revenir à la ternarité, Gottfried von Strassburg va très loin dans une allusion à la Genèse. Lorsque Tristan se réveille de son « coma » provoqué par l'empoisonnement par la langue du dragon il s'exclame de façon chrétiennement inspirée :

> *Ah, merciful Lord, Thou has not forgotten me! Three lights encompass me, the rarest in all the world, joy and succor to many hearts, delight of many eyes – Isolde, the bright Sun; her mother Isolde, the glad Dawn; and noble Brangane, the fair Full Moon!*[4] (166)

La ternarité est évidente avec la mère qui devient l'aube qui donne naissance au soleil. C'est une reprise christianisée, donc ternaire, de la Genèse entièrement binaire sur le modèle même de Dieu qui est binaire dans l'Ancien Testament :

> **1** Au commencement, **Dieu** créa les cieux et la terre. **2** La terre était informe et vide; il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'**Esprit de Dieu** se mouvait au-dessus des eaux. […] **14** Dieu dit: Qu'il y ait ***des luminaires*** dans l'étendue du ciel, pour séparer le jour d'avec la nuit; que ce soient des signes pour marquer les époques, les jours et les années; **15** et qu'ils servent de luminaires dans l'étendue du ciel, pour éclairer la terre. Et cela fut ainsi. **16** Dieu fit ***les deux grands luminaires***, ***le plus grand luminaire*** pour présider au jour, et ***le plus petit luminaire*** pour présider à la nuit; il fit aussi les

[4] « Ah ! Dieu de miséricorde, Tu ne m'as pas oublié ! Trois lumières m'entourent, les lumières les plus rares au monde qui sont la joie et le soutien de nombreux cœurs, le plaisir de nombreux yeux – Isolde, soleil éclatant, sa mère Isolde, Aube heureuse, et la noble Brangane, brillante Pleine Lune. »

> étoiles. **17** Dieu les plaça dans l'étendue du ciel, pour éclairer la terre, **18** pour présider au jour et à la nuit, et pour séparer la lumière d'avec les ténèbres. Dieu vit que cela était bon. **19** Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin: ce fut le quatrième jour. (*Genèse*, 1:1-2 & 1:14-19)

On voit bien le motif binaire de ce texte et comment les étoiles sont rejetées comme négligeables, une sorte de pensée annexe de Dieu ou de son Esprit. On voit alors la christianisation de ce motif par la ternarité introduite par Gottfried, une ternarité qui, en plus, est logique : la mère d'Isolde devient la mère du soleil. La question qu'on peut se poser est de savoir où sont les étoiles. Gottfried nous donne la réponse quelques pages plus loin quand il décrit le heaume de Tristan :

> *On his head he wore an aureole of cunning workmanship – an excellent chaplet that burned like candlelight and from which topaz and sardonyx, chrysolite and ruby, shone out like stars.*[5] (187-188)

On remarque ici que cette ternarité des étoiles devient un motif quaternaire : le soleil, l'aube, la lune et les étoiles, (motif qui métaphorise le motif quaternaire de Yseult, sa mère, Brangane et Tristan) motif qui est repris directement dans la description des étoiles par les quatre pierres précieuses. On peut se demander alors quel est le sens de ce motif quaternaire. Dans l'art roman le plus standard c'est le symbole de la crucifixion et donc du Christ en croix. C'est l'annonce de la fin naturellement tragique de Tristan aux prises avec trois femmes, réduit au rôle subalterne des étoiles, mais c'est en faire un héros chrétien, valeur amplifiée par l'auréole autour de sa tête. Qu'est-ce qui alors lui donne cette dimension ?

On touche là à une autre ternarité de la légende, une ternarité structurelle. Pour que la légende devienne vraiment chrétienne, sa structure de purification par le sacrifice se doit d'être ternaire. Et ternaire elle est.

D'abord le Morholt, monstre humain tué par Tristan mais Tristan est empoisonné par un pieu ou une épée. Il sera guéri par l'intervention de deux femmes, le soleil et l'aube de ce soleil précisément.

Ensuite le dragon, monstre mythique absolument universel et fortement présent dans toutes les cultures indo-européennes ou turkiques, du dragon turkique de Médée la Colchidienne au dragon germanique de Siegfried, pour n'en citer que deux. Nous avons ici une troisième version, celle du dragon celte de Tristan, moitié Breton moitié Cornouaillais, envoyé en Irlande par son oncle.

Ici Tristan est empoisonné par la langue du dragon qu'il coupe et qu'il met en contact avec son corps.

---

[5] Sur sa tête il portait une auréole de fabrication subtile – une guirlande parfaite qui brillait comme la lumière d'un cierge et sur laquelle des topazes et des sardoines, des chrysolites et des rubis scintillaient comme des étoiles.

Enfin l'Orgueilleux pour délivrer la dame de Tristan le Nain. Six, sept ou huit frères seront tués, Tristan le Nain le sera aussi, la dame sera libérée, Kaherdin survivra sans problèmes (sauf chez Eilhart) mais Tristan sera à nouveau blessé par un pieu ou une épée empoisonnée. Troisième empoisonnement. Il en mourra. Il est donc bien celui qui est sacrifié pour qu'émerge l'ordre nouveau.

Et on en revient au final.

On a à ce moment-là la parfaite architecture d'un drame féodal chrétien qui se termine par le sacrifice du héros qui était un pécheur gravement atteint et qui a réussi par ses trois épreuves à surmonter son péché et à mourir pur. On voit alors le pas supplémentaire d'Eilhart qui conserve bien les trois étapes de la mise à mort mais qui pervertit complètement le discours symbolique du héros chrétien sacrifié pour en faire un délinquant justement abattu dans la souffrance et payant ses crimes dans cette mort. Il est donc non plus un héros mais un exemple de ce qui arrive aux pécheurs plus ou moins « païens » qui ne se corrigent pas.

La symbolique sexuelle

Philippe Walter consacre beaucoup de pages au sujet, mais manque deux choses essentielles. D'abord, la valeur des femmes nues et sexuellement provocatrices dans l'art roman de l'époque. Et ensuite la valeur sexuelle symbolique des combats de Tristan.

Dans la tradition celte, la sexualité était une dimension banale et elle représentait une zone de rencontre entre l'homme et les tellurismes, magnétismes et autres radiations souterraines de la terre. Les points où ces diverses radiations se rencontraient et devenaient plus fortes étaient des points sacrés. Les Celtes y installaient des temples souvent dédiés bien sûr à des déesses, comme la déesse gauloise de la guerre, Andarta, ou son équivalent de Grande-Bretagne celte, Andrasta, qui se croisent avec la déesse-mère triple celte souvent saisie individuellement. Ces déesses-mères, cette déesse triple même dans ses présentations individualisées, sont représentées assises et portant un ou deux enfants. On a là l'ancêtre de la vierge romane type, dont un bon nombre vont être noires, sombres ou dorées de par la nature du bois utilisé ou par peinture. Il s'agit, dans leur version noire, des Vierges noires.

Mais deux représentations sont capitales de ces points telluriques nodaux. D'une part la wuivre (malgré le féminin il s'agit d'un homme) qui représente les circulations d'eau et de magnétismes souterraines. Elle est généralement réduite à une tête avec une vaste moustache double qui descend et éventuellement remonte de chaque côté de la bouche et croise le double flot d'eau qui sort de cette bouche et remonte lui aussi de chaque côté. L'art roman a très largement récupéré cette représentation car le croisement des flots d'eau et des moustaches donnent des alphas et des omégas qui sont le début et la fin de la mythologie chrétienne. Il s'agit bien de flux et flots, d'écoulements. C'est une image dynamique pour les Chrétiens romans qui croient au temps inventé par Dieu. N'oublions pas que Dieu

est celui qui peut dire : « Je suis l'Alpha et l'Oméga, dit le Seigneur Dieu, celui qui est, qui était et qui vient, le Tout-Puissant. » (Apocalypse, 1:8)

Cet héritage celtique est facile à intégrer dans l'art roman du fait du croisement des symboliques, écologique pour les Celtes et apocalyptique pour les Chrétiens.

Bien plus compliquée est l'autre représentation des Sheela-na-gig irlandaises qui ont été littéralement transférées sur l'entier du continent. On peut même élargir ces Sheela-na-gig à la représentation de la femme fertile ou nourricière dans l'art roman, dans la pierre souvent des chapiteaux historiés ou des porches. De quoi s'agit-il ?

La Sheela-na-gig de base est une femme nue, les jambes en accents circonflexes de part et d'autre de son corps qui présente et ouvre de ses deux mains sa vulve, les mains derrière les jambes construisent ainsi, comme pour la wuivre, des alphas et des omégas articulés les uns sur les autres. On retrouve facilement alors la vision de la fertilité féminine comme alpha et oméga de la création. On peut simplement voir qu'on a la naissance par la vulve, la petite mort dans l'acte sexuel et la mort qui est le retour à la mère. Simple métaphore. Mais on peut aussi voir un autre discours fort de l'époque romane. Le péché originel est le fait de la femme qui découvre le savoir sexuel à l'homme et qui par là-même offre la mort et la fin avec la pomme. Toute la symbolique du philtre qui est d'amour purement sexuel et qui est la mort qui finalement triomphe. Dans cette perspective, la femme aux seins nus qui donne la tétée à un crocodile et un lézard dans le porche latéral de l'église de Mailhat va dans le même sens. Elle donne la vie, elle nourrit en l'homme la voracité sexuelle. L'homme devient le saurien de la fable dans et par la soumission à la sexualité féminine. On est là dans un discours particulièrement commun dans la période romane. Et cette lubricité se retrouve totalement dans les commentaires lubriques qu'Yseult produit après le chevauchement du faux lépreux. Eilhart est celui qui représente cela le mieux en minorisant systématiquement Yseult qui n'est plus que « la femme » dans sa tombe, et en accumulant sur Tristan les péchés pris de son initiative. Le philtre devient alors l'élément diabolique qui réside au plus profond de l'homme et qu'on comprenne bien que la nature de la femme, comme le dit Gottfried, étant de pécher, c'est l'homme et l'homme seul qui est responsable car il cède à ce qu'il sait être mauvais. C'est à l'homme de résister.

Mais l'art roman va plus loin et, en fait, résout une énigme que Philippe Walter ne fait que signaler : les sirènes. Dans l'art roman d'Auvergne, on peut suivre pas à pas l'évolution de la sheela-na-gig dont les pieds sont pieds posés, enracinés sur l'astragale des chapiteaux qui représente la terre. Par contre, la sirène romane a deux queues qu'elle tire l'une vers la gauche et l'autre vers la droite. La vulve a complètement disparu et les deux queues sont tirées le plus haut possible. Alors la sirène ne touche en rien l'astragale et elle devient un symbole d'ascension vers la lumière de Dieu. Ce symbole d'ascension est capital dans l'art roman de l'époque. Je n'en dirai pas plus. Il est bien sûr que la sirène de tradition germanique par exemple a peu à voir avec celle-ci, mais la sirène d'Andersen ou la célèbre

Lorelei n'ont qu'une queue et elles vivent dans l'eau, pas sur des chapiteaux d'église. Je dis ici que la sériation de la sheela-na-gig à la sirène à deux queues en élévation est une christianisation d'un héritage celtique. Philippe Walter ne reconnaissant pas ce mouvement de christianisation ne peut pas voir cela.

Il n'y a donc pas de contradiction dans la représentation de la femme dans ces positions provocantes et l'art roman dans lequel elle s'intègre. Pas plus d'ailleurs que des hommes nus qui ne sont pas absents de ces chapiteaux, loin de là. Si nous reconnaissons la dimension sexuelle de cet art et l'enseignement qu'il représente dans ses images pour les fidèles totalement illettrés et qu'il faut bien éduquer, nous pouvons alors analyser et comprendre la dimension sexuelle des combats et des épreuves de Tristan.

Dans les trois cas, une arme phallique[6] est employée. Par les deux combattants dans le premier combat, mais la seule qui imprègne Tristan d'un poison est celle de Morholt. On a là un typique acte sexuel avec imprégnation. Dans le cas du dragon, c'est seulement Tristan qui plonge sa lance dans la gorge du dragon et la langue coupée au contact de son corps l'empoisonne. On a dans ce cas une fellation par le dragon. Dans le dernier combat, tous emploient des armes phalliques mais seul Tristan est imprégné d'un poison. Dans les trois cas il y a bien mise en danger de Tristan par des actes homosexuels.

Dans chaque cas, la guérison ne peut venir que d'une femme. C'est donc un rapport amoureux de type hétérosexuel qui peut sauver Tristan de sa mort homosexuelle. Et la réalisation sexuelle de ces rapports avec la femme est tôt ou tard dûment remplie.

Mais le sens vient vraiment de la blessure qui se ré-ouvre quand Tristan saute par-dessus la farine. C'est la blessure causée par un sanglier et sa défense. On a typiquement ici aussi un acte homosexuel mais sans imprégnation cette fois. C'est quand Tristan va commettre un adultère que cette blessure se ré-ouvre et se met à saigner. Cette blessure peut faire penser à une vulve mais le sang est soit le sang menstruel de cette vulve, soit le sang du dépucelage de cette vulve. À ce moment-là Tristan est féminisé bien qu'il commette un adultère hétérosexuel. Quel est le sens de cette féminisation (signalée par Philippe Walter mais jamais expliquée) ?

Dans les récits anciens, Tristan est un orphelin (sauf pour Eilhart) de père et de mère. Il est élevé sans parents par des parents de substitution. Puis il est adopté par un oncle. Sa dimension œdipienne est donc totalement déréglée. L'oncle, en plus, n'est pas marié. C'est Tristan qui doit aller lui conquérir sa femme. On ne peut pas imaginer plus œdipien. L'adultère est donc la conséquence directe de cet acte œdipien commandé par le père de substitution. Mais, loin de tuer le père, il en prend la place et donc révèle son désir de contact émotionnel, affectif et peut-être

[6] J'emploie le mot « phallique » courant pour cette métaphore descriptive bien que cela soit faux car, selon Jacques Lacan, même les femmes ont un phallus qui est un concept symbolique de la vision qu'un individu a de lui-même ou elle-même pour l'avenir. Le bon mot serait « pénien » selon le Larousse, ayant la forme d'un pénis, et là, seul un homme a un pénis.

sexuel avec ce père de substitution. Il a donc renversé son complexe d'Œdipe sur arrière-plan d'absence de parents et exprime son désir de contact avec le père en prenant sa place avec l'épouse qu'il lui a lui-même conquise.

La variante d'Eilhart que l'on a déjà abordée avec le final est renforcée ici par l'adultère jamais repenti. Tristan est en fait un homme œdipien qui tue des monstres, pour libérer le royaume de son père qu'il désire aimer et dont il désire être aimé, pour conquérir une épouse pour son père qu'il désire, et qui mourra en définitive de par la violence de l'homme marié cocufié par Kaherdin dont il a été le complice pour l'effraction permettant l'adultère. Il suffira de trois éléments significatifs pour que l'homme cocufié se porte à la poursuite de Tristan et Kaherdin. Cet homme part avec huit de ses hommes, huit l'apocalypse, le jugement dernier, la seconde venue, soit neuf avec l'homme cocufié lui-même, neuf l'heure de la mort du Christ, Tristan peut mourir : son heure est venue. Notons qu'il y a huit morts avec Kaherdin et deux blessés, l'un qui survivra peut-être, bien qu'on ne le sache pas, et l'autre, Tristan, qui mourra dans la souffrance, portant les morts à neuf à nouveau. La symbolique est imparable. Tristan ne peut que mourir pour son crime et sa mort est en même temps son jugement quasiment dernier.

On voit donc que le renversement de l'Œdipe de Tristan de par son adultère a une fin tragique dans les cas courants et une fin pathétique dans le cas d'Eilhart. De toute façon, les manquements à la loi et à la morale chrétiennes ne peuvent mener qu'au sacrifice qui sanctifie la leçon évidente de la fable.

Je n'irai pas plus loin dans cette analyse et je refuse totalement une approche de littérature comparée. Comparer n'est pas prouver. Si on suit Philippe Walter qui a tracé la route qui mène à Shahla Nosrat (2014), les ressemblances entre le roman anglo-normand *Tristan et Iseut* d'une part et le roman iranien *Wîs et Râmîn* d'autre part justifient sans plus de réflexion une filiation de l'un à l'autre. J'ai déjà mentionné le dragon turkique de Médée la Colchildienne. Cela voudrait dire alors que la légende de Tristan et Iseut est turkique et donc qu'elle a des racines dans la culture des peuples européens turkiques d'avant la glaciation, peuples qui nous ont transmis 75 à 80% de notre ADN, les Indo-Européens ne nous en transmettant que le reste, soit pas beaucoup. Ce raisonnement comparativiste ne tient pas car, pour prouver une filiation, il fait encore montrer comment, d'un lieu à un autre, la communication a été possible. Notons cependant que le roman iranien semble prouver que les peuples indo-européens sont descendus vers l'ouest du plateau iranien, ce qui est effectivement vrai aux alentours de 10,000 avant notre ère. De même, les peuples indo-aryens qui vont produire la culture Sanskrite sont descendus vers l'est de ce même plateau iranien et ont donc la même source linguistique et culturelle que les peuples indo-européens.

Mais cela ne nous permet pas de dire qu'il y a une filiation quelconque entre deux romans médiévaux qui ont été produits à plusieurs milliers de kilomètres l'un de l'autre, sans moyens de communication quels qu'ils soient. Que les deux romans puisent dans un fonds ancien qui est commun aux deux cultures mais avec quelque 12 000 ans de divergence, soit. Mais cela ne prouve pas, encore une

fois, une filiation. Sinon on pourrait aussi comparer certains mythes des Indiens d'Amériques et trouver de nombreuses correspondances, similitudes. Encore une fois, cela ne prouverait rien.

De plus, pour un linguiste, ce ne sont pas les similitudes qui font sens mais les différences. Selon Saussure, de l'histoire bientôt ancienne, la valeur est dans la différence paradigmatique ou syntagmatique.

Tristan et Yseult, les descendances postmédiévales

Je ne dirai rien sur les adaptations laïcisées de Joseph Bédier et quelques autres. Elles ont transformé une forme majeure de notre culture en un livre anodin pour adolescents. Je ne dirai rien non plus de la re-christianisation superficielle par Pierre Champion de la fable laïcisée pour la bibliothèque de Cluny sur la base d'une version en prose de la légende du XVe siècle. Je veux me concentrer sur les versions qui ont transformé la légende ancienne en un drame romantique qui sert de moule à toutes les adaptations ultérieures dignes de ce nom.

La première est celle de Richard Wagner et la seconde est celle de Frank Martin, un opéra et un oratorio. Ce sont ces adaptations musicales qui sont en arrière-plan du riche travail de Jean Cocteau, Paul Claudel et Jean Hautepierre.

Wagner présente une épure de l'histoire d'amour. Finis tous les combats et les aventures chevaleresques. Le drame est présenté en trois actes et chaque acte est une scène cruciale dans ce drame. D'abord, la scène du philtre sur le bateau qui ramène Yseult en Cornouailles, puis la scène du flagrant délit qui entraîne le bannissement de Tristan, enfin la scène de la mort de Tristan et de la venue du Roi Marc avec une longue scène entre Tristan et Yseult où Yseult s'évanouit quand le Roi Marc arrive pour, plus tard, revenir à elle et donner un long monologue avant de mourir, cette fois pour de bon. Pour le spectateur elle est morte deux fois.

Mais dans le discours des deux amants, l'amour est glorifié comme la seule chose qui compte dans ce monde et la femme se doit de n'obéir qu'à l'amour. Le texte, écrit par Wagner, atteint une rare densité grâce à un syllogisme métaphorique dont ni Tristan ni Yseult ne peuvent s'échapper.

Pour Yseult, la nuit c'est l'amour et la nuit c'est la mort donc l'amour n'est complet que dans la mort. Cela est contenu dans une double formule qui joue sur les génitifs saxon et analytique de l'allemand. Vient d'abord dans la bouche de Tristan « *des Todes Nacht* » puis dans le duo qui suit « *die Nacht der Liebe* ». Cela donne cette formule rare en densité qui se construit naturellement dans notre esprit : « *des Todes Nacht der Liebe* »[7]

Il ne saurait s'agir d'une nuit d'amour qui aurait utilisé un nom composé « *die Liebesnacht* ». Le génitif donne une autonomie quasi anthropomorphique à l'amour, comme à la mort. On a alors une structure ternaire mais surtout qui reprend le mouvement constant du verbe et de la musique, le mouvement d'un balan-

[7] Littéralement : « de la mort la nuit de l'amour ».

cement entre deux extrêmes mais sans le point d'attache d'un pendule, ou bien un battement mais à nouveau sans le point d'attache d'un métronome. Cela vous donne l'idée de la mer de l'acte un, de son balancement et oscillation qui peut vous donner le mal de mer, ou le mal d'amour, pour reprendre un jeu de mots métaphorique des versions anciennes qui mêlaient « la mer / l'amour / l'amer » en une métaphore filée dans la scène du bateau. Mais ce balancement-oscillation sans point d'attache est des plus romantiques du fait justement de ce mouvement, mais en plus des deux entre lesquels leurs cœurs balancent et oscillent avec les clichés romantiques qui apparaissent comme « aimer à en mourir ».

Wagner va beaucoup plus loin encore car la langue lui permet de jouer sur les genres des noms. La structure ternaire se centre sur « *die Nacht* » féminine avec à sa gauche « *der Tod* » masculine et à sa droite « *die Liebe* » féminine. La linéarité fait que la mort précède l'amour, que la mort commande l'amour, que le masculin commande le féminin et le féminin amour ne peut être dans la féminine nuit que par la mort masculine en allemand, donc le trépas. En utilisant ce mot masculin on peut alors sentir cette puissance mâle qui domine l'amour de l'abandon au féminin : « du trépas la nuit de l'amour », sentir seulement en français qui n'a pas de genre neutre et donc a rendu arbitraire le féminin et le masculin.au point que l'amour est masculin et donc en français on a la nuit qui oscille et pendule entre le trépas et l'amour, deux masculins, ou bien entre la mort et l'amour, un féminin et un masculin renforcé dans une sorte d'unité par la proximité phonétique, mais en ordre inversé par rapport à l'allemand.

L'allemand est seul à pouvoir rendre cette puissance de balancement-oscillation sans point d'attache entre le mâle et la femelle, entre le masculin et le féminin au cœur même de la nuit féminine.

Mais Tristan va un pas plus loin dans ce syllogisme en visant la mère dans cette nuit de mort par l'amour. Il veut retrouver l'amour d'une mère qu'il n'a jamais eue, il se veut œdipien en l'absence d'un père réel en prenant la femme de son père de substitution son oncle. Dans cet amour œdipien par translation il veut retrouver l'amour de la mère, le seul amour de la mère qu'il ait connu il y a très longtemps avant sa naissance, dans le sein de sa mère puisque sa naissance et sa sortie de ce sein tuera la mère. On atteint là un rare niveau de morbidité régressive et cette idée est absolument originale à Wagner. Il atteint là un sommet que peu d'auteurs seront capables de construire, surtout en dehors de la langue allemande.

Il faut bien garder en tête aussi comment Wagner ici dépasse la conclusion de Goethe dans son *Deuxième Faust*, le Faust du *Sturm und Drang* finalement devenu adulte après une longue crise adolescente régressive. Il lui aura fallu mourir pour cela. Et le *Deuxième Faust* se conclut ainsi :

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis ;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis;

Das Unbeschreibliche
Hier ist es getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.[8]

La traduction perd totalement l'enchaînement logique et l'enchaînement matériel dans lequel Goethe nous enferme dans sa montée vers le féminin éternel. Mais la beauté de ce style, de ce final, est que cet éternel féminin est neutre en allemand et fait suite et conclut une série de mots neutres forts, tous rimant de façon riche : *-gliche / -gliche / -bliche / -bliche.*

Wagner dépasse ce neutre construit sur « *das Weib* » pour la femme et atteint la pleine réalisation de l'amour féminin dans la nuit féminine qui transfère les amants dans la mort masculine qui permet de retrouver la vie et l'amour d'avant la vie dans le sein de la mère pour laquelle le don de la vie dans cet acte d'amour maternel signifiera la mort pour justement cette mère.

À ce moment-là, le phantasme régressif œdipien de Tristan se réalise pleinement dans sa conscience mourante et Yseult se doit de le suivre dans ce passage d'amour pour ne pas le trahir. L'adultère alors n'est même plus une référence possible dans nos têtes, et ne parlons pas de nos âmes.

Tout différent est le drame romantique que nous propose Frank Martin en 1938 en français, puis en 1943 en allemand mais en l'absence du compositeur en Allemagne, puis en 1948 au Festival de Salzburg ré-ouvert, en allemand bien sûr.

Frank Marin garde la structure en triade. La première scène est la scène du philtre sur le bateau et la troisième scène est la scène de la mort des deux amants, mais la deuxième scène est la découverte des amants endormis dans la forêt, habillés et avec une épée nue entre eux, ce qui entraîne les échanges que l'on sait de la part du Roi Marc, et donc une scène du pardon.

La grande différence est que Wagner termine son opéra avec une bataille qui tue Kurwenal et Melot, Melot étant celui qui avait blessé Tristan à mort lors du bannissement, à la fin de l'acte II. Kurwenal venge donc Tristan et Melot fait justice de cette résistance au Roi en, simultanément, tuant Kurwenal. La fin est donc sanglante et guerrière. Frank Martin choisit une fin beaucoup plus intimiste et la dernière scène devient une veillée funèbre, un *tenebrae*, l'accompagnement des deux amants dans la mort.

Cela n'est possible que parce que Frank Martin choisit la forme de l'oratorio. Le récit est, pour l'essentiel, un récit produit par un récitant. L'intérêt ici est qu'il a sept solistes qui jouent officiellement des rôles propres (La mère d'Isot, Isot la Blonde, Brangäne, Isot aux Blanches Mains, Tristan, Kaherdin et Marc) mais qui sont en fait des récitants et que l'essentiel des récitatifs, du récit est assu-

[8] Traduction de l'édition française de GF Flammarion : « Toute chose périssable / Est un symbole seulement, / L'imparfait, l'irréalisable / Ici devient événement ; / Ce que l'on ne pouvait décrire / Ici s'accomplit enfin / Et l'Éternel Féminin / Toujours plus haut nous attire. »

mé par des formations en chœur auxquelles les solistes participent. Cette structure en oratorio permet un ton plus intimiste et surtout supprime toute action sur scène. L'action dramatique sur scène est, en fait, le récit lui-même. Cela évite que l'on ait des arias ou autres formes musicales permettant à un rôle de se construire ou à un soliste de briller. Nous avons bien ici un récit qui suit sa ligne et auquel les solistes se rattachent. Il n'est bien sûr pas question d'une élaboration métaphorique du type de celle de Wagner. On est dans une retenue et une admiration de cet amour qui n'admet pas de divertissement, au sens pascalien du terme. C'est cette matrice épurée qui sert de modèle aux autres utilisations du XXe siècle. Frank Martin est le creuset musical de cette évolution vers, non plus un drame d'amour, mais vers une épiphanie d'amour, j'ai presqu'envie de dire : une Ascension d'amour car l'épiphanie fait suite à une naissance alors que l'ascension fait suite à une mort et sa résurrection.

Je dirai peu de choses sur les autres adaptations du XXe siècle.

Chez Jean Cocteau, l'amour devient obsessionnel car son utilisation de l'amour hétérosexuel, avec Jean Marais qui plus est, est une façon de parler de l'amour homosexuel en parlant de l'amour en général, mais cet amour hétérosexuel qui sert de paravent à l'autre amour est nécessairement pervers, cruel, inhumain de toutes les façons possibles.

Dans *L'Éternel Retour*, Jean Cocteau déplace simplement le drame du monde ancien à une situation possible moderne dans un château sur un domaine dans une région agricole un peu reculée. L'important ici est que les barons ont été remplacés par une branche familiale un peu éloignée mais hébergée dans le château par pitié, et c'est cette famille annexe qui contient le nain cruel et pervers. L'accent cependant est mis sur la différence inacceptable d'âge entre Nathalie la Blonde et Marc. Le drame est un drame de l'âge. Mais Patrice, qui tient le rôle de Tristan, est gentiment coulé par Jean Marais dans le rôle d'un orphelin recueilli par un oncle et qui, par amour pour cet oncle, va lui chercher une femme pour qu'il ne soit plus seul. Patrice est donc l'entremetteur qui va trouver une orpheline expatriée qui survit fort mal dans le village, de l'autre côté du lac, en prise en plus aux envies d'un pêcheur ou paysan violent et alcoolique. Patrice est donc le libérateur de Nathalie la Blonde dans sa mission d'entremetteur et de marieur pour son oncle. Parler de confusion et de perversion de l'Œdipe de ce Patrice-là est une épure de la situation intenable créée par Jean Cocteau.

Jean Cocteau joue systématiquement sur des situations et des structures qui rappellent celles de Tristan (Yseult, en définitive, ne l'intéresse que peu). Dans *Les Enfants terribles*, Yseult est une sœur aux désirs incestueux refoulés et qui en deviennent criminels quand son frère décide de tomber amoureux d'une autre. Dans *Les Parents Terribles*, on tombe dans le glauque où c'est le père qui a une liaison avec l'amante du fils et qui tente de bloquer l'amour du fils pour garder son amante. Pauvre Marc, où en est-il tombé !

Paul Claudel reconstruit la situation initiale de Tristan, première scène sur un bateau dans l'Océan Indien en route pour Hong Kong, pour injecter divers types

humains dans la situation de la fin de la domination colonialiste de la Chine en 1948, juste avant le triomphe des communistes de Mao Zedong. La surimposition d'un discours chrétien sur ce discours ouvertement anticolonial ne rajoute pas grand-chose : c'est un déguisement à la Tristan. Il n'en reste pas moins qu'ils meurent tous à la fin et qu'on a une fin shakespearienne de nettoiement des plats par l'élimination de tous les protagonistes corrompus, mais sans issue positive puisque le rôle de Fortinbras est tenu par Mao Zedong, qu'on ne met pas en scène bien sûr.

La dernière, et la plus récente adaptation est celle de Jean Hautepierre en vers. L'auteur ne fait que reprendre la fable dans une version proche de celle de Joseph Bédier. L'intérêt est de mettre le drame en vers. Notons que Wagner l'avait fait avant lui. L'idée est généreuse et l'auteur s'aperçoit très vite qu'une versification régulière deviendrait rapidement pompeuse et lassante. Peu de versificateurs dramatiques ont le génie de Racine et la langue française a sensiblement changé depuis. Il varie donc les mètres de l'octosyllabe à des vers de dix, douze ou même seize pieds. Varier le mètre permet de varier le rythme de la diction et donc la valeur dramatique du texte. L'auteur y réussit relativement bien malgré quelques cas de diérèse qui sont irritants à l'oreille moderne. L'ennui est que, si l'on met le texte en vers, on devrait retrouver alors la dimension de l'époque romane et donc l'avoir en musique, avec un accompagnement musical et un texte qui est porté par la musique, ce qui ne veut pas dire chanté mais psalmodié. L'ennui est qu'aujourd'hui on a bien l'envie d'écrire en vers et donc de travailler le verbe de façon à lui donner une rythmique, mais on a comme peur de passer à l'étape suivante qui est de faire porter cette rythmique par une musique. On a peur du rap, on a peur de la chanson française et de la variété, on a peur de la musique même. Il est indispensable aujourd'hui d'inventer une forme neuve de ménestrel, de romance ou de saga musicale avec un texte rythmé dans sa versification. Jean Hautepierre a tenté les premiers pas vers cette forme nouvelle. Les pas suivants restent à faire.

Conclusion

La vraie et seule conclusion possible est l'article lui-même.

Disons que l'intérêt d'une étude d'un tel mythe dans le temps historique, c'est de voir comment un héritage celtique ancien devient un drame féodal christianisé dont nous n'avons que des versions écrites de la fin du XIIe siècle, et pour cause du fait de l'arrivée du papier en France uniquement à la fin du XIIe siècle, mais cependant en Sicile et en Italie un à deux siècles plus tôt.

La transformation de ce drame, en définitive chevaleresque, en drame romantique centré sur l'amour, cette fois, est en marche dès la version d'Eilhart von Oberg mais ne trouvera sa pleine réalisation qu'avec Wagner. À partir de là, le développement du mythe n'a plus de limite. Des versions pour jeune public ou public adolescent se développent dès 1900 dans le sillage de la réécriture par l'Académicien français Joseph Bédier. Le théâtre et le cinéma s'en sont emparés.

Aujourd'hui, le mythe a besoin de rencontrer une nouvelle dynamique pour lui rendre sa force de récit héroïque, romantique et d'aventure. Cela ne pourra se faire que si on réinvente le ménestrel d'antan. J'attends avec impatience une version rap ou hip hop de ce mythe qui pourrait alors faire l'objet d'improvisations multiples et retrouver la force d'un récit oral libre.

Jacques COULARDEAU
Synopsis Paie, Nice

Bibliographie

-------- – *Les deux poèmes de La Folie Tristan* – Félix Lecoy, éd. – Librairie Honoré Champion – Paris – 1994.
-------- – Trystan and Esyllt, in Welsh Triad. Three Enemy-Subduers of the Island of Britain: Greidiawl Enemy-Subduer son of Envael Adrann, and Gweir of Great Valour, and Drystan son of Tallwch - http://www.edwinhopper.com/38%20Trystan%20and%20Esyllt.pdf, consulté 9 Janvier 2015.
-------- – CELTIC TREE CALENDAR AND OGHAM – http://www.angelfire.com/wizard2/celticoghamtrees/, consulté 9 Janvier 2015
* Armistead Mary Allyson – The *Middle English Physiologus*: A Critical Translation and Commentary – Master of Arts in English Literature – April 12, 2001 Blacksburg, Virginia – http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-04252001-152041/unrestricted/ETDDraft.pdf, consulté 9 Janvier 2015.
* Arnold Matthew – *Tristram and Iseult* – 1852 - from *Empedocles on Etna and Other Poems* (Pp. 91-114) 1852 – http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/Arnold-Tristram-and-Iseult, - consulté 5 Janvier 2015.
* Bédier Joseph – *Le Roman de Tristan et Iseut* – H. Piazza – Paris – 1900 - http://www.gutenberg.org/files/42256/42256-h/42256-h.htm - consulté 5 Janv 2015
* Béroul – *Le Roman de Tristan* – 1165 – Ernest Muret, éd. – Librairie Honoré Champion – Paris – 1982.
* Béroul – *Le Roman de Tristan* – 1165 – Philippe Walter, tr. – Corina Stanesco, éd. – Le livre de Poche – Paris – 2000.
* Boyer Ronald L. – "Key Archetypes in the Celtic myth of Tristan and Isolde, A Brief Introduction". https://www.academia.edu/622341/Key_Archetypes_in_the_Celtic_Myth_of_Tristan_and_Isolde_A_Brief_Introduction, consulté 9 Janvier 2015.
* Bromwich Rachel – *Trioedd Ynys Prydein, The Triads of the island of Britain* – University of Wales Press – (1961-1978-2006-)2014 –Morfydd E. Owen, editor of the posthumous final edition.

* Champion Pierre – *Le Roman de Tristan et Iseut* – Traduction ru roman en prose du XVe siècle – Bibliothèque de Cluny – Librairie Armand Colin – Paris – 1958.
* Claudel Paul – *Partage de Midi* – Gallimard Folio – Paris – 1948.
* Cocteau Jean – Jean Delannoy, dir. – Jean Marais, act. – *L'Eternel Retour* – 1943 – SND-M6-Vidéo – 2010.
* Cocteau Jean – Jean Pierre Melville, dir. – *Les Enfants Terribles* – Melville Productions – 1950.
* Cocteau Jean, aut. & dir. – *Le Testament d'Orphée* – Les Éditions Cinégraphiques – 1960.
* Eilhart von Oberg – *Tristan* – 1170-1180 – Altdeutsche Textbibliothek – Max Niemeyer Verlag 6 Tübingen – 1969.
* Eilhart von Oberg – *Tristan et Iseut* – 1170-1180 – Danielle Buschinger & Wolfgang Spiewok, tr. – Juliette Dor, éd. – Babel, Reineke-Verlag Greifswald – Éditions Labor – Amiens – 1997.
* Frère Robert – *Tristrams Saga* – 1226 – Daniel Lacroix & Philippe Walter, tr. & éd. – *La Saga de Tristan et Iseut* – Le livre de Poche – Paris – 1989.
** Gauvard Claude & de Libera Alain & Zink Michel – Dictionnaire du Moyen Âge – Presses Universitaires de France, Quadrige – Paris – 2002.*
** Geoffrey of Monmouth – Historia Regum Britanniae, History of the Kings of Britain – 1136 – Thompson Aaron tr. & Giles J.A. ed. – In Parentheses Publications Medieval Latin Series – Cambridge, Ontario, 1999.*
http://www.yorku.ca/inpar/geoffrey_thompson.pdf, *consulté 9 Janvier 2015.*
* Gerschel Lucien – « G. Dumézil. L'idéologie tripartite des Indo-Européens » – in Revue de l'histoire des religions, tome 155 n°2, 1959. pp. 239-240.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhr_0035-1423_1959_num_155_2_8926, consulté 9 Janvier 2015.
* Goethe Johann Wolfgang – *Faust, Der Tragödie Zweiter Teil* – Philipp Reclam jun. Stuttgart – 2001.
* Goethe Johann Wolfgang – Jean Malaplate, tr. – *Faust I et II* – GF Flammarion – Paris – 1984.
* Gottfried von Strassburg – *Tristan* – 1210 – Unspecified, tr. – A.T. Hatto, éd. – Penguin Books – London – 2004.
* Gottfried von Strassburg – *Tristan und Isolde* – 1210 – Karl Simrock, tr. – F.U. Brockhaus – Leipzig – 1855 – Spiegel online & Projekt Gutenberg.de - http://gutenberg.spiegel.de/buch/Tristan-und-isolde-3160/1, consulté 5 Janv. 2015.
* Guiette Robert – « La Folie Tristan d'Oxford publiée avec commentaire par Hoepffner (E.) » - in *Revue belge de philologie et d'histoire*, Année 1939, Volume 18, Numéro 4, p. 996 – 997 – http://www.persee.fr, consulté 9 Janvier 2015.
* Hardy Thomas – The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall at Tintahel in Lyonnesse The Macmillan Company – New York – 1923 – Kessinger Publishing LLC – unspecified date of reprinting.
* Hautepierre Jean – *Tristan et Yseult* – Pardès – Grez sur Loing – 2013.

* Horrent Jacques – « La composition de la Folie Tristan de Berne [FB] » - In *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 25 fasc. 1-2, 1946. pp. 21-38 - doi : 10.3406/rbph.1946.1733. - http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_1946_num_25_1_1733, consulté 9 Janvier 2015.
* Loth Joseph tr. – "Ystoria Tristan" Manuscript. Cardiff 6 - http://sejh.pagesperso-orange.fr/keltia/prydain/trystan-fr.html, *consulté 9 Janvier 2015.*
* Loth Joseph – « L'« Ystoria Trystan » et la question des archétypes des Romans de la Table ronde » – In : Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 57e année, N. 2, 1913. pp. 92-100 – http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1913_num_57_2_73173, consulté 9 Janvier 2015.
* Lupack Alan Ed. – "Sir ristrem: Introduction" – from: Lancelot of the Laik and Sir Tristrem - 1994 – http://d.lib.rochester.edu/teams/text/lupack-lancelot-of-the-laik-and-sir-tristrem-sir-tristrem-introduction, *consulté 9 Janvier 2015.*
* Martin Frank – *Le Vin Herbé* – Oratorio Profane – Livret des Frank Martin – 1938 –Opéra de Lyon – 2009 – http://www.opera-lyon.com/sites/default/files/documents/program/texte_le_vin_herbe.pdf, consulté 9 Janvier 2015.
* Martin Frank – Der Zaubertrank (Le Vin Herbé) – Salzburger Festspielen Landestheater – 24. August 1948 – Orfeo International – 2014 – Libretto – Universal Edition – Wien – © 1947.
* Malory, Sir Thomas – *La Morte d'Arthur, King Arthur and of his Noble Knights of the Round Table* – 1485 - http://www.gutenberg.org/files/1251/1251-h/1251-h.htm & http://www.gutenberg.org/files/1252/1252-h/1252-h.htm, consulté 9 Janvier 2015.
***** Nosrat Shahla – *Origines indo-européennes des deux romans médiévaux :Tristan et Iseut* ***et*** *Wîs et Râmîn* **–** Paris, L'Harmattan, collection "Critiques littéraires" – 2014 – https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00720933v2/document, consulté 10 Janvier 2015.
* Sergent Bernard – « Les trois fonctions des Indo-Européens dans la Grèce ancienne : bilan critique » – In Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 34e année, N. 6, 1979. pp. 1155-1186 - doi : 10.3406/ahess.1979.294117 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1979_num_34_6_294117, consulté 9 Janvier 2015.
* Scott Ridley, dir. – *Tristan and Isolde* – Twentieth Century Fox – 2006.
** Scott Walter ed. – Sir Tristrem – The Auchinleck Manuscript: National Library of Scotland Advocates' MS. 19.2.1 – Part I, II &III*
http://d.lib.rochester.edu/teams/text/lupack-lancelot-of-the-laik-and-sir-tristrem-sir-tristrem-part-i –

http://d.lib.rochester.edu/teams/text/lupack-lancelot-of-the-laik-and-sir-tristrem-sir-tristrem-part-ii –
http://d.lib.rochester.edu/teams/text/lupack-lancelot-of-the-laik-and-sir-tristrem-sir-tristrem-part-iii,
consulté 9 Janvier 2015.

* Short Ian – « Un nouveau fragment du Roman de Tristan et Iseut de Thomas (information) – In : Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 139e année, N. 1, 1995. pp. 199-206.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1995_num_139_1_15456, consulté 9 Janvier 2015.

* Stephenson Patricia, tr. & éd. – "La Folie Tristan d'Oxford and Chevrefoil, Madness and Honeysuckle, two Anglo-Nolrman Poems from the Tristan Legend" - http://patricia-stephenson.com/wp-content/uploads/2012/10/Madness-Honeysuckle-by-Patricia-Stephenson.pdf, consulté 9 Janvier 2015.

* (Bishop) Theobald – *Physiologus, A Metrical Bestiary of Twelve Chapters* – Printed in Cologne 1492 – Rendell Alan Wood, tr. John Edward Bumpus, Ltd, London – 1928
http://bestiary.ca/etexts/rendell1928/theobaldus%20physiologus%20-%20rendell.pdf, consulté 9 Janvier 2015.

* Thomas – *Le Roman de Tristan* – 1173-1176 – Ulan Press,
http://www.jpsnorton.com/books/publisher/ulan-press/, consulté 5 Janvier 2015.

* Wagner Richard – *Tristan und Isolde* – 1865 – Daniel Barenboïm, cd. – Patrice Chéreau, dir. – Teatro Alla Scala – 2007.

* Wagner Richard – *Tristan und Isolde* – Alfred Ernst, tr. – André Segond, éd. – Opéra de Marseille – Actes Sud – Arles – 1992.

* Walter Philippe – *Tristan et Yseut, le Porcher et la truie* – Imago – Paris – 2006.

L'AMOUR DANS LA COMÉDIE DU *CINQUECENTO* *L'ASSIUOLO* DE GIOVAN MARIA CECCHI

Dans son *Marescalco (Maréchal Ferrant),* l'Arétin liste les personnages typiques de la comédie du *Cinquecento* et cite bien sûr le jeune amoureux, un « *assassinato d'amore* »[1], selon ses termes. L'amour tient en fait une place de choix dans la comédie de la Renaissance, jusqu'à devenir l'un des ressorts essentiels du comique. C'est le cas en particulier dans *L'Assiuolo (Le Petit-duc),* pièce composée par Giovan Maria Cecchi en 1549.

Notre propos se donne pour objectif de présenter l'auteur et la pièce, d'analyser les différentes formes de l'amour pour mettre l'accent sur l'amour, moteur de l'action à travers deux axes essentiels, les rapports amour/intelligence et l'amour véhicule du comique[2], pour conclure sur l'image de la société qui se dégage de la comédie.

L'auteur, Giovanni Maria Cecchi, un riche bourgeois florentin, dévoué aux Grands-ducs Médicis, n'a jamais perdu de vue la coupole de Santa Maria del Fiore, comme il le précise dans le prologue des *Maschere (Les Masques).* Notaire et marchand de laines, il vit à Florence, où il est né le 18 mars 1518, ou dans sa villa de Gangalandi aux alentours de Signa, où il s'éteint le 28 octobre 1587, vouant une grande partie de son temps aux études et à l'activité littéraire.

Il soutient le caractère florentin de la langue avec sa *Dichiarazione di molti proverbi, detti e parole della nostra lingua,* écrite en 1557, mais publiée seulement en 1819 par L. Fiacchi. Son œuvre comporte également un *Compendio di più ritratti delle cose della Magna, Fiandra, Spagna e regno di Napoli,* publié par Zandrini en 1867 dans la *Scelta di curiosità letterarie,* et une *Lezione o Cicalamento di Maestro Bartolino dal Canto dei Bischeri* sur le sonnet du Bernin *Passere e beccafichi.*

Mais c'est surtout au théâtre qu'il consacre son intérêt. Et sa production est vaste. Il compose des farces, des drames spirituels sur le modèle des « *Sacre rappresentazioni* », des intermèdes, une tragédie et vingt-et-une comédies régulières, dont sept en prose et les autres en vers libres. Cecchi n'a pas la prétention de paraître original et il s'inspire tantôt de Plaute et de Térence tantôt de Boccace.

Son théâtre, tombé dans l'oubli, est redécouvert au XIXe siècle.

La comédie *L'Assiuolo* (*Le Petit-duc*)[3], considérée son chef-d'œuvre, est écrite et représentée à Florence probablement en 1549 par la *Brigata dei Monsignori e dei Fantastichi,* et publiée en 1550 à Venise chez Giolitto, avec d'autres

---

[1] Pietro Aretino, *Teatro,* dans *Tutte le opere,* Milano, Mondadori, 1971, p. 7
[2] C. Bec, *Précis de littérature italienne,* Paris, PUF, 1982, p. 153.
[3] Édition de référence : Giovan Maria Cecchi, *L'Assiuolo,* dans *Commedie del Cinquecento,* a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, volume I, pp. 121-194.

comédies en prose : *La Dote* (1542), *La Moglie* (1545), *La Stiava* (1546), *I Dissimili* (1548), *Gli Incantesimi*, inspirées de Plaute et de Térence.[4]

Les sources de *L'Assiuolo*, apparentée en plusieurs lieux à *La Mandragore* de Machiavel, sont les nouvelles III 6 et VIII 7 du *Décaméron*[5], respectivement le piège tendu par Ricciardo Minutolo à Catella, pour jouir de ses faveurs malgré elle, et les mésaventures survenues à Messer Rinieri, l'étudiant laissé dehors toute la nuit dans la neige par la jolie veuve dont il est tombé amoureux ; mais chez Boccace le jeune homme lui rend la pareille.

La scène de la comédie se déroule à Pise, ville universitaire de renom, et rapporte un fait survenu en dix heures de temps.[6] Giulio et Rinuccio, étudiants à l'Université, sont tous les deux amoureux d'Oretta, jeune épouse du vieil Ambrogio, docteur en Droit réputé, lui-même épris d'Anfrosina, mère de Rinuccio. Rinuccio, tirant parti de cette faiblesse, avec la complicité d'Agnola, la servante d'Oretta, lui tend un piège et l'enferme dans la cour de sa maison, où le vieillard s'est rendu pour un rendez-vous galant avec Anfrosina, pendant que lui-même se dirige vers le domicile de sa bien-aimée. Mais Giorgetto, le valet astucieux de Giulio, muni d'une fausse lettre, invite Oretta à surprendre son mari et l'attire en fait dans les bras de son jeune maître, qui lui déclare son amour, très vite partagé, après que les premières hésitations sont dissipées.

Alors qu'Ambrosio, toujours prisonnier, tente d'attirer l'attention de son valet Giannella, en imitant le cri du petit-duc (d'où le titre de la comédie), comme convenu, Rinuccio arrive à la maison du vieux docteur, où il déclare son amour à Violante qu'il prend pour sa sœur Oretta. Il s'aperçoit de son erreur mais la jeune femme lui avoue qu'elle l'aime depuis toujours et il estime qu'il ne perd pas au change.

Messer Ambrogio, qui finalement a réussi à se libérer, rentre chez lui et, entendant les voix de son épouse et de l'amant de celle-ci, court chercher son beau-frère pour lui faire constater son déshonneur. Mais, pendant ce temps, Violante, déguisée en homme, a remplacé Giulio et Oretta peut faire croire aux deux arrivants qu'elle a fomenté ce stratagème pour révéler au grand jour la trahison de son époux. En fin de compte, la seule victime est le vieux docteur, alors que pour les jeunes gens tout se résout pour le mieux avec une pleine satisfaction des sens et sans atteinte à l'honneur familial ou à l'amitié.

Les manifestations de l'amour varient selon l'âge. Chez les jeunes hommes, l'amour est un tourment, en particulier lorsqu'il est sans espoir et qu'il y

---

[4] À propos de l'influence des Anciens, voir : Mariangela Regoliosi, *Le radici umanistiche dell'Europa*, Firenze, Polistampa, 2010, 752 P ;

[5] Voir à ce propos : Giorgio Padoan, «Commedie morelaggianti e rifacimenti decameroniani» dans *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Vallardi, 199-, p. 23-27.

[6] Édition de référence, *Prologue*, p. 128-129.
À propos de la scénographie, voir : Antonio Stäuble, « Scenografia » in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 67-79.

a un rival.[7] Ainsi, Giulio ne réussit pas à travailler, il n'a de répit ni la nuit ni le jour ; il meurt littéralement d'amour.[8] Son désespoir le conduit à citer les vers de Pétrarque à contre-pied : « *Maledetta sia l'ora e 'l punto ch'io arrivai in questa città* ».[9] Rinuccio se lamente tout autant sur le sort des amants en général : « *Oh a che miseria è sottoposta la vita d'uno amante!* » s'exclame-t-il.[10] Incapables de penser ou d'agir, ils comptent sur l'aide de tierces personnes : l'entremetteuse, Madonna Verdiana, ou mieux leur propre valet. Giulio s'en remet donc totalement à Giorgetto, à qui il confie ses affres et ses attentes.[11] Et ce dernier de citer le *Roland furieux* : « *Fate come disse Gradasso ; lasciate la cura a me.* »[12]. L'amour repose tout d'abord sur le désir de voir la femme aimée et Rinuccio souhaiterait être dans la peau de sa propre mère pour assister à la même pièce de théâtre,[13] et lui parler. Giulio, amoureux depuis deux mois d'Oretta, n'en a pas encore eu le loisir.[14]

Cependant, tous deux sont pressés de conclure, Rinuccio[15], persuadé que la Fortune favorise les amoureux,[16] et Giulio de posséder l'objet de son désir.[17] Leur objectif est d'atteindre la béatitude.[18]

Messer Ambrogio aussi est amoureux, de Madonna Anfrosina, la mère de Rinuccio. Lui aussi perd ses moyens, ne trouve de repos ni le jour ni la nuit, a le feu en lui et doit en laisser sortir la fumée, selon ses dires ; il ne souffre pas d'être loin d'elle. [19] Ce qui fait dire à Giulio : « *egli era mezzo fuor di sé per l'amore* »[20]. Mais cet amour tardif choque son entourage. L'heureuse élue, Madonna Anfrosina, en prend ombrage et confie à Oretta, l'épouse, que son mari est tellement amoureux qu'il en devient fou et Rinuccio n'en croit pas ses oreilles.[21] Il assimile cette

---

[7] Édition de référence I 1, p. 130-131.
[8] I 1, p. 130.
[9] Pétrarque, *Canzoniere*, 61: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,/ e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,/e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto/ da due begli occhi, che legato m'hanno.... »
[10] IV 1, p. 167.
[11] I 2, p. 140.
[12] L'Arioste, *Le Roland furieux*, XXVII 66 : « Lascia la cura a me... ch'io guarisca costui dalla pazzia. », dit Gradasse, roi de Séricane, personnage du *Roland amoureux* de Boiardo, puis du *Roland furieux*, où il entre en compétition avec Roger pour arracher à Mandricard l'épée de Roland, Durandal.
[13] I 2, p. 135.
[14] I 1, p. 131.
[15] I 2, p. 137.
[16] IV 1 p. 167.
[17] III 1, p. 155.
[18] Giulio remercie Giorgetto d'avoir atteint : «La beatitudine mia per le mani tue » et Rinuccio emploie le même terme : «udirai in che beatitudine nois stiamo tutt'a duoi »
[19] II 1, p. 141.
[20] V 2, p. 182.
[21] I 10, p. 136.

passion à un accès de délire.[22] Même son valet Giannella laisse paraître sa surprise de voir « le vieux » ennuyé par la tentation de la chair au bénéfice d'une « demi-sainte ». Le diable doit y être pour quelque chose, conclut-il.[23]

La coquetterie d'Ambrogio fait sourire. Il ne veut pas trop dîner pour être « habile dans l'exercice »,[24] sort sans ses lunettes ; ce qui l'empêche de lire la lettre d'invitation,[25] s'est rendu chez le barbier et en revient couvert de mille parfums, si bien que sa belle-sœur remarque : « *v'ha scorto per giovane o per innamorato* », puis « *e' v'ha gettato addosso mille buoni odori* »[26]. Il est passé aussi chez le droguiste acheter un sirop au miel et un gâteau aux pignons pour « ragaillardir sa nature ».[27] Par ailleurs, il étale sa culture à mauvais escient et parle latin non seulement avec l'étudiant,[28] mais aussi avec l'entremetteuse qui n'y entend rien.[29]

Cela dit, c'est surtout sa jalousie maladive qui le rend ridicule. En effet, alors qu'il s'apprête pour son rendez-vous galant, il craint de quitter la maison et d'y laisser son épouse. Prêt à consommer l'adultère, il est pourtant conscient qu'il a une belle femme et qu'à Pise le danger vient des nombreux étudiants, jeunes, insouciants, irrespectueux et enclins à la dépense. Il hésite même à la confier à ses domestiques car ce serait « donner de la laitue à garder aux canards. »[30] Et tous les soirs, il fait les cent pas entre les deux maisons durant deux heures ; ce qui entraîne cette expression amusante : « *egli aveva a un tempo cura alla padella e al gatto* ».[31] Enfin, lorsqu'il s'absente, son valet Giannella, qui est « son œil droit » monte la garde derrière la porte pour empêcher quiconque d'entrer,[32] sachant que les fenêtres du rez-de-chaussée sont murées et que celles du toit sont fermées.[33] Sa plus grande crainte est le déshonneur et ici aussi l'expression employée est riche de sous-entendus : « (Il a peur) *Di quello che mi potrebbe tornare in capo* ».[34]

Cependant, il n'est pas seulement objet de dérision mais de sévères critiques, surtout de la part des jeunes gens, qui le traitent de tous les noms : de « *bestia* »[35], de « *stregone* »[36], de « *gattaccio* »[37], d' « *alloccaccio* »[38], « *Messer Barbo-*

---

[22] I 2, p. 138 : il appelle cela «questo farnetico di questo innamoramento».
[23] IV 4, p. 171.
[24] III 5, p. 166.
[25] II 2, p. 145.
[26] III 4, p. 161.
[27] *Ibid.* On leur attribuait des vertus aphrodisiaques.
[28] II 7, p. 152.
[29] II 2, p. 143-145.
[30] II 1, p. 141.
[31] I 2, p. 136 : il surveillait en même temps la poêle et le chat.
[32] I 1, p. 133.
[33] II 5, p. 149.
[34] II 2, p. 142, avec le double sens de « passer par la tête » et « porter des cornes ».
[35] I 2, p. 134-135.
[36] I 2, p. 135.
[37] *Ibid.*
[38] II 4, p. 146 : chat-huant, idiot.

gio », « *questo matto* », « *vecchio rimbambito* »[39], « *Messer Pecora* »[40], sans compter le nombre de fois où on l'appelle « le vieux », « le bon vieux », « ce vieux », « le vieux fou », « le vieux baveux ».[41]

Comme les jeunes pourtant, il espère la satisfaction des sens et se dit qu'il fera peut-être un meilleur carnaval à Pise que ces mauvais garçons à Florence.[42]

Mais l'amour semble interdit aux vieillards. Donato Giannotti l'avait déjà démontré dans son *Vieillard amoureux*.[43] Ici, Agnola, la servante de la maison, déclare que les vieux ne devraient pas s'intéresser à la bagatelle mais s'occuper du salut de leur âme et faire leurs dévotions aux saints.[44]

En somme, si l'amour prend des formes différentes chez les jeunes et chez les moins jeunes, il provoque les mêmes manifestations de souffrance et d'espoir et vise la satisfaction immédiate des sens. Dans la comédie cependant, il est un véhicule essentiel de l'action. Ainsi, l'amour, la promesse de l'amour ou la vengeance amoureuse rendent les personnages ingénieux. Le thème de la jouissance s'accompagne de l'absence de crainte.

Cela apparaît avant tout dans le recours aux déguisements. Oretta, par exemple, n'hésite pas à sortir la nuit, à escalader le mur du jardin, déguisée en homme, avec la ferme intention de surprendre son époux dans le lit d'Anfrosina.[45] Giulio contrefait sa voix et se travestit en servante pour faire entrer le vieil Ambrogio dans la cour où il sera séquestré.[46] C'est d'ailleurs dans cette tenue qu'il pénètre dans la chambre où se trouve Oretta.[47] Et Violante, habillée en garçon, se fait passer pour le prétendu amant de sa sœur Oretta pour sauver l'honneur de celle-ci.[48] Le docteur Ambrogio ne redoute pas le ridicule en endossant les vêtements de page qu'il avait lorsqu'il était podestat à Forlimpopoli.[49] Et tous les deux, avec son valet Giannella, se rendent ainsi accoutrés et armés jusqu'à la maison de la femme désirée.[50]

Le mensonge ne leur pose pas de problème. Madonna Anfrosina entretient les espoirs d'Ambrogio en lui faisant miroiter un rendez-vous galant.[51] Son fils Rinuccio fait dire qu'il s'absente ce soir-là pour affaires.[52] Et Ambrogio demande à

---

[39] IV 1 p. 167.
[40] IV 6, p. 173.
[41] Par exemple, V 1, p. 179 ; V 2, p. 181-182 ; V 2, p. 186 ; V 6, p. 189.
[42] II 7, p. 153 : « io farò forse miglior carnevale a Pisa io, che questi giovanacci a Firenze. »
[43] Théa Picquet, *Le théâtre du Cinquecento et la crise de la famille.* Donato Giannotti - *Il Vecchio amoroso*. Avignon, Théâtres du Monde, Cahier n° 6, 1996, pp. 15-29.
[44] I 2, p. 137.
[45] I 2, p. 139.
[46] II 5, p. 148.
[47] V 2, p. 183.
[48] V 6, p. 189-190.
[49] IV 2, p. 166.
[50] IV 2, p. 168.
[51] I 2, p. 138-139.
[52] II 5, p. 148.

son épouse d'avancer l'heure du dîner car, affirme-t-il, il doit sortir, appelé pour établir une résolution pour le Duc la nuit même.[53]

De la même façon, ils n'hésitent pas à fabriquer de faux documents. C'est Giorgetto, le fidèle valet de Giulio, qui rédige la lettre qu'Anfrosina aurait écrite à Oretta pour l'attirer chez elle en pleine nuit[54] et Rinuccio est l'auteur de la prétendue missive de sa mère, dont il imite l'écriture, à son vieil amoureux.[55]

Tout est fait pour ourdir des stratagèmes qui conduiront à la satisfaction des protagonistes. Ainsi, Ambrogio s'attend à une nuit d'amour ; Oretta accepte l'invitation à se rendre chez Anfrosina, persuadée qu'elle prendra son époux infidèle en flagrant délit et pourra lui faire honte ; Anfrosina se réjouit de se venger des ardeurs d'Ambrogio en le laissant mourir de froid toute la nuit, Giulio savoure la nuit qu'il passera avec sa bien-aimée tandis que Rinuccio, trouvant la voie libre, s'attend à entrer dans le lit d'Oretta.

Et de louer l'intelligence mise en œuvre. Rinuccio admire celle de sa mère : « *Per Dio, che io non ho sentito un pezzo fa 'l più sottile tratto di questo*», déclare-t-il, avant de comparer l'ingéniosité des femmes à celle du diable.[56] Giorgetto le domestique cultivé de Giulio, est fier de la sienne : « *In questa testa ci ha altro che pan bollito*», remarque-t-il[57] avant de lire son texte écrit dans les règles de l'art.

En bref, c'est la nuit de toutes les duperies. Ambrogio croit avoir rendez-vous avec Anfrosina et finit enfermé dans la cour de celle-ci. Oretta s'attend à piéger son mari et se retrouve dans les bras de Giulio qui se fait passer pour lui. Rinuccio pense se glisser sous les draps d'Oretta et c'est avec Violante qu'il calme ses ardeurs, elle qui s'attendait aux assauts d'Ambrogio.

En bref, la recherche de l'amour aiguise l'intelligence et permet de surmonter tous les obstacles. Mais l'amour ne fait pas seulement progresser l'action de la comédie, il est également le vecteur du comique.

Du comique de mots tout d'abord.

En effet, dans sa volonté de prêter main-forte à son maître, Giannella fait preuve d'une fausse érudition en lui promettant : « *Vedrete se io sarò un Morgante furioso* »[58] où il fait l'amalgame entre l'*Orlando furioso* de l'Arioste et le *Morgante Maggiore* de Luigi Pulci. Ce qui cause le rire du public cultivé qui assistait aux représentations théâtrales. De la même façon, lorsque le docteur Ambrogio lui dit en latin que tout travail mérite salaire, le domestique lui rétorque qu'il n'a pas encore avancé dans l'étude des psaumes et lui demande de ne pas s'adresser à lui en grec ou en hébreu.[59] S'ensuit un dialogue de sourds où le serviteur comprend

---

[53] III 4, p. 163, 166.
[54] III 1, p. 156.
[55] II 5, p. 148.
[56] I 2, p. 139 : «... le donne hanno più un punto del diavolo. »
[57] III 1, p. 156.
[58] IV 9, p. 176.
[59] III 5, p. 163-165.

qu'il est question de polenta de fèves cuites.[60] Plus tard, il semble saisi d'admiration pour les belles paroles de Rinuccio : « *O che bella cosa è l'abbaco !* », s'exclame-t-il.[61] Quant à Giorgetto, il estime que les étudiants tels que Giulio sont peut-être doués en latin, mais peu efficaces dans les choses de l'amour : « … *per far* coram vobis *e belle mostre, voi valete oro ; ma nei ristretti voi non valete tre man di noccioli ; e fareste, come si dice, prima cento gelosi ch'un becco…* ».[62]

Toutefois, à côté de ce vocabulaire érudit les jeux de mots grivois sont légion. Ainsi, Madonna Verdiana, l'entremetteuse, évoque le jardin qu'on laisse en friches, le jardinier et les carottes que l'on plante au couvent.[63] Giorgetto constate qu'un tel qu'il croyait endormi depuis un an s'est réveillé.[64] Giannella est encore plus grossier parlant des « *cose della coda* », de prurit et de besoin de se gratter, tout comme il imagine son maître frapper au seuil d'autrui.[65] Ambrogio lui aussi se laisse aller à ces divagations en rétorquant à Agnola que, pour coudre, son épouse Oretta doit utiliser la grosse aiguille,[66] tandis que pour exprimer son plaisir il emploie le verbe « danser » et l'expression « jouer du pipeau »[67] et, pour excuser sa tentative d'adultère manqué, il parle de « *un poco d'erroruzzo di fava* ».[68]

S'ajoutent à cela les métaphores empruntées au lexique de la pêche, de la chasse et surtout de la guerre.

Rinuccio entend ainsi lancer ses filets pour attraper Ambrogio.[69] Oretta dit de son mari piégé : «*il tordo è in gabbia*»[70], Giorgetto veut «débusquer le fauve ».[71]

L'acte amoureux équivaut à un tournoi et Ambrogio qui s'y prépare a mis flamberge au vent.[72] Oretta évoque le « frais cavalier »[73], Giulio « le vaillant cavalier »[74] et parle d'assaut.[75]

La conquête amoureuse est surtout assimilée à une bataille. Il faut partir en reconnaissance, renseigner ses supérieurs puis affronter l'ennemi.[76] Giannella

---

[60] III 5, p. 164 : «la ragion vuole, che all'uomo grosso gli si dia del macco» , qui signifie qu'il faut parler simplement à une personne qui ne comprend pas. Giannella prend le mot «macco» à la lettre.
[61] V 7, p. 192. Le boulier symbolise l'instruction de l'étudiant vue avec ironie.
[62] I 1, p. 131.
[63] II 2, p. 143-144.
[64] IV 7, p. 174.
[65] IV 4, p. 171.
[66] IV 4, p. 188.
[67] II 6, p. 150-151: «ballare», «menare il zufolo».
[68] V 7, p. 192.
[69] II 4, p. 146.
[70] IV 3, p. 171 : «la grive est dans la cage »
[71] I 1, p. 132, entendant faire sortir de chez elle la dame dont son maître est épris.
[72] III 4, p. 161: «... sicché, avendo a giostrare, la lancia stia in resta.»
[73] V 2, p. 184.
[74] V 2, p. 186.
[75] V 2, p. 185.
[76] I 1, p. 133: «affrontateli, scoprite il paese e venite a ragguagliarmi».

monte la garde,[77] Ambrogio et lui sont lourdement armés et ce dernier craint de porter un casque orné d'un cimier.[78] En outre, devant la peur de Giannella, qui se dit attaqué par 150[79] puis par 300[80] soldats, Giorgetto évoque le célèbre condottiere Bartolomeo Colleoni.[81] Et le cri de victoire, peu flatteur pour une jeune femme, revient à plusieurs reprises : « *la vacca è nostra* ».[82]

Le comique de gestes et le comique de situation dépendent également des aventures amoureuses. Par exemple, Ambrogio, qui par jalousie a interdit l'entrée de sa maison à toute personne étrangère durant son absence, se trouve à la porte de chez lui parce que ses domestiques ne le reconnaissent pas, qu'ils le prennent pour un ivrogne et tout cela s'achève par des coups de bâton.[83] Auparavant, la scène où il se met d'accord avec Giannella sur le cri d'appel est particulièrement comique. Ils ne veulent pas choisir un nom par peur du Bargello, envisagent plusieurs possibilités, dont la déformation de l'espagnol « *Quien es allà* ? »[84] qui devient « *Chies aglia ?* » pour « Qui va là ? » et qui finalement donne trois fois « *Chiù* », c'est-à-dire le cri du petit-duc.[85]

D'autres situations provoquent le rire : évidemment, celle du pauvre vieil amoureux enfermé dans la cour pour la nuit entière,[86] mais aussi celle où il dérange Oretta et Giulio en pleins ébats,[87] puis Rinuccio et Violante dans des circonstances identiques lorsqu'il veut rentrer chez lui.[88] Le jeune homme se voit d'ailleurs contraint de s'enfuir par la fenêtre.

Cela dit, la comédie divertit bien sûr, mais elle reflète également la société du *Cinquecento*.[89] En premier lieu, la comédie sensibilise le lecteur et le spectateur sur la condition de la femme, incarnée ici par Oretta, victime de la jalousie d'un vieux mari. Oretta ne se montre ni à la porte ni à la fenêtre ; elle ne sort pas, à tel

---

[77] IV 5, p. 172.
[78] V 5, p. 189. Ce seraient les cornes.
[79] IV 8 p. 175.
[80] IV 9 p. 176.
[81] IV 7, p. 174. Condottiere italien (Salza, Bergame, 1400-Malpaga, 1475). Engagé par Venise, il battit les Milanais à Brescia, Vérone et au lac de Garde, puis passa au service de Filippo Maria Visconti. En 1448, il revint à Venise et fut nommé capitaine général à vie. Verrocchio éleva sa statue à Venise.
[82] IV 5, p. 172 ; V 7, p. 192.
[83] III 4, p. 162.
[84] Phrase prononcée peut-être par les soldats impériaux à Florence durant le couvre-feu.
[85] III, 5, p. 164-166. Le chant nocturne du petit-duc est flûté, répété toutes les deux à trois secondes, très facile à repérer. À la saison des amours, les couples chantent en duo en s'échangeant de longues séries de *kjiou* lancées par le mâle et de *gwio* répondues par la femelle.
[86] IV 9, p. 175-177.
[87] V 2, p. 185.
[88] V 2, p. 187.
[89] Voir : Georges Ulysse, *Théâtre et société au Cinquecento*, Aix-en-Provence, PUP, 1984, 1355 p.

point que le valet Giorgetto se demande si elle a peur de l'air.[90] Elle est autorisée cependant à se rendre au monastère et assister à une comédie jouée par les religieuses.[91] Mais elle est bien surveillée : son mari et Giannella l'accompagnent jusqu'au couvent, l'attendent à l'extérieur le temps du spectacle, puis la ramènent comme une prisonnière : « *rimessela in mezzo, la ricondussono a casa* », puis, précise Agnola : « *ell'ebbe la guardia all'andare e al tornare* ».[92] Et le valet dort sur le pas de la porte pour surveiller la maison.[93] Aussi, même lorsqu'il a l'intention de la tromper, son mari l'enferme pour qu'elle ne puisse pas sortir et que personne ne puisse venir lui rendre visite.[94] D'ailleurs, la jeune femme ne songe pas à l'amour, tout comme Lucrezia dans *La Mandragore* et Agnola a cette expression significative : « … *l'ho trovata più da queste cose discosto che gennaio dalle rose* ».[95] Et son monologue est une véritable complainte de la mal mariée.[96] Oretta se lamente sur le sort misérable et malheureux des femmes en général, privées de plaisir et soumises à la tyrannie. Quant au mariage, les hommes choisissent leur épouse, poursuit-elle ; les jeunes filles au contraire doivent accepter le mari qu'on leur donne, souvent vieux, plutôt un père qu'un époux, grossier, inhumain, une bête sur deux jambes plus qu'un homme. Violante ajoute ensuite qu'il faudrait pendre la première jeune fille qui s'accommode d'un vieux mari car, dit-elle, il est comme le chien du jardinier, rappelant le dicton selon lequel le chien ne mange pas la laitue mais ne la laisse pas manger aux autres.[97] Oretta se penche sur son propre sort et se considère « *di tutte le misere miserissima* », estime qu'Ambrogio pourrait être son aïeul. Bien sûr, il est riche, mais ce n'est pas pour cela qu'elle mange bien. De plus, il est jaloux et à tort. Si bien que, victime de sa jalousie, elle est privée des plaisirs de l'extérieur et, à cause de son âge avancé, de ceux de la maison. S'ajoute à cela une Fortune contraire qui a voulu son mari amoureux d'une autre femme. Elle pleure sur sa destinée : « *povera Oretta !* » et se considère en prison à vie, avec un mari vieux, jaloux, amoureux d'une autre, gâteux, fou. À la fin de la comédie, elle prend à témoin toute l'assemblée et son frère en particulier.[98]

En fait, cette société, dans laquelle la femme ne jouit d'aucune considération est fondée sur l'argent. L'amour se monnaye et Giorgetto l'affirme dans un français macaronique : « *Argiens fa il tott* ».[99] Il promet donc à son maître que dans huit jours celui-ci se trouvera avec sa bien-aimée. L'entremetteuse attend une récompense en espèces sonnantes et trébuchantes, pas moins de quatre ducats d'or,

---

[90] Édition de référence, I 1, p. 132.
[91] I 2, p. 135.
[92] *Ibid.*
[93] II 5, p. 149.
[94] IV 2, p. 168.
[95] II 5, p. 148.
[96] IV 3, p. 170-171.
[97] V 6, p. 191.
[98] V 6, p. 190.
[99] I 1, p. 133 : « L'argent fait tout »

alors que Messer Ambrogio, qui mérite bien d'être traité d' « *avaraccio* », [100] lui propose ses vieilles mules, ses chausses, sa vieille cape et tente de marchander ses services en lui offrant dix gros ou d'assurer gratuitement sa défense lors d'un prochain procès.[101] Agnola aussi attend un pourboire de la part de Rinuccio, en contrepartie elle lui dévoilera « certains secrets »[102]. Le jeune homme achète son aide en lui offrant trois ducats pour une nouvelle jupe.[103]

Bref, l'argent apparaît comme un élément de la réussite en amour. Se pose ici la question de la morale. En fait, seule compte la morale des apparences.

Il convient de se soucier du qu'en dira-t-on. Dans cette société bourgeoise du *Cinquecento*, l'opinion publique est d'une extrême importance. Ainsi, Madonna Agnola ne veut pas être vue en train de parler avec Rinuccio par peur des mauvaises langues.[104] Oretta craint d'être prise pour ce qu'elle n'est pas en sortant déguisée en homme.[105] Elle ne veut pas qu'on la croie jalouse si elle se plaint publiquement de son mari.[106] Enfin, piégée par l'amour de Giulio, elle lui dit bien, comme d'ailleurs Lucrezia dans *La Mandragore*[107], que jamais elle n'aurait trahi son mari d'elle-même, mais comme c'est la volonté de Dieu elle ne peut pas s'y opposer.

Néanmoins, elle reproche à son amoureux de lui avoir fait perdre son honneur en privé et lui demande qu'elle ne le perde pas en public. Il lui promet alors d'être un amant loyal et de ne mettre en péril ni son honneur ni sa vie.[108] Pourtant, lorsqu'Ambrogio croit, à tort, la surprendre en galante compagnie avec Rinuccio, elle se laisse aller au désespoir : « *Oimè ! sciagurata a me ! i' son rovinata.* » et fond en larmes.[109]

Elle se soucie aussi de l'honneur de son époux qui ne se comporte pas comment le voudraient son âge et son statut, lui qui devrait être « le miroir de Pise ».[110]

---

[100] II 6, p. 151.
[101] II 2, p. 142-145.
[102] I 2, p. 134.
[103] II 5, p. 147.
[104] I 2, p. 134.
[105] IV 3, p. 171.
[106] I 2, p. 138.
[107] Machiavel, *La Mandragore*, V 4.
Voir : Antonio Gareffi, « La Storia nella *Mandragola*» in *La scrittura e la festa*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 189-217.
Voir aussi: Théa Picquet : «*La Mandragore* de Nicolas Machiavel : succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente ? » in *Contours de l'échec au théâtre*, *TdM* n°5, Avignon, ARIAS, 1995, p. 13-23
[108] Édition de référence, V 1, p. 178-179.
[109] V 2, p. 180.
[110] V 6, p. 190 : « Questo valent'uomo dell'età che gli è, della professione che egli fa, che arebb'a essere lo specchio di Pisa, si va innamorando qui e qua, e sta tutta la notte fuori in questo abito, che voi lo vedete. »

Lui-même, qui a passé la nuit dehors, s'estime déshonoré : « *Dove ne va l'onore ne può ir la vita* »[111], dit-il et court prévenir les frères de son épouse car le déshonneur entache toute la famille : « *I' vo' che e' fratelli sappino il bello onore che la fa a loro, e a me, quando i' son fuori*. »[112] Pris de violence, il tente d'enfoncer la porte de sa maison[113] et voudrait trancher la gorge aux deux amants.[114] En somme, il s'agit bien d'une morale des apparences, symptomatique d'une société en crise, où tout est permis à condition de préserver le qu'en dira-t-on. Pourtant, une seule valeur est sauve : l'amitié.

En effet, si l'amour ne vise qu'à la satisfaction immédiate des sens, l'amitié apparaît comme un véritable sentiment.

Celle de Giulio et de Rinuccio dépasse la franche camaraderie, est faite de complicité et de confiance, d'abnégation et de fraternité.[115] Tous deux sont amoureux de la même femme, Oretta, toutefois Giulio se réjouit pour son ami, accepte ses confidences, lui prodigue des conseils et promet de l'aider dans ses démarches d'approche[116] même au prix de sa vie.[117] Le monologue de Rinuccio constitue un éloge de l'amitié en bonne et due forme : un ami fidèle est d'une grande utilité, personne d'autre ne peut prodiguer de meilleurs conseils, il retire un grand profit de cet ami qui lui a donné la vie six fois.[118] Et il adapte à sa situation le sonnet 61 du *Canzoniere* où Pétrarque bénit le jour où il rencontra Laure : « *benedetta sia l'ora e 'l punto che a lui venne voglia di venire a starsi a casa mia, e a me di tenerlovi…* »[119] C'est comme si l'amitié prenait la place de l'amour.

Arrive le moment de vérité, où Giulio avoue à son ami qu'il a toujours été amoureux d'Oretta, mais qu'il ne voulait pas le contrarier et Rinuccio de le féliciter de sa fidélité. La redondance « *amico* », « *amico vero* », « *fedele amico* », « *fedelissimo* » [120] démontre l'intensité de ces rapports d'amitié. Et les deux jeunes gens se racontent réciproquement leurs exploits nocturnes, à l'instar de Callimaco qui les confie à Ligurio.[121] Rinuccio demande à Giulio comment était « la marchandise » ; Giulio reprend le même terme et, parlant de Violante, le premier ne regrette pas le changement de personne et conclut : « *essendomi riuscita la mercanzia vantaggiata* ».[122] Ils n'épargnent aucun détail. Giulio raconte comment

---

[111] IV 9, p. 176.
[112] IV 10, p. 177.
[113] V 4, p. 188-189.
[114] IV 10, p. 177.
[115] I 2, p. 134.
[116] I 2, p. 135 ; 139-140 ; puis II 3, p. 146.
[117] III 1, p. 155.
[118] II 4, p. 146-147.
[119] *Ibid.* Pétrarque, *Canzoniere*, sonnet 61 : « Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno... », déjà cité par Giulio mais à contre-pied. Voir note n°6.
[120] V 2, p. 181-182.
[121] Machiavel, *La Mandragore*, V 4.
[122] Édition de référence, V 2, p. 183-184, puis p. 187.

Oretta lui jette les bras autour du cou, qu'après « *les colpi mortali* » elle se fâche contre lui, le prenant pour son mari. Il ajoute avec fierté qu'elle a bien remarqué la différence entre cette nuit et les précédentes, mais qu'elle a mis cela sur le compte de la trahison d'Ambrogio qui croit avoir affaire avec Anfrosina. Giulio précise qu'il l'a tenue fort et s'attarde sur le « plaisir miraculeux » qu'ils ont eu.[123] À son tour, Rinuccio fait le récit de ses prouesses amoureuses, à partir du moment où il pense entrer dans le lit d'Oretta, occupé en fait pas la sœur de celle-ci, Violante. Selon ses dires, la jeune femme avait elle aussi besoin d'une bonne nuit, vu que son mari ne paraît pas plus vaillant cavalier que Messer Ambrogio. Il rapporte les mots de Violante, commente son attitude, insiste sur l'étonnement de la jeune femme de le trouver « *così rubizzo* » et se vante enfin de ses performances.[124] Ensuite, lorsqu'il lui révèle son identité, la jeune femme réagit à l'opposé d'Oretta : au lieu de vouloir se libérer de l'étreinte, elle le serre fort contre elle et lui avoue qu'elle l'aime depuis toujours. Conclusion de Giulio : pour elle, Rinuccio est arrivé à point.[125]

En bref, les deux étudiants trouvent tous les deux la satisfaction des sens, sans que la rivalité amoureuse n'entache leur amitié. Le vieil Ambrogio promet de ne plus être jaloux de sa jeune épouse qu'il croit fidèle et le mot de la fin revient à Giorgetto, qui s'adresse ainsi au public : « *Se la nostra commedia v'è piaciuta, fatene segno d'allegrezza ; e ringraziate Amore che fa far la notte al buio di queste belle cose.* »[126] Il s'agit donc, malgré tout, d'un hymne à l'Amour.

En conclusion, dans *L'Assiuolo,* Giovan Maria Cecchi place l'amour au centre de l'intrigue, mais il s'agit d'un amour charnel qui vise à sa satisfaction immédiate. Pour cela, les personnages rivalisent d'ingéniosité et ne reculent devant aucun scrupule, témoignant ainsi de la crise de la société du *Cinquecento*.

Ne comptent que les apparences. Cependant, les seules valeurs qui semblent échapper à ces considérations pessimistes sont celles de l'amitié. Nous pouvons alors situer le Cecchi entre Leon Battista, qui intitule justement le quatrième livre de ses *Libri della Famiglia* « De Amicitia », et Machiavel qui, dans le chapitre XVIII du *Prince,* écrit : « … il n'est pas nécessaire d'avoir en fait toutes les qualités susdites, mais il est tout à fait nécessaire de paraître les avoir. J'oserai même dire ceci : si on les a et qu'on les observe toujours, elles sont néfastes ; si on paraît les avoir, elles sont utiles… »[127]

Théa PICQUET
Aix Marseille Université
AMU CAER/TELEMME

[123] V 2, p. 182-184.
[124] V 2, p. 185-186. « così rubizzo » pourrait se traduire ici par « tellement en forme. »
[125] V 2, p. 185-187.
[126] V 8, p. 194.
[127] Machiavel, *Le Prince,* chapitre XVIII, dans *Machiavel, Œuvres,* Traduction de l'italien par Christian Bec, Paris, Laffont, collection « Bouquins », 1996, p. 154.

ASPECTS MÉDICAUX DE L'AMOUR DANS LE THÉÂTRE PROFANE DE LOPE DE VEGA (1562-1635)

« Amors par force vos demeine ! » (Béroul)

L'amour est, de toute manière, pour un homme, une femme, « une étrange entreprise », parfois celle de toute une vie, et si la chose existait déjà bien avant Molière, gageons qu'elle risque de se poursuivre jusqu'à la fin de l'espèce humaine.... Qu'une certaine catégorie d'hommes – ceux que l'on appelle des « critiques » – comme Denis de Rougemont, par exemple – y consacre tout un livre, n'a rien d'étonnant, étant donné l'intensité et l'importance récurrente du « phénomène » amoureux au travers des siècles. C'est ainsi que dans son ouvrage célèbre, *L'Amour et l'Occident*, il nous est dit ceci dans son « Avertissement » : « Je n 'ai pas voulu flatter ni déprécier ce que Stendhal nommait l'amour-passion, mais j'ai tenté de le décrire comme un phénomène historique, d'origine proprement religieuse. Or les hommes, et les femmes, tolèrent fort bien que l'on parle d'amour, et même ils ne s'en lassent jamais, si commun que soit le discours ; mais ils redoutent que l'on *définisse* la passion, pour peu de rigueur que l'on y apporte. La plupart, estime Laclos, « renonceraient même à leurs plaisirs, s'ils devait leur en coûter la fatigue d'une réflexion[1] ». Il n'y avait donc rien de surprenant qu'un tel sujet soit très présent au théâtre, et en particulier dans celui du madrilène Lope de Vega.

Il a été, certes, déjà beaucoup écrit sur Lope de Vega et l'amour, que ce soit sur la psychologie du grand dramaturge ibérique, sa vie amoureuse si mouvementée, dense, voire scandaleuse[2], ou sur l'omniprésence – pour ainsi dire – de l'amour dans son théâtre (et son œuvre en général) si prolifique par ailleurs[3].

---

[1] Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, UGE, 1962, p. 6. Rappelons que l'édition originale de ce livre, qui commence par l'étude du mythe de Tristan et Yseut, est de 1939.

[2] Que Lope de Vega ait lui-même aimé les femmes passionnément, et qu'on lui connaisse de nombreuses liaisons, est un fait bien établi. Ses œuvres en témoignent suffisamment pour leur part. Mais il n'a pas la psychologie essentiellement conquérante et collectionneuse d'un don Juan, car il est capable d'aimer profondément une femme, et de s'y attacher : (dans notre traduction), « … en marge d'amourettes sans substance, il fut un homme d'affections profondes et enracinées », écrit justement Felipe B. Pedraza Jiménez dans son bel ouvrage *Lope de Vega / Pasiones, obra y fortuna del « monstruo de naturaleza »*, Madrid, EDAF, 2009, p. 60. Quant à l'aspect scandaleux de sa vie, entre autres traits, contentons-nous de mentionner le fait que son ordination comme prêtre ne l'empêchait pas de vivre avec sa maîtresse, la belle Marta de Nevares (26 ans, Lope de Vega en a alors 54), nouvelle sacrilège qui se répandit dans tout Madrid…

[3] Là aussi, nous aurions l'embarras du choix… Contentons-nous donc de signaler quelques titres évocateurs de *comedias* où l'amour est le tout-puissant moteur de l'action : *El amor*

Pour n'en donner qu'une preuve statistique, nous avons été personnellement frappé par l'importance quantitative du substantif « *amor* », ou « *amante* », ainsi que du verbe « *amar* » en ne prenant en considération que les *comedias* de Lope qui commencent par la lettre « A » : soit 30% de l'ensemble[4] ! Et ceci n'est qu'une statistique *a minima*, parce que bien d'autres titres qui ne renferment pas ces mots connotant l'amour dans leur titre envisagent néanmoins « l'amour-passion » dans telle ou telle scène, tel ou tel acte…

Dans ces conditions, nous avons donc préféré nous limiter à un seul aspect de l'amour tel qu'il est mis en scène dans ses *comedias nuevas*, à l'aspect médical, dans la mesure où il est souvent question de la médecine, des médecins et des maladies dans ses pièces – et parfois de manière fort savante[5] – et qu'une utilisation dramatique particulièrement dense et fréquente en est faite[6]. Mais aussi dans la mesure où la santé, la maladie, la médecine et les médecins, ont été depuis fort longtemps objet de railleries au théâtre, et que Lope de Vega, tout compte fait, ne fait que s'inscrire dans un courant théâtral fort ancien, puisqu'il remonte à la comédie grecque[7], soit au moins au Ve siècle avant J.-C. Sans oublier le théâtre latin non étranger non plus à notre dramaturge espagnol[8].

---

agradecido (*L'Amour reconnaissant*), *Los amantes sin amor* (*Les Amants sans amour*), *Amantes y celosos* (*Amants et Jaloux*), *Amar sin saber a quién* (*Aimer sans savoir qui*), *El amor enamorado* (*L'Amour amoureux*)…

[4] Nous constatons un tel résultat à partir de la « Liste alphabétique des *comedias* » de Lope de Vega qu'en donne David Castillejo dans son ouvrage *Guia de / Ochocientas Comedias / del Siglo de Oro / para el uso de actores y lectores…*, Madrid, ARS MILLENII, 2002, p. 113.

[5] C'est ainsi que l'on peut reconnaître dans le théâtre de Lope de Vega la théorie des « esprits subtils », et plus précisément la doctrine des esprits animaux amoureux telle que le grand néo-platonicien Marsile Ficin la rapporte dans son commentaire en latin au *Banquet* de Platon. Or, nous savons avec certitude que Lope l'avait lue, dans le texte, étant un excellent latiniste. Nous renvoyons le lecteur intéressé lisant l'espagnol à la note 63 aux deux vers 409-410 de notre récente édition critique de la belle et virevoltante *comedia* qu'est *La malcasada* (*La mal mariée*), Éditions Orbis Tertius, Villeurbanne, 2014, p. 119.

[6] Dès ma thèse pour le Doctorat d'État – *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega*, Paris X-Nanterre (1987) – j'avais pu m'en apercevoir, et en rendre compte. Ces pages lui doivent beaucoup, certes, mais nous y avons intégré aussi d'autres lectures et analyses plus récentes, à partir d'autres travaux et de ma dernière édition critique d'une *comedia* de Lope, *La malcasada*, *op. cit.* Bien avant nous, un critique espagnol avait pu écrire tout un livre sur les connaissances médicales de Lope et le théâtre : voir Albarracin Agustin Teulón, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, C.S.I.C., 1954.

[7] Citons simplement, pour mémoire et illustration, des auteurs comme Antiphane, Aristophon, Philémon, Aristophane, Lucien.

[8] Voir les pièces de Lucius Pomponius, Plaute et Térence.

L'amour est une fièvre

Le plus souvent, Lope de Vega compare l'amour à une fièvre, et il n'est pas rare de trouver sous sa plume les métaphores de « fièvres quartes d'amour » (*cuartanas de amor*), « fièvres tierces d'amour » (*tercianas de amor*), ou « fièvres d'amour » (*calenturas de amor*) sans autre qualificatif. Sans doute notre dramaturge a-t-il dû éprouver lui-même assez fréquemment ces sensations fébriles dont il parle si complaisamment dans son théâtre.

Premier effet (comique en l'occurrence, voire railleur), le tremblement. C'est la capricieuse Belisa dans *Los melindres de Belisa* (*Les minauderies de Belisa*) qui se moque d'un de ses prétendants, un médecin, de la sorte :

> C'est parfait ;
> avec un médecin toujours à la maison,
> je m'imaginerai que je suis toujours malade ;
> il me donne un froid de fièvres quartes,
> j'en tremble : ti, ti, ti, doux Jésus !
> Allons, mettez-moi au lit.[9]

Il s'agit d'une scène où les « fiancés » de Belisa attendent au salon. Fabricio lui déplaît, parce qu'il a dans la barbe et les cheveux « certaines mouches blanches[10] ». Quant au médecin prétendant de la citation, les sensations et impressions qu'il inspire à Belisa valent la peine d'être considérées. Plus que d'une charge satirique bien nette contre les médecins (à ne pas exclure totalement non plus), il faut insister, à notre avis, sur une certaine forme de comique qui naît alors du plaisant paradoxe qu'exprime Belisa – un mari médecin la rendrait malade, du moins en imagination – du caractère même de la jeune fille, cette « *melindrosa* » (« minaudière ») qui n'est pas en peine de trouver des défauts à tous ses prétendants. Ici, il s'agira même d'un vers burlesque, avec le « j'en tremble : ti, ti, ti, doux Jésus ! », son jeu sonore d'onomatopées, et l'exagération qu'il y a à trembler sur scène en feignant de trembler de fièvre pour une maladie imaginaire…

Ainsi, dans *Servir a señor discreto* (*Servir un maître avisé*), la mulâtresse Elivira se moque de sa maîtresse Leonor et de don Pedro en ces termes : « Je crois que vous deux vous souffrez / d'un accès de fièvre quarte …[11] ». Il faut aussi rap-

---

[9] C'est nous qui traduisons (ainsi que pour toutes les autres citations). En espagnol, « Lindo ; / con médico siempre en casa, / pensaré que estoy enferma ; / frío me da de cuartanas, / tiemblo : ti, ti, ti, Jesús ! » I, 1311b (édition de Carlos Sainz de Robles, Aguilar, T. I, Madrid, 1969).

[10] « *ciertas moscas blancas* », *ibid.*, I, 1311a.

[11] « Creo que los dos estáis /con ción de la cuartana… », édition de Don Juan Eugenio Hartzenbusch, réimpression dans la Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Madrid, T. IV, 1952, p. 340.

peler un type de fièvre quarte particulièrement forte, puisqu'elle est capable d'abattre un lion, appelée pour cette raison « fièvre quarte du lion » (*cuartana de león*), et la métaphore « fièvre quarte d'amour » ou « fièvre quarte de jalousie » (*cuartana de celos*) ne peut manquer d'y renvoyer sur le mode burlesque.

Le « diagnostic de l'amour »

L'amour peut être assimilé à une maladie, voire une maladie mortelle. Par conséquent, et Lope de Vega ne s'en privera pas, il est possible d'examiner la personne qui aime comme s'il s'agissait d'un patient, et de porter un diagnostic sur son mal. Car si les « symptômes » de la maladie d'amour sont visibles aisément pour un œil étranger et objectif, l'amoureux – ou le malade d'amour si l'on préfère – n'en est pas toujours conscient, et a besoin en quelque sorte d'un « docteur » qui le rassure sur son mal étrange ou le soigne… En outre, l'examen du patient – pour succinct qu'il soit – peut se prêter à un jeu théâtral entre les amants, l'un niant l'authenticité de la « maladie » de l'autre, comme dans cet échange mouvementé de *La Niña de Plata* (*La Jeune fille en argent*) entre Dorotea et Don Juan :

Dorotea.	Toi tu te meurs ?
Don Juan.	Oui.
Dorotea.	Toi ?
Don Juan.	Oui.
Dorotea.	Montre-moi ton pouls.
Don Juan.	Toi tu veux ma main ?
	Toi tu parviens à me la prendre ?
	C'est mille coups de poignards que je vais te donner.[12]

Il s'agit dans ce cas de l'affirmation de Don Juan selon laquelle il se meurt, en fait de jalousie, car la belle « Niña de Plata » est courtisée rien moins que par le Roi, l'Infant et le Grand Maître de l'Ordre de Saint-Jacques, ce qui peut lui sembler non sans raison une forte concurrence… La parodie médico-psychologique vient de l'intention satirique de Dorotea qui prend le pouls de Don Juan comme le ferait un docteur, pour diagnostiquer la fièvre et sa cause… En réalité, la véritable maladie ici, c'est la jalousie (*los celos*, en espagnol) si indissociable de l'amour pour Lope de Vega, si obsédante dans bon nombre de ses textes (théâtraux ou autres).

En tant que véritable « diagnostic d'amour » plutôt exhaustif, à notre avis, nous nous limiterons à l'étude d'un passage de la *comedia* peu connue qu'est *De*

[12] « Dorotea. ¿Tú te mueres ? – Don Juan. Sí. – Dorotea. ¿Tú ? – Don Juan. Sí. – Dorotea. Muestra el pulso. – Don Juan. ¿Tú mi mano ? / ¿Tú me la llegas a asir ? / Daréte mil puñaladas.», Aguilar, T. I, Madrid, 1969, Acte I, 661a.

cosario a cosario (*De corsaire à corsaire*) qui nous a paru, à cet égard, particulièrement significatif. Nous le reproduisons ci-après assez largement, tant il nous semble dense et plaisant :

Mendo. Mais rends-toi compte que tu es
Un malade, et moi, un docteur,
Pour savoir s'il s'agit d'amour.
Don Juan. Donc, tu veux m'examiner le pouls ?
Mendo. Non, mais comprendre ton mal
Par ton propre récit,
Bien qu'il y ait des malades
Qui souffrent différemment.
……
Don Juan. Mendo, puisque tu fais semblant
D'être docteur, écoute donc mes maux,
Et tu verras si d'après les symptômes
J'éprouve de l'amour ou bien de l'oubli.
Moi je sens un certain trouble
Entre le chaud et le froid,
Je n'ai plus d'allant
Et ma santé est souffreteuse.
Au beau milieu d'une conversation,
Je ne sais plus de quoi l'on parle ;
……
Mendo, puisque tu es docteur,
Dis-moi si c'est bien là de l'amour,
Car il ne me semble pas à moi
Que cela doive être l'amour.
……
Mendo. Amour vrai :
Les signes en sont certains.
Morietur, il n'y a pas de remède ;
Pour ne pas t'effrayer,
Je le dis en latin.
Don Juan. Docteur,
N'y aura-t-il pas quelque remède ?
Mendo. *Récipe* pour cette toux
Aquam pour garder *doblonis*,
Sirupi conversationis
D'une autre femme, deux *uncias* ;
Avec cela et *fragatorum*
De piernis, ce trouble
Doit cesser, et tu seras en bonne santé

In saecula saeculorum.[13]

Toute cette scène se veut parodique, plaisante, et, en même temps, éclairante sur l'état d'âme et le comportement particulier d'un jeune homme amoureux. La parodie d'une consultation médicale a lieu à l'initiative du *gracioso* (le « *fool* » de la c*omedia*), Mendo. Nous retrouvons, une fois de plus, les deux veines culturelles caractéristiques du Siècle d'Or : dans l'intention parodique et satirique à l'occasion, avec le latin macaronique au cours des interventions de Mendo, et dans l'exposé sérieux des tourments amoureux chez Don Juan, avec au passage la citation du nom d'Ovide et d'Héliodore. Il convient de remarquer qu'au début de la parodie Mendo ne demande pas à examiner le pouls du « malade », geste fréquent, obligé, voire symbolique à lui seul de l'acte médical. Mendo sollicite par contre l'exposé de son « malade » sur les troubles éprouvés, comptant ainsi diagnostiquer avec certitude la nature exacte de la « maladie » de son maître, avec un grand sérieux professionnel…

Or, si la parodie peut en elle-même amuser le bon peuple, en lui renvoyant une image de l'acte médical plutôt plaisante, sans l'angoisse qui peut exister dans une situation réelle de la vie quotidienne, Lope de Vega peut s'adresser également à travers elle au public cultivé des *ingenios* (les beaux esprits), aux médecins réels, en pastichant avec Mendo et son écoute attentive du malade un stade inaugural d'une visite hippocratique. Pour plus de clarté, nous reconnaissons là, quant à nous, ce stade appelé « anamnèse », où le médecin s'installe à côté du lit et interroge le malade. Laissons la parole à Hippocrate lui-même :

> Lorsque vous abordez un malade, demandez-lui ce qui lui fait du mal ; à quoi il l'attribue, depuis combien de temps il souffre ; s'il a le ventre libre, quel est son régime. Il faut laisser aux malades la liberté de tout dire, mais examiner s'ils parlent d'après la vérité ou d'imagination.[14]

---

[13] «Mendo. Pero haz cuenta que tú eres / Un enfermo, y yo un dotor, / Para saber si es amor. – Don Juan. Luego ¿verme el pulso quieres ? – Mendo. No, sino entender tu mal / Por tu misma relación. / Aunque hay enfermos que son / De condición desigual. / … / Don Juan. Mendo, pues que te has fingido / Dotor, escucha mis males : / Verás si por las señales / Tengo amor o tengo olvido. / Yo tengo cierta inquietud / Entre calor y entre frío, / Traigo desmayado el brío / Y achacosa la salud. / Si estoy en conversación, / No sé lo que están hablando ; / … / Mendo, pues eres dotor, / Si aquesto es amor me di ; / Que no me parece a mí / Que debe de ser amor. / … / Mendo. Amor verdadero : / Ciertas las señales son. / *Morietur*, no hay remedio ; / Que, por no darte temor, / Lo digo en latín. – Don Juan. Dotor, / ¿No habrá un medio de por medio ? – Mendo. Récipe para esa tos / *Aquam* de guardar *doblonis*, / *Sirupi conversationis* / De otra mujer, *uncias* dos ; / Que con esto y *fragatorum* / *De piernis*, esa inquietud / Cesará, y tendrás salud / *In saeculis saeculorum.* », édition de D. Juan Hartzenbusch, BAE, T. III, 1950, Acte II, 498c et 499a.

[14] *Œuvres d'Hippocrate*, éd. De Gardeil, T. II, Delahaye, Paris, 1855, p. 612.

Notons que le critère final qui permettra à Mendo de diagnostiquer définitivement (et parodiquement) la « maladie d'amour » de son maître – conformément au précepte d'Hippocrate précédent – n'est pas absent non plus, et qu'il a ici rapport à l'argent, de manière peu platonique, mais d'un réalisme sûrement très drôle pour le public populaire, dans *De cosario a cosario* :

Mendo.	As-tu eu la tentation
	De donner à Celia de l'argent ?
Don Juan.	Oui, Mendo.
Mendo.	Amour vrai :
	Les signes en sont certains.
	Morietur, il n'y a pas de remède ;
	Pour ne pas t'effrayer,
	Je le dis en latin.[15]

Le diagnostic alors est prononcé sans hésitation, et la « maladie » de Don Juan déclarée mortelle (« *Morietur* ») : le *gracioso* se permet même le luxe de le dire en latin, avec un futur de l'indicatif tout à fait exact, et s'il y a ici une exagération parodique évidente, tout compte fait, Mendo dit la vérité métaphoriquement parlant, puisque son maître est bel et bien amoureux de Celia… Il faut imaginer également que Mendo doit faire en même temps une mimique suggestive en prononçant le lugubre « *Morietur* », car tout le monde dans le public ne connaît pas le latin, mais tout le monde, par contre, doit comprendre aussitôt la grimace parodique et en rire instantanément ou en sourire…

L'amour est une maladie mentale, folie et/ou mélancolie

L'amour comme « maladie », voire « folie » n'est pas qu'une métaphore théâtrale parodique ou lyrique, mais renvoie aussi à une conception savante et ancienne de l'amour, pour le moins médiévale. En effet, l'amour dans de nombreux traités physiologiques du temps se trouve classé parmi les maladies pouvant être mortelles.

Mais il s'agit de l'amour comme maladie mentale, folie, avec son cortège de maux, et la fièvre dont il est question dans les *comedias* de Lope n'est qu'un de ses avatars : Keith Whinnom, dans l'introduction de son édition de la *Cárcel de amor* (*La Prison d'amour*) de Diego de San Pedro, recense les troubles mentionnés dans ces traités :

[15] « Mendo. ¿Hate dado la tentación / De dar a Celia dinero ? – D. Juan. Sí, Mendo. – Mendo. Amor verdadero ; / Ciertas las señales son. / *Morietur* ; no hay remedio ; / Que por no darte temor, / Lo digo en latín. », *op. cit.* (voir *supra* notre note 12), Acte III, 499a.

> Mais tous les livres médicaux du Moyen Âge traitent aussi des troubles mentaux, de l'insomnie, du vertige, de la léthargie, de l'amnésie, de l'hallucination, du coma, et des différentes variétés de la folie ; parmi celles-ci, ils incluent le phénomène de l'énamourement … [16]

Le professeur anglais insiste également sur la figure célèbre du Catalan Arnau de Vilanova dont le *Liber de parte operativa* connaîtra plus de cent éditions imprimées au XVIe siècle, ce qui est considérable[17].

Souvent, Lope de Vega met en scène un personnage amoureux désespéré, en pleine crise, soit à tendance suicidaire, soit dans un état de furie ou frénésie comparable à celui du « fou furieux », selon l'expression consacrée. Nous n'en retiendrons qu'un exemple, tant ce genre de situation est fréquent et a l'effet théâtral garanti. C'est ainsi que don Juan, le prétendant malheureux (jusqu'à son succès final) de la belle et jeune Lucrecia, dans *La malcasada* (*La Mal mariée*), est tenté par le suicide :

Don Juan.	Hé bien, vois-tu cette dague ?
Lucrecia.	Je la vois.
Don Juan.	Je veux achever ma vie
	pour voir si je peux, une fois mort,
	te radoucir, ô pierre dure !
Lucrecia.	Retiens-toi, fou, reste tranquille !
Don Juan.	Que je me retienne ?[18]

Un peu plus loin, dans une autre scène fort animée, don Juan ne peut supporter que l'Italien Fabricio – neveu du premier mari défunt de Lucrecia – vienne l'empêcher à nouveau, avec la complicité de la mère, Feliciana, d'épouser celle qu'il aime, et on le verra l'épée à la main, prêt à l'occire.

C'est Lucrecia qui le retient, en lui disant : « Retiens ton épée, mon amour, car tu es furieux[19] ». Et cinq scènes plus loin, dès l'indication scénique, le lecteur est mis au courant de l'accès de folie qu'éprouve le malheureux amant, pour la deuxième fois écarté par une mère cupide et peu soucieuse des sentiments de sa propre fille : « (*Entre en scène* Don Juan *à moitié nu* et Hernando *le retenant*)[20] ».

---

[16] Voir Diego de S. Pedro, *Obras completas*, t. II, édition Clásicos Castalia, N°39, p. 13.

[17] Pour ce médecin catalan du XIIIe siècle (plus connu en France sous le nom d'Arnaud de Villeneuve), de la fameuse école de Montpellier, l'amour est la quatrième variété de folie (sur cinq).

[18] « Juan. ¿Pues ves esta daga ? – Lucrecia. Veo. – Juan. Acabar quiero la vida / para ver si puedo, muerto, / ablandarte, piedra dura. – Lucrecia. Detente, loco ; está quedo. – Juan. ¿Que me detenga ? », éd. de Christian Andrès, *op. cit.*, Acte II, v. 1639-1644, p. 203.

[19] « Ten la espada, mi bien, que estás furioso. », *ibid.*, Acte II, v. 1725, p. 208.

[20] « (*Sale* Don Juan *medio desnudo* y Hernando *teniéndole.*) », *ibid.*, Acte II, entre le vers 1871 et le v. 1872, p. 220. La didascalie pour le lecteur – ou, pour le spectateur, l'apparition

Le personnage amoureux est plus ou moins conscient de sa « folie », puisqu'il dit ceci à son valet :

Non, ne me dis rien,
car dans des occasions comme celle-ci,
perdre l'esprit est un gain.
Que doit faire avec toute sa tête un homme
qui a, parce qu'il ne peut les conserver,
embrasées dans un incendie
les trois puissances de son âme ?[21]

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

Leandro. L'amour me brûle autant
que la peur me glace :
J'ai besoin de remèdes.
Violante. N'allez pas les demander dans un village
comme celui-ci, sans vertu,
car il n'y a ici ni docteur, ni santé,
ni chose qui soit bonne ;
et si l'un d'entre nous déraisonne
à la suite de cette maladie d'aimer,
d'un lieu à l'autre
nous allons faire examiner l'urine.
…….
Et lorsque ce mal me frappera,

---

brutale sur scène d'un don Juan pratiquement torse nu ou la chemise largement ouverte, ou à moitié mise – est un indice très parlant pour souligner l'état de désespoir amoureux furieux où se trouve notre amant éconduit pour la deuxième fois, non pas par la femme aimée, mais par la mère redoutablement soucieuse de ses propres intérêts.

[21] « Hombre, no me digas nada, / que en ocasiones como esta / perder el seso es ganancia. / ¿Qué ha de hacer con seso un hombre / teniendo, por no guardarlas, / en un incendio de fuego, / las tres potencias del alma ? », *ibid.*, Acte II, 1873-1879, p. 220-221. Par « puissances » de l'âme – vocabulaire d'origine aristotélicienne et scolastique très courant à l'époque – il faut entendre les trois « facultés » de l'âme, soit l'entendement, la volonté et la mémoire.

si cela concerne votre urine, Seigneur,
le docteur l'examinera
et le dira à ma grand-mère.[22]

Quant à la mélancolie, il en est très souvent question dans les écrits de l'époque, et il était donc normal que le théâtre de Lope de Vega y renvoie très souvent, et pratiquement toujours en l'associant à l'état amoureux. Lope de Vega a bien des connaissances médicales, y compris dans ce domaine de la mélancolie, et il peut donc avoir recours aux sources classiques mêmes de la médecine, soit Hippocrate et Galien, principalement, et l'idée d'une intervention démoniaque (d'origine médiévale) comme dans le cas de la folie sera à bon escient abandonnée. Rappelons qu'en médecine hippocratique, et plus encore galénique, la mélancolie renvoie à la fameuse doctrine des quatre « tempéraments », et aux quatre « humeurs » primaires ou cardinales. Le mot lui-même de « mélancolie », littéralement « bile noire[23] », vient du grec *melagkholia*, en passant par le latin *melancholia* (IIIe s., C. Aurelius, méd.). Mais, dans l'ensemble, un certain flou conceptuel prévaut (et pas seulement chez notre dramaturge éclairé en médecine, mais aussi chez les psychiatres de son époque), et les passions sont plutôt considérées comme des causes de maladie et non comme des maladies en soi, et qu'il conviendrait donc d'analyser, de diagnostiquer et de traiter.

En fait, il n'est pas jusqu'à la terminologie elle-même qui ne témoigne de ces hésitations à prendre en charge scientifiquement les maladies mentales, et à les répertorier. Ainsi, le mot lui-même de « mélancolie » n'est pas toujours bien distinct de celui de « manie » ou « frénésie », si Lope de Vega, quant à lui, sait bien les différencier. Bien souvent, un autre terme semble employé comme synonyme de « mélancolie », la « tristesse » (*tristeza*), si par ailleurs – tout dépend du savoir des médecins qui écrivent sur ce sujet – la mélancolie peut être considérée comme une maladie grave, bien plus grave en tout cas qu'un simple état passager de tristesse.

La maladie mentale le plus souvent décrite ou évoquée dans les *comedias* de Lope est, sans doute, la mélancolie, affection pouvant aller jusqu'à la neurasthénie. Certes, il n'est pas impossible d'y voir une marque propre au psychisme de Lope de Vega lui-même. En effet, notre dramaturge pouvait être enclin à des accès de mélancolie et d'humeur dépressive, comme en témoigne telle ou telle phrase

[22] « Leandro. Tanto me quema el amor / como me hiela el temor : / remedios son necesarios. – Violante. No los pidáis en aldea / como aquésta, sin virtud, / que no hay doctor, ni salud, / ni cosa que buena sea ; / que si alguno desatina de esta enfermedad de amar, / del uno al otro lugar / solemos llevar la orina. / … / Y cuando ese mal me duela, / si va la vuestra, señor, / conocerála el doctor / y diráselo a mi abuela. », édition d'Emilio Cotarelo y Mori, Real Academia Española (RAE), Obras dramáticas, Madrid, T. V, Acte I, 591b.

[23] Dès le XIIIe siècle pour la France, le médecin Adenet parle de l' « humeur noire », et au XVIIe siècle, la « mélancolie » est synonyme de « tristesse ». On peut aussi l'identifier à l'atrabile – ou bile noire – tenue pour la cause de l'hypocondrie.

relevée dans sa correspondance avec le duc de Sessa, son mécène : « Moi je me trouve toujours soucieux de choses de peu d'importance et fatigué de moi-même, sans attendre autre chose que ma propre fin[24] ».

La mélancolie amoureuse est donc la catégorie de mélancolie que Lope de Vega exploitera le plus dans son théâtre, et il est capable d'en faire (s'il ne le fait pas toujours) une claire distinction : la « *tristeza* » a une cause précise, elle ne serait que le symptôme d'un état soucieux, non durable, tandis que la « *melancolía* » est une maladie grave, apparemment sans cause décelable, une pathologie psychique *(mentis alenatio*) et comportementale, voire une maladie mortelle. Si l'on désire une seule preuve, contentons-nous de cet extrait de *Quien todo lo quiere…* (*Qui trop embrasse…*) :

Don Juan. Ce n'est donc pas de la mélancolie ?
Bernal. Ta définition elle-même
te contredit, puisque tu as une raison
au moins d'être triste,
et dans ce cas c'est seulement de la tristesse.[25]

La mélancolie dans sa forme la plus pathologique, autrement dit comme véritable dépression nerveuse, voire psychose, était connue des Anciens et considérée comme une véritable folie et une maladie incurable (Lope de Vega le sait bien[26]). Déjà, dans l'*Iliade* d'Homère, au chant VI ne lit-on pas cette description d'un mélancolique :

Objet de haine pour les Dieux,
il errait seul dans la plaine d'Aleion
le cœur dévoré de chagrin,
évitant les traces des hommes.

Plus près de nous, et de manière plus scientifique assurément, voici le tableau clinique qu'en a dressé Freud :

---

[24] Dans notre traduction. Lope, a écrit : « Yo siempre ocupado en cosas de poca sustancia y cansado de mí mismo, no atiendo más que a esperar mi propio fin. », cité par A. A. Teulón, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, C.S.I.C., Madrid, 1954.

[25] « D. Juan. ¿Luego no es melancolía ? – Bernal. Tu misma difinición / te contradice, pues tienes / causa de que a estarlo vienes, / y entonces tristezas son. », éd. de González Palencia, RAE, T. IX, Acte I, 158a.

[26] Comme le prouvent suffisamment ces vers de Celia, dans *El bobo del colegio* (*Le Sot du Collège*) : « La plus grave maladie / est appelée la mélancolie, / parce qu'elle n'admet pas la joie / et ne recherche que la solitude». En espagnol : « La mayor enfermedad / LLaman la melancolía, / Porque no admite alegría / y anda a buscar la soledad », éd. de J. E. Haertznbusch, réimpression de la BAE, vol I, Madrid, 1946, Acte II, 192c.

> La mélancolie, au point de vue psychique, se marque par une dépression profonde et douloureuse, par la cessation de tout intérêt pour le monde extérieur, par la perte de la faculté d'aimer, par l'inhibition de toute production et par une diminution du sentiment de soi, diminution qui se traduit par des autoreproches, des injures adressées à soi-même et pouvant même aller jusqu'à l'attente délirante du châtiment.[27]

Entre Homère et Freud, comment l'espagnol Lope de Vega transcrit-il quant à lui la monographie de la mélancolie dans ses *comedias* ? Tout d'abord, nous en avons déjà parlé auparavant, par la *tristeza* (synonyme de *melancolía*), maladie grave, venant après la folie, et Lope de Vega ne manque pas de se réclamer de l'autorité des Anciens pour l'affirmer, comme dans *La prueba de los ingenios* (*La mise à l'épreuve des beaux esprits*) :

Duc. Celui qui est triste,
comment peut-il dire qu'il est en bonne santé ?
Car parmi les noms qu'employèrent les médecins
dans les écoles de l'antique Athènes
à propos des maladies des hommes,
la tristesse est bien proche du premier nom.
París. Les passions de l'âme méritent
de s'appeler maladie, parce qu'elles communiquent
au corps leurs douleurs et soucis,
en altérant le gouvernement qui les fait vivre
et en causant de notoires accidents.[28]

Il est intéressant aussi, de constater ici, au passage, avec París, que Lope de Vega n'hésite pas à considérer les « passions » comme de véritables maladies, autrement dit, à avoir l'intuition de ce que l'on appellerait aujourd'hui les maladies psychosomatiques. Quant aux « symptômes » mélancoliques proprement dits que l'on peut lire dans les *comedias*, ce sont principalement :

l'inappétence
la difficulté du rapport social (solitude-silence)
le monoïdéisme
le chagrin

[27] Freud, *Métapsychologie*, chap. « Deuil et Mélancolie », Gallimard, Paris, 1940, p. 191.
[28] « Duque. Quien está triste, / ¿cómo puede decir que salud tiene ? / Que entre los nombres que escribieron médicos / en las escuelas de la antigua Atenas / de las enfermedades de los hombres, / la tristeza está cerca del primero. – París. Las pasiones del ánimo merecen / nombre de enfermedad, pues comunican / al cuerpo sus dolores y cuidados, / alterando el gobierno con que viven / y causando notables accidentes… », éd. de F. C. Sainz de Robles, t. I, Aguilar, *op. cit.*, Acte I, 288a-288b.

Bien évidemment, Lope de Vega décrira plus volontiers comme type de mélancolie le cas de la mélancolie amoureuse ou *erotes* (son nom chez les Anciens), et la *comedia* de mœurs s'y prête admirablement. Mais ces symptômes sont communs aux autres figures de mélancolie, et ressemblent assez fortement à ceux du tableau clinique brossé par Freud, mis à part les « autoreproches » et « injures adressées à soi-même », peut-être (pour parler plus exactement, disons que ce trait mélancolique nous a paru relativement peu fréquent dans le théâtre lopesque). L'inappétence, c'est le manque d'intérêt, de goût pour le monde extérieur (ce qui va avec le repliement narcissique sur soi) tel que l'éprouve Salucio dans *El acero de Madrid* (*L'Eau ferrée de Madrid*) :

Je ressens ces jours-ci,
depuis que je suis à Madrid,
du déplaisir, et j'éprouve
de grands accès de mélancolie ;
rien ne me paraît bien ;
tout le monde m'importune.[29]

Le rapport à autrui est rendu problématique : ou bien le mélancolique cherche à s'étourdir par un excès de paroles, ou bien le plus souvent le commerce d'autrui lui est insupportable, et c'est la solitude qui va le caractériser, comme dans ces propos de Belisa :

Je ressens un grand manque
Lorsqu'il me faut parler et me trouver en compagnie.
Je m'approche de la fenêtre,
Et bien que je voie beaucoup de monde,
Ce que je désire ne s'y trouve pas,
Et l'envie me fait défaut.[30]

Quant à Tristán, dans *El perro del hortelano* (*Le Chien du Jardinier*), nous l'entendons dire de Teodoro :

Il est mélancolique le jour,
et la nuit il s'enferme dans sa chambre :

[29] « Siento aquestos días, / después que en Madrid estoy, / un descontento, que doy / en grandes melancolías ; / nada me parece bien ; / todos me parecen importunos. », éd. de Justo García Serrano, RAE, T. XI, Acte II, 184b et 185a.

[30] « Siento una gran soledad / de hablar y tratar con gente. / Allégome a la ventana, / y aunque mucha gente veo, / no está allí lo que deseo, / y quitáseme la gana », *Ibid.*, Acte I, 175b. Précisons que « *soledad* » a ici une acception très particulière, pas du tout celle de « solitude », mais de « manque », « vide », « sentiment d'abandon », comme si l'on était orphelin ou comme si l'on n'avait aucun être cher à qui se confier, sur qui compter.

quelque perturbante imagination
doit lui occuper l'esprit.[31]

Bien entendu, si le mélancolique s'isole, se coupe du monde, du rapport à autrui, c'est pour mieux penser à sa passion, dans le cas de la mélancolie amoureuse, et l'on pourra même parler – comme pour la folie – de « monoïdéisme », ou d'idée fixe si l'on préfère. L'inappétence, en fait, dans la mélancolie amoureuse, ne nous semble pas totale, car dans la recherche de la solitude chez le sujet amoureux, s'il y a un grand désintérêt pour tout ce qui n'est pas l'être aimé, c'est surtout le désir d'autrui insupportable par son absence qui s'exprime, et comme a dit le poète si justement : « un seul être vous manque et tout est dépeuplé »… Entre mille exemples, pensons à Nisé dans *La dama boba* (*La Dame Niaise*), qui dit à Laurencio : « Moi, je suis tombée malade à force d'être triste / et de ne pas te voir ni te parler… [32]».

Quant au silence, c'est le corollaire obligé de cet état d'âme singulier (et qui ressemble fort à l'état de deuil analysé par Freud), et nous écouterons Floriano dans *Los locos de Valencia* (*Les Fous de Valence*) : « Comment se fait-il que vous vous taisiez maintenant ? / Quelle mélancolie est-ce là ? [33]».

Le chagrin, le sentiment d'affliction et d'angoisse, sont également des symptômes fréquemment décrits par Lope, comme dans *El pasar del arroyo* (*En traversant le ruisseau*) : « Pascual m'a dit que tu as / une étrange mélancolie[34] ». Ou encore, avec Mayor dans *El médico de su honor* (*Le Médecin de son honneur*) : « J'ai, Elvira, une tristesse / mortelle…[35] ». Et, pour ne pas abuser des exemples que l'on pourrait accumuler à loisir, pensons à Fineo dans *Los ramilletes de Madrid* (*Les Bouquets de Madrid*) :

Laisse-moi, Celio,
Car tu m'embarrasses et me tues.
Quelle maison ou campagne peut-elle
me soulager au milieu d'une peine si grande,
si tout est pour les tristes

[31] « … / Estáse melancólico de día, / y de noche cerrado en su aposento : / que alguna cuidadosa fantasía / le debe de ocupar el pensamiento. », éd. d'E. Cotarelo y Mori, RAE, T. XIII, Acte III, 239b.
[32] « … / Yo enfermé de mis tristezas / y de no verte ni hablarte… », éd. Aguilar, *op. cit.*, T. I, Acte III, 1114b.
[33] « … / ¿Cómo calláis vos agora ? / ¿Qué melancolía es ésa ? », éd. d'Hartzenbusch, *op. cit.*, T. I, Acte II, 122c.
[34] « Pascual me ha dicho que estás / con una melancolía extraña. », éd. d'Hartzenbusch, *op. cit.*, T. I, Acte II, 396b.
[35] «Tengo, Elvira, una tristeza / mortal… », éd. Aguilar, T.III, Madrid, 1969, Acte III, 969a.

dur champ de bataille ?[36]

Il n'est pas facile de trouver un « remède » à cet état d'âme, si ce n'est, dans le cas de la mélancolie amoureuse, de pouvoir être en présence de l'être aimé. Certains palliatifs sont préconisés, depuis longtemps connus des Anciens, mais cela relève alors de la thérapeutique[37].

Pas d'amour sans jalousie

La jalousie – ici amoureuse – est très fréquemment mise en scène par Lope de Vega. Certes, ce trait dramatique n'est sans doute pas nouveau, ni propre à notre auteur, et les lecteurs du théâtre de Shakespeare le savent bien. Mais dans le cas du dramaturge espagnol, la représentation de la jalousie prend une dimension obsédante si l'on considère le volume de sa production, et l'effet itératif particulièrement suggestif qui en découle. La jalousie amoureuse peut être assimilée à une émotion, mais avec ceci de singulier, qu'il ne s'agirait pas d'une émotion éphémère, mais d'une « émotion durable et pénible et de tonalité subjective spécifique », nous dit A. Hesnard, et qui ajoute « … développant très facilement la suspicion à l'égard de l'objet aimé, la honte avec sentiment d'infériorité, enfin la colère haineuse envers l'objet et la ou les personnes que le sujet croit être préférés par

[36] « Déjame, Celio, / Pues me estorbas y me matas. / ¿Qué casa o campo ha de haber / Que me alivie en pena tanta, / Si es todo para los tristes / Duro campo de batalla ? », éd. d'Hartzenbusch, BAE, T. IV, Acte II, 313a.

[37] Parmi les « remèdes » pour la mélancolie, citons la musique et le chant, la nature, le vin. Pour l'« humeur » mélancolique, dès l'Antiquité l'on connaissait la vertu apaisante de la musique et du chant, bien qu'un effet contraire pouvait aussi en dériver : alimenter la mélancolie… Dans les *comedias* de Lope, cette thérapeutique musicale peut soulager le mélancolique mais aussi se révéler une « cure » totalement inefficace, voire provoquer sa colère. Le chant, dans une certaine mesure, pourrait être plus efficace que la musique. Un autre « remède » est la contemplation de la nature, les promenades salutaires. Dès l'Antiquité, avec Hérodote et les Asclépiades dans les temples d'Esculape la pratique en est attestée. Remède ambivalent lui aussi, car si le mélancolique peut ainsi se détacher de son obsession par la contemplation, il risque *a contrario* de sombrer dans un état quasi hypnotique tout à son délire. Dans le théâtre lopesque, nous avons trouvé des exemples de contemplation de la mer, ou d'un champ vert et fleuri. Mais aussi la marque d'un certain scepticisme de notre auteur quant à l'efficacité réelle de cette thérapeutique. Enfin le vin peut être employé contre la mélancolie, et l'explication en est d'ordre humorale : l'humeur mélancolique est « aride et froide », or le vin qui, lui, a des « vapeurs denses et d'autres épaisses » viendrait la contrecarrer. Il y aurait bien encore un autre genre de thérapeutique parfois envisagé par Lope de Vega, à défaut de l'être aimé inaccessible ou absent, lui substituer une autre femme… mais au bout du compte, rien n'y fait, tout est vain hormis l'obtention de l'objet du désir…

l'objet ».[38] Lope de Vega connaît fort bien les caractéristiques principales de la jalousie passionnelle, et au-delà de l'utilisation dramatique qu'il sait en faire, le lecteur pressent que l'homme si amoureux qu'il fut sa vie durant avait dû en éprouver bien souvent les tourments. Certes, nous savons bien que Lope de Vega s'inscrit également dans l'imitation d'une tradition dramatique qui lui offre de célèbres portraits de jaloux à l'instar de la folie humaine du Roland de l'Arioste inspirée par la jalousie et la haine du rival auprès de la belle Angélique. Cet aspect-là de la jalousie interprétée par Lope de Vega a été remarquablement analysé par l'un de nos maîtres et amis, Maxime Chevalier, et nous ne résisterons guère à la tentation d'en rapporter cet extrait de sa thèse doctorale si savante, à propos d'une pièce de la jeunesse de Lope, *Los celos de Rodamonte* (*La jalousie de Rodomont*) :

> Le déguisement pastoral donne l'occasion à Lope d'insérer dans l'action dramatique souvenirs personnels et allusions à un passé récent… Le sentiment qui s'exprime dans ces vers est bien éloigné de celui de Garrido de Villena, qui châtiait Angélique pour avoir enfreint les lois imprescriptibles arrêtées par la divinité amoureuse ; il n'y a rien de commun avec les censures d'un Rey de Artieda ou d'un Suárez de Figueroa, à l'opinion desquels la princesse de Cathay avait fait un choix médiocre et contraire aux vénérables bienséances. Un homme, un jeune homme, parle : Lope de Vega, qui exprime sa sympathie envers un malheureux, victime des tourments qu'il a connus lui-même. La pièce a été écrite en 1587 ou en 1588 ; à cette date, Lope n'a pas encore oublié l'amertume de sa rupture avec Elena Osorio…[39]

Les dialogues – voire monologues – portant sur l'amour et son corollaire, les soupçons, la jalousie, sont des plus nombreux, et les définitions abondent. Nous n'en citerons qu'un exemple avec le Comte de *La moza de cántaro* (*La Fille à la cruche*) :

> C'est de la jalousie ce que j'imagine,
> Et ce n'est pas jalousie ce que je sais :
> Une chose que je pense avoir été,
> Et que pour mon malheur je devine.[40]

Le soupçon (*sospecha*) est un critère essentiel dans la clinique de la jalousie, et il ne peut être qu'omniprésent dans les *comedias* de Lope de Vega. Le soupçon peut être vécu comme un véritable enfer intérieur, et en s'exacerbant, en durant trop longtemps, ce dévoiement de l'imagination confine à l'idée fixe (*tema*), à la

[38] *La Sexologie*, 1ère partie, chap. 8, Petite Bibliothèque Payot, 1965, p. 251.
[39] Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1658). Recherches sur l'influence du « Roland furieux »*, Bordeaux, 1966, p. 413-414.
[40] « Es celos lo que imagino, / que no es celos lo que sé : / cosa que pienso que fue, / y que en mi daño adivino. », éd. Aguilar, t. I, *op. cit.*, Acte II, 1010a.

folie, à la fureur, si cela n'est pas assimilé à une maladie incurable et mortelle. Une expression métaphorique revient souvent sous la plume de Lope, c'est l'image de la jalousie comme enfant bâtard de l'amour… Le cas le plus grave est lorsque la jalousie en arrive à être une peur permanente de voir le partenaire aimé infidèle ou adultère lorsqu'il s'agit de l'épouse[41]. La jalousie n'est pas loin de la folie furieuse, lorsque des actes violents éclatent ou sont sur le point d'éclater : nous en avons déjà eu un aperçu, avec la crise de fureur de don Juan dans *La malcasada*, bien qu'il s'agisse aussi d'autre chose que de jalousie, soit d'un véritable acte de désespoir, l'amant de Lucrecia (et son prétendant préféré aussi) se trouvant pour la deuxième fois empêché d'épouser celle qu'il aime par une mère uniquement attirée par son profit personnel et disposant de la main de sa fille à son gré. La jalousie (*celos*) est également présentée par Lope comme une maladie mortelle et contagieuse, comparable à la peste si redoutée encore à cette époque : « Fuyez, bergers, les soupçons, / parce que les cieux n'ont pas créé / peste ou mal plus périlleux[42] ». Joan de Aranda[43], un auteur qu'a très bien pu lire Lope de Vega, n'hésite pas à comparer la jalousie à la rage, et Lope qualifie souvent les *celos* de « *rabiosos* » (« enragés). Les *celos* peuvent encore être assimilés à une fièvre redoutable, comme la fièvre quarte.

Il n'est donc pas aisé de conclure sur un tel sujet, l'amour et la jalousie (même vus sous l'angle médical seulement), si fréquemment et intensément mis en scène par Lope de Vega, à l'origine de tant d'exaltation, de craintes, de conflits, et de coups de théâtre. D'autant plus que cette « matière » n'est pas seulement utilisée parmi d'autres, mais qu'elle est sous-tendue par tout un système conceptuel : « L'amour est au centre du système conceptuel de Lope[44] », d'où cette intensité particulière et la grande difficulté qu'il y aurait à vouloir examiner tous les aspects de l'amour dans le théâtre de Lope de Vega, du moins dans le cadre obligatoirement restreint d'un article. C'est que l'amour prend appui sur « un système de valeurs parfaitement cohérent[45] », comme le dit encore une fois Díez Borque, et comme il peut le démontrer aussi de manière convaincante. L'amour dans le théâtre de Lope de Vega est la plus grande passion humaine, et il donne l'impression d'être une force (irrationnelle) toute-puissante qui gouverne l'homme, sa pensée et son action. Il fonctionne comme un thème littéraire particulièrement

[41] Le cas de l'épouse jalouse (à bon escient, souvent) peut aussi se trouver dans le théâtre de Lope, mais il nous a paru moins fréquent que celui de la jalousie masculine.
[42] « Huid, pastores, de celos, / porque no han hecho los cielos / peste o mal tan peligroso. », éd. d'E. Cotarelo y Mori, R.A.E., VIII, Acte I, 541a.
[43] Son ouvrage *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias en diversas materias* (Sevilla, 1595) était très lu et utilisé à l'époque de Lope. Nous avons consulté l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale de France (cote Z. 5984).
[44] « El amor está en el centro del sistema conceptual de Lope », José María Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, p. 21.
[45] *Ibid.*, p. 21 (« un sistema de valores perfectamente coherente »).

riche en nuances, puisqu'on y retrouve de nombreuses influences, comme celle d'Ovide, de la poésie provençale, du bucolisme de la Renaissance, du grand poète espagnol Garcilaso de la Vega, qu'il appréciait particulièrement, des *Dialoghi d'Amore* (Rome, 1535) de Léon l'Hébreux, du fameux *Cortegiano* (Venise, 1528) de Baldassare Castiglione… Et, nous venons de le voir, l'amour-passion donne lieu à maintes variations et interprétations, dont l'aspect médical particulièrement dense et exploité par notre dramaturge. Mais il y a aussi chez Lope de Vega une manière philosophique, voire métaphysique, de mettre en scène des situations et des propos amoureux, aspect qui ne pourra être traité de façon satisfaisante que dans une autre étude.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules-Verne (Amiens)

L'AMOUR MIS À L'ÉPREUVE, DE SHAKESPEARE À MARIVAUX

Dans le monde contemporain, tel qu'il se reflète au théâtre, le thème de l'amour mis à l'épreuve concerne presque toujours la situation d'un couple déjà formé par les liens du mariage ou du concubinage, quand apparaissent des failles dues à des inhibitions ou difficultés psychologiques, telles que le repli sur soi, l'incommunicabilité, l'incompatibilité d'humeur ou de caractère, la lassitude, l'antagonisme des sexes, l'insatisfaction, l'ennui, les heurts provoqués par la cohabitation, l'infidélité. C'est l'amour lui-même, sous sa forme institutionnalisée, qui se charge de mettre à l'épreuve ceux et celles qui se sont unis sous son haut patronage. Plus encore, il se met lui-même à l'épreuve, pour finir par reconnaître qu'il n'existe pas, du moins sous la forme de ce qu'on appelait naguère, avec une nuance d'ironie, le grand amour. La littérature actuelle et autres formes de représentation de la vie telle qu'elle est ou telle qu'on l'imagine exploitent ces données inépuisablement. Les anciens fabliaux et autres précurseurs du réalisme offraient déjà une contrepartie à l'idéal chevaleresque, prouvant que la dérision ou au moins la prise de distance avec les modèles mythiques et avec ce qui était implicitement ou explicitement dénoncé comme des représentations imaginaires de l'amour n'ont pas attendu la publication de *Don Quichotte* pour se manifester, ou les épisodes de *L'Illusion comique* où Matamore prétend combattre les ennemis d'Angélique.

Il existe aussi une tradition qui dénonce l'amour comme une faiblesse, une affection au sens pathologique faisant souffrir ceux et celles qui s'y adonnent par complaisance et qu'on devrait soumettre à des cures de désintoxication. On admet que cette infirmité puisse atteindre le sexe faible, puisque c'est dans sa nature, mais on doit se montrer sévère envers les mâles qui se laissent aller à ce penchant débilitant. Ils devraient savoir qu'une Ève, une Dalila ou une Alcina se cachent en chaque femme. Cette conception misogyne de l'amour se heurte cependant à une tradition en sens inverse, parfois triomphante, qui idéalise l'amour autant que l'éternel féminin, *das ewig' Weibliche* qui selon Goethe pousse l'homme à se dépasser. Il se dépasse en effet quand la déesse terrestre à laquelle il voue un culte exige de lui des exploits extraordinaires pour prouver que sa dévotion peut aller jusqu'au sacrifice de sa vie. L'héroïsme masculin apparaît alors comme compatible avec le tempérament amoureux. Comme dans la série des madrigaux guerriers et amoureux de Monteverdi la guerre et l'amour font parfois bon ménage. Cependant, né de la rencontre entre la poésie des troubadours ou trouvères, et les romans de chevalerie, l'amour courtois a créé des schémas narratifs ou dramatiques qui ont eu une longue postérité, jusqu'au romantisme. L'épreuve d'amour peut prendre d'autres formes que celle des combats épiques, celle par exemple d'un parcours compliqué qui se prête à l'art du théâtre, d'autant plus que dans ce genre d'affaire, ce n'est pas seulement le théâtre qui imite la vie, quelquefois c'est la vie qui imite le théâtre.

Contrairement à ce qui se passe sur la scène contemporaine le thème en question, pendant la période classique au sens large, concerne la phase amoureuse qui précède le mariage, mais il y a des exceptions C'est plus souvent l'homme que la femme qui est soumis à une épreuve d'amour, sinon dans les histoires comico-sentimentales où un homme riche et haut placé se déguise en humble travailleur ou employé subalterne pour juger s'il est aimé pour lui-même, non pour son argent ou son rang plus ou moins princier. Cette situation a pris une tournure grimaçante dans la fameuse histoire de Grisélidis, où l'épreuve d'amour s'exerce avec une cruauté qui va crescendo sur la pauvre bergère qu'un comte a épousée. C'est comme si Cendrillon tombait de Charybde en Sylla après avoir épousé le Prince Charmant. L'histoire est tellement extravagante, presque sadienne, qu'elle paraît marginale et parodique. De plus on se demande si dans tout ce que Grisélidis doit subir, c'est son amour qui est mis à l'épreuve, ou sa patience. Toutefois, même sans aller jusqu'aux outrages qu'accumule le méchant mari dans le conte de Boccace et dans les adaptations qui en ont été tirées, notamment au théâtre et à l'opéra, la nuance de cruauté n'est pas toujours absente des histoires de mise à l'épreuve.

Quand les amants n'ont pas comme Tristan et Yseult la chance à vrai dire dangereuse de boire un philtre qui les libère de leurs inhibitions, la dame qui fait l'objet d'une quête ardue soumet son soupirant à des épreuves périlleuses et compliquées. Il y faut un courage surhumain quand il faut affronter des monstres et autres créatures encore plus surhumaines, et de l'intelligence, pour trouver son chemin dans le labyrinthe du récit ou l'espace romanesque en forme d'échiquier où le cavalier risque sa vie à chaque instant. On a continué à produire des romans de chevalerie longtemps après le Moyen Âge et le succès durable obtenu par le *Roland furieux* (1532) de l'Arioste et la *Jérusalem délivrée* (1580) du Tasse retiennent l'attention, car d'une part on y retrouve le thème de l'épreuve d'amour accomplie dans un cadre héroïco-fabuleux, et d'autre part ces récits poétiques ont donné lieu à des adaptations théâtrales, comme les divers *Bradamante* de Robert Garnier, de La Calprenède ou de Thomas Corneille, et plus souvent dans le domaine de l'opéra. Peri, Caccini, Lully, Charpentier, Alessandro Scarlatti, Händel, Vivaldi, Haydn, ont, parmi d'autres compositeurs moins connus, mis en musique des livrets inspirés par l'une ou l'autre de ces deux œuvres. Mais la tradition de l'amour courtois, prolongée jusqu'à la préciosité du XVIIe siècle et au-delà, a remplacé l'épreuve épique par des processus discursifs, particulièrement au théâtre, où le langage exerce toutes ses fonctions, parfois simultanément. La scène devient la cour d'amour telle qu'on la pratiquait du temps d'Aliénor d'Aquitaine, et l'espace amoureux un laboratoire où l'on se livre à des expériences pour parvenir à une certitude. Chacune des deux parties y analyse l'autre tout en pratiquant l'auto-analyse, souvent avec subtilité. Le monologue intérieur a toujours existé au théâtre. Le spectateur a lui aussi besoin de sagacité pour s'y retrouver dans les entortillements de l'intrigue, dans la stratégie compliquée qui fait de la rencontre amoureuse autant un conflit qu'une communion, et dans le langage amoureux où les mots ne s'accordent pas toujours avec les intentions.

L'épreuve d'amour s'exerce aussi sur l'amour lui-même. Les personnes qui se considèrent comme amoureuses ne sont pas toujours sûres de la solidité de leur sentiment, et pour peser cette substance impalpable se livrent à une introspection qui se traduit au théâtre par des monologues où passe le courant alternatif de la certitude et du doute. La notion d'amour vrai, par opposition à l'amour illusoire, fragile, éphémère ou frauduleux s'exprime mieux en anglais ou en allemand, où le champ sémantique de *true* et de *treu* contient une nuance morale, ajoutant la fidélité, la loyauté à l'exactitude ou authenticité. Ce *true love* constitue selon la tradition idyllique un phénomène rare, souvent imité par des contrefaçons. Pour distinguer l'amour vrai du faux le texte théâtral, subtil et disert du temps de Shakespeare ou de Marivaux, peu soucieux de rapidité dramatique, s'emploie à un travail de ratiocination et d'expertise. De plus, faisant de l'espace théâtral une sorte de laboratoire, les auteurs se livrent à toutes sortes d'expériences, pratiquant parfois, dans la construction de l'intrigue, des simulations et des tromperies destinées à prendre d'autres tromperies au piège.

Dans l'œuvre de Shakespeare le thème de l'amour vrai et sa mise à l'épreuve revient souvent, sous divers visages, sans forcément constituer un ressort dramatique présent d'un bout à l'autre de la pièce. On retrouve pour commencer l'acte de courage, et le plus souvent de témérité, exigé de son soupirant par celle qu'on appelle à juste titre la maîtresse, avant que ce mot se soit dégradé dans l'usage pour signifier une concubine plus ou moins visible.

C'est dans *Périclès, Prince de Tyr*, œuvre tardive et peut-être écrite en collaboration, qu'on trouve le thème sous sa forme la plus médiévale et légendaire. Le héros éponyme, parti en quête d'une fiancée princière, se soumet successivement à deux ordalies. La première consiste à trouver la bonne réponse à une énigme, comme dans l'histoire de la princesse Turandot, mais cette épreuve constitue un piège mortel, et il s'enfuit avant de donner la réponse. La seconde est un tournoi, d'où il sort victorieux, après avoir échappé à un naufrage et être arrivé nu sur le rivage d'un royaume, comme Ulysse chez les Phéaciens.

Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, on se rapproche du monde contemporain, mais le thème héroïque reste vivace. Béatrice met à l'épreuve son fiancé Bénédict en lui donnant crûment l'ordre de tuer son ami Claudio, coupable selon elle d'avoir par sa goujaterie provoqué la mort de Héro. Il ne s'agit pas de le tuer traîtreusement, mais de le provoquer en duel. On reste dans le climat de la chevalerie. Bénédict risque sa vie en affrontant son adversaire, ami devenu ennemi depuis qu'il s'est consacré à l'amour, car selon l'idéal romanesque, l'amour l'emporte sur l'amitié. Le duel ne constitue pas un acte de vengeance, mais une démonstration de courage, censée confirmer l'attachement durable et exclusif qu'il a juré à la dame de son cœur. L'organe en question constitue le siège à la fois de l'amour et de la vaillance, qui doivent se renforcer mutuellement. Peut-être Béatrice pense-t-elle, toujours dans le prolongement de la pensée médiévale, que l'affrontement rituel entre le champion de la bonne cause et le coupable d'une vilénie constitue un ju-

gement de Dieu, le dieu Amour en l'occurrence, qui ne peut se terminer que par la victoire du redresseur de torts. Cette idée ne vient pas forcément à l'esprit des spectateurs, qui constatent en premier lieu que l'épreuve imposée à Bénédict contient un dilemme douloureux.

Dans *Jules César*, Portia, la femme de Brutus, reproche à celui-ci de ne pas lui révéler ses secrets, donc de la considérer comme un ustensile domestique, une esclave, voire une hétaïre, non une véritable épouse, non l'objet d'un amour authentique et partagé. C'est au nom de l'amour conjugal qu'elle lui demande de l'associer à ses projets, si ténébreux et dangereux soient-ils. Elle exerce une pression sur lui, non pas en pratiquant le harcèlement domestique, mais en faisant appel à sa conscience. Alors que la revendication de Béatrice s'inspire de l'ancienne chevalerie, celle de Portia, qui affirme le droit à l'égalité et au partenariat sans réserve avec son mari, peut sonner à nos oreilles comme annonçant le féminisme moderne, mais il est peu probable que les spectateurs et spectatrices du temps d'Élisabeth Ière aient trouvé incongrue l'attitude de Portia, ou prophétique d'un changement de mœurs. La dignité du statut d'épouse n'est pas une invention du XXe siècle. Plus tard dans la pièce Jules César se laisse détourner par des flatteurs des supplications de son épouse Calpurnia. Peu après il constate qu'avoir préféré la gloriole à l'amour ne lui réussit pas. Le cas de Lady Macbeth est différent, ni ancien ni moderne, mais éternel et sinistrement associé au péché originel. Le chantage sentimental auquel elle se livre relève du roman noir à la James Cain. Pour prouver la sincérité de son amour conjugal elle somme Macbeth de commettre un régicide, doublé d'un crime contre l'hospitalité et suivi d'une usurpation. Sa tendre épouse le pique au vif en mettant en doute sa virilité, laissant entendre par là que s'il perd cet atout en faisant preuve de lâcheté, cela signifie qu'il ne l'aime plus, et qu'il risque aussi de perdre l'amour qu'elle a pour lui. Elle oublie ou fait semblant d'oublier que si le héros sans peur possède un *sex appeal* efficace, on lui recommande aussi d'être sans reproche, qualité difficile à attendre de l'assassin d'un vieillard endormi hébergé sous son toit.

Dans *La Tempête*, ce n'est pas Miranda qui impose une épreuve à Ferdinand, c'est son père, Prospero. Comme Sarastro dans *La flûte enchantée* il tourmente les deux jeunes gens de diverses façons pour vérifier la solidité de leur attachement, qu'il veut favoriser tout en se posant par tactique comme un obstacle à leur amour.

L'épreuve d'amour, quand elle concerne les coureurs de dot, résulte des événements eux-mêmes, plus que d'une exigence explicitement formulée. Dans *Mesure pour Mesure* Angelo a annulé sa promesse de mariage avec Mariana lorsqu'il a appris que la dot de sa fiancée n'atteignait pas la hauteur espérée. Dans *Le Roi Lear*, le duc de Bourgogne renonce à épouser Cordelia quand il apprend qu'elle a été déshéritée. La jeune femme en tire la conclusion avec la sècheresse coupante et aphoristique qui la caractérise. Le cas de Bassanio, dans *Le Marchand de Venise*, est différent, paradoxal et original. Coureur de dot, il l'est et ne s'en cache pas. La fortune de Portia l'attire autant que sa beauté. L'épreuve d'amour a lieu cependant,

sous une forme symbolique et légendaire, le choix entre les trois coffres. Entre l'or, l'argent et le plomb, il choisit le plomb, qui représente la pauvreté et le désintéressement. C'est le bon choix. Son amour apparaît comme de bon aloi, même si le plomb n'a pas à subir le même test que l'or ou l'argent pour prouver sa qualité. Le gros lot le récompense de l'éloge qu'il a fait de la pauvreté. Il fait un mariage d'amour, d'argent et de raison, comme disait Pierre Dac. Le cas de Fenton dans *Les joyeuses commères de Windsor* est un peu analogue, mais comme Anne Page ne met pas sa sincérité en doute il n'a pas à donner des preuves de son amour. Petruchio dans *La Mégère apprivoisée* n'a pas non plus à donner des preuves de son affection pour Katharina, puisqu'il ne la connaît pas et l'épouse seulement pour sa dot, comme il le fait savoir à la cantonade. Cependant le domptage auquel il se livre et qui de nos jours provoque l'indignation d'une partie du public constitue une sorte d'épreuve qui a pour résultat de créer un amour mutuel qui n'existait pas avant le mariage.

L'amour paternel, sur lequel devrait rebondir l'amour filial, a sa place ici. Il donne lieu à la célèbre scène où le roi Lear veut savoir laquelle de ses filles l'aime le plus. En prêtant aux deux filles aînées sa virtuosité rhétorique dont il prive Cordelia, Shakespeare démontre indirectement qu'il faut juger les gens, et dans ce cas la véracité de leur amour, sur leurs actes, non sur leurs paroles. Tout le monde le sait, et pourtant tout le monde se laisse prendre aux promesses et aux flatteries. Peut-on considérer les épreuves auxquelles Timon d'Athènes, le philanthrope devenu misanthrope, soumet les bénéficiaires de sa générosité comme des épreuves d'amour ? Oui, car la tendresse que Timon ressent envers l'humanité tout entière, et plus encore envers ceux qu'il considère comme ses amis occupe tout son être et atteint une telle intensité qu'elle mérite l'appellation d'amour. Il en espère la réciprocité. Il a lui-même prouvé son amour en distribuant sa fortune, et ceux qui en ont profité donnent des preuves éclatantes de leur ingratitude. Celle-ci provoque une rage qui s'apparente à la jalousie. Le cas des *Sonnets* est plus troublant et plus difficile à analyser, pour des raisons bien connues, car il y est question d'amour entre deux hommes, mais comme ces œuvres ne relèvent pas du domaine théâtral elles n'entrent pas dans le sujet traité ici.

Il est possible aussi de considérer les crises de jalousie parfois meurtrière qui affectent certains des personnages shakespeariens, comme le susmentionné Claudio, Ford dans *Les joyeuses commères de Windsor*, Othello, Posthumus dans *Cymbeline* et Léontès dans *Le conte d'hiver*, comme résultant d'une mise à l'épreuve par l'auteur de l'authenticité de leur amour, d'où ils sortent piteusement – tragiquement dans le cas d'Othello – pris en défaut. Le véritable amour implique la confiance, et même, pour user d'un doublet du mot *confiance* enrobé de spiritualité, la *foi*. Les personnages en question, à l'exception de Léontès qui trouve en lui-même la persuasion maléfique, accordent plus de crédit aux paroles mensongères des calomniateurs appartenant à leur propre sexe qu'à celle de leur femme ou de leur fiancée. On retrouve ici, comme dans le cas de Portia et de Calpurnia dans *Jules César*, la possibilité d'une lecture féministe de ces épisodes. Le cas de Cres-

sida demanderait une étude approfondie. Elle passe pour le modèle de l'infidélité, mais il est injuste de ne pas prendre en compte sa condition doublement soumise, en tant que femme et membre d'une classe inférieure. Le dévouement amoureux ne peut exister qu'entre personnes de condition libre, maîtresses de leurs décisions. Il en va de même d'Ophélie, qui trahit Hamlet, non par frivolité, mais parce qu'elle subit une pression trop lourde pour elle. On peut supposer qu'elle n'a rien promis à son soupirant et de ce fait on ne peut pas l'accuser de parjure.

Il existe entre les mots *preuve* et *épreuve* une parenté sémantique autant que lexicale. Théoriquement les personnes qui fournissent des preuves de leur état amoureux n'ont pas à subir des épreuves. Parmi ces preuves, figurent par exemple l'aspect pitoyable, la parole plaintive des personnes atteintes du mal d'amour, voire la négligence vestimentaire (cf. plus loin le paragraphe consacré à *Comme il vous plaira*). On s'étiole et même on meurt d'amour dans Shakespeare, si du moins on en croit le récit que fait Viola de la mort de sa sœur dans *La Nuit des Rois*, mais cette sœur a probablement été inventée.

Ces preuves d'amour peuvent être simulées, comme la menace de se poignarder par désespoir que formule Richard Gloucester, le futur Richard III, quand il s'emploie à séduire Anne, veuve du prince qu'il a tué prétendument par amour pour elle. Le langage, véhicule de la vérité autant que du mensonge, fait forcément partie du processus, surtout dans des œuvres théâtrales écrites en vers où l'amour constitue une source d'inspiration et transforme les amoureux en poètes. Quand Juliette dit « Mon amour est illimité comme la mer », cette hyperbole ne paraît pas artificieusement fabriquée, on sent qu'elle émane d'une extase irrésistible. Quand, à Cléopâtre qui lui demande jusqu'où s'étend son amour Antoine répond : « alors il faut que tu trouves un nouveau ciel, une nouvelle terre. »[1] D'après la suite de l'histoire, l'amour fou d'Antoine connaît des éclipses, celui de Cléopâtre aussi, mais leur double sacrifice montre que leurs actions peuvent se montrer à la hauteur de leurs paroles.

Dans les œuvres citées ci-dessus, l'épreuve de vérité joue un rôle plus ou moins important, se référant à des données connues du public, mais ne constitue pas le thème principal. Or il existe dans Shakespeare deux comédies, peut-être trois, où même quatre, si l'on inclut *Les deux nobles cousins* parmi ses œuvres, où le thème de l'amour mis à l'épreuve se trouve au centre de l'intrigue. Mais comme il s'agit d'un thème somme toute assez banal, l'auteur l'a traité avec originalité.

Dans *Peines d'amour perdues* (*Love's Labours Lost*[2]), quatre personnages masculins, qui ont décidé de mener pendant plusieurs années une vie austère, consacrée à l'étude, et s'interdisant tout commerce féminin, ne restent pas longtemps enfermés dans leur thébaïde. Ils tombent amoureux de quatre jeunes femmes venues en ambassade d'un pays voisin, qui n'est autre que la France, l'action se dé-

[1] Then must thou needs find out new heaven, new earth. (*Antony and Cleopatra*, I.i.21)

[2] Cette graphie, plus authentique et conforme au contenu de l'œuvre, est préférable à celle qu'on rencontre habituellement (*Love's Labour's Lost*).

roulant au royaume de Navarre. On traduit traditionnellement *Labours* par *peines*, sans doute par souci d'euphonie plus que d'exactitude, mais l'expression *Love's Labours* ne signifie pas chagrins d'amour, elle désigne les laborieux travaux d'approche que font les personnages masculins pour séduire les femmes qu'ils aiment. Ils décident, d'abord à l'insu les uns des autres, puis ensemble après avoir découvert qu'ils partageaient les mêmes aspirations, de rédiger leurs déclarations sous forme de poèmes artificieusement composés, d'organiser des divertissements frivoles censés séduire les dames, implicitement considérées comme frivoles elles aussi par nature. Les dames en question gardent la tête froide. Elles repoussent courtoisement mais fermement les avances de leurs soupirants, qu'elles soupçonnent de futilité, d'insincérité, de se livrer à un jeu, à des simagrées, à ce qu'on appellerait de nos jours un psychodrame. Elles n'agissent pas ainsi par peur d'être séduites et abandonnées, un tel réflexe n'a pas sa place dans une comédie à la fois burlesque et sophistiquée, ni par coquetterie. À ce sujet, quand on survole toute l'œuvre de Shakespeare on constate que malgré la récurrence du thème de l'épreuve d'amour, aucun de ses personnages féminins ne tombe dans ce travers. Le cas d'Elizabeth Woodville, qui refuse le statut de maîtresse que lui propose Édouard IV dans la troisième partie d'*Henri VI*, mais qui accepte de l'épouser, ne relève pas de la coquetterie, mais de la simple morale. Dans *Tout est bien qui finit bien* Diana Capilet[3] joue les coquettes, mais il s'agit d'une simulation destinée à faire tomber Bertrand de Roussillon dans un piège. De plus le marchandage auquel se livre la jeune Italienne concerne un acte de fornication, non d'amour à proprement parler. L'amour existe, mais incarné par Helena, l'épouse du comte, qui lors de la rencontre galante se substitue à Diana, laquelle a réussi à extorquer à Bertrand l'anneau de famille qu'il porte au doigt. Voir plus loin le paragraphe qui porte sur cette pièce. On verra plus loin également un autre cas de coquetterie simulée, celle de Rosalind, alias Ganymède, dans *Comme il vous plaira.* La coquetterie féminine, il en est question de façon amusante dans *Roméo et Juliette* quand l'héroïne dit à Roméo que s'il trouve qu'elle a été trop rapidement conquise, qu'elle a omis l'épisode de la danse nuptiale où elle devait jouer les vierges effarouchées, elle peut faire l'effort de s'y livrer, pour respecter les convenances :

> Ô gentil Roméo,
> Si tu aimes, dis-le en toute bonne foi,
> Ou si tu penses que je suis trop vite conquise,
> Je froncerai les sourcils, je ferai la méchante, et te dirai non,
> Pour que tu me courtises ; mais sinon, pour rien au monde.
> En vérité, beau Montaigu, je suis trop éprise,
> Et pour cela tu peux trouver ma conduite légère.
> Mais crois-moi, gentilhomme, je serai plus fidèle
> Que celles qui ont plus que moi l'art de paraître distantes. (II.ii.93-101)

[3] C'est bien Capilet qu'il faut lire, non Capulet, réservé à la famille de Juliette.

Toujours dans *Roméo et Juliette*, le personnage de Rosaline dont Roméo se proclame amoureux au début de la pièce, et qu'on ne voit pas apparaître sur la scène, n'a rien d'une coquette, contrairement à ce que suggère certains de ses modèles italiens. Rosaline a renoncé à l'amour.

Pour revenir, après cette digression sur la coquetterie, à *Love's Labours Lost*, cette comédie, enjouée, parfois bouffonne, se termine sur une péripétie qui en change brusquement le climat. Alors que se déroule un divertissement à la fois drolatique et ridicule, un messager vient annoncer la mort du Roi de France. Sa fille reçoit la nouvelle avec tout le décorum de son rang ; ce qui s'est passé auparavant semble n'avoir été qu'un intermède carnavalesque. Les jeux de l'amour apparaissent rétrospectivement comme rien d'autre que des jeux en effet, à ne pas prendre au sérieux. La princesse et ses dames de compagnie décident de repartir aussitôt, car la vie, et la mort, ont repris leur cours. Une autre péripétie se produit cependant, corrigeant légèrement les effets de la première, et réintroduisant le thème de l'épreuve d'amour. Les dames imposent des devoirs à leurs amoureux, s'ils veulent se montrer dignes de la faveur qu'elles lui accorderont, laquelle faveur n'est pas autre chose qu'un mariage en bonne et due forme. Les devoirs en question ne doivent plus rien aux romans de chevalerie. Il n'est pas question d'aller terrasser des dragons ni de prendre d'assaut des châteaux forts où règne un géant cannibale, ni de se livrer à des exercices de style en tous genre, mais de faire preuve de patience, d'abnégation, d'apprendre la sincérité, d'accomplir des actes de philanthropie et de charité.

Il a existé probablement une suite à cette histoire, que malheureusement nous ne connaissons pas. Un texte publié en 1598[4] mentionne l'existence d'une pièce de Shakespeare intitulée *Love's Labours Won*, *Peines d'amour gagnées*, à comprendre comme signifiant *Travaux d'amour récompensés*. On peut supposer qu'il s'agissait de la seconde partie d'un diptyque où les personnages masculins rencontrés dans *Love's Labours Lost* réussissaient enfin dans leur entreprise, non sans avoir rencontré quelques difficultés et tout en ayant acquis au contact des dames une conception un peu moins ludique et livresque de l'amour. Malheureusement le texte de cette comédie n'a jamais été retrouvé. Le titre indique que les apprentis ont passé l'examen avec succès, mais il a fallu une seconde pièce pour atteindre la fin heureuse et matrimoniale sur laquelle se terminent la plupart des comédies.

C'est essentiellement dans *Comme il vous plaira* (*As You Like It*), composé probablement vers la fin du XVIe siècle, que le thème de l'épreuve d'amour constitue le principal ressort de l'action, traité de façon artificieuse et humoristique, mais sans tomber dans la parodie. Shakespeare y a exploité sans limites les conventions théâtrales, bien qu'il ait trouvé l'intrigue et son mécanisme dans un roman, *Rosalynde*, publié en 1590 par Thomas Lodge (c.1558-1625), médecin, poète, écrivain de grand renom. La pièce comme le roman dont elle s'inspire, contient des thèmes

[4] *Palladis Tamia*, de Francis Meres.

qui rappellent certains récits médiévaux. L'héroïne, Rosalind, est la fille d'un duc déposé et exilé par son frère cadet, le tyrannique Frédéric. Le héros, Orlando, est un orphelin à peine sorti de l'adolescence, fils cadet d'un gentilhomme resté fidèle au duc légitime. Son frère aîné, Olivier, l'a déshérité de la part qui lui revenait, l'insulte, l'humilie et le maintient dans un état inférieur à son rang. Aspirant à retrouver la noblesse qu'il a perdue, ou sinon, à mourir sans regret, il affronte lors d'un combat en lice un redoutable lutteur, un Goliath invincible qui ne se contente pas de vaincre ses adversaires, mais les tue. Orlando triomphe, et il a sans le savoir satisfait à la première des épreuves d'amour que le destin lui réserve. Rosalind a assisté au combat. Extasiée par l'exploit du téméraire jouvenceau, elle tombe amoureuse de lui, comme s'il avait combattu en se proclamant son champion, tels les chevaliers des chansons de geste qui dans les tournois exhibent un emblème emprunté à la dame en l'honneur de qui ils s'engagent. Une rencontre a lieu, Orlando éprouve aussitôt le même sentiment, mais leur amour reste inexprimé en paroles. Peu après Orlando, menacé de mort par son frère, et Rosalind, bannie par le jeune duc, s'enfuient dans la forêt d'Arden, où se trouvent le vieux duc et ses compagnons. Par précaution Rosalind s'est travestie en homme et se fait appeler Ganymède. Orlando, fou d'amour, grave le nom de Rosalind sur les troncs d'arbres et affiche des poèmes en vers de mirliton où il vante la vertu et la beauté de sa bien-aimée. Il rencontre le prétendu Ganymède, en qui il ne reconnaît pas Rosalind – son père non plus ne la reconnaît pas – qui se moque de lui, le pique, et prétend que le personnage d'amoureux passionné qu'il affiche n'est qu'un jeu, une posture, et que la vraie Rosalind devrait se méfier. Comme indiqué plus haut, la parenté entre les preuves et les épreuves incite Ganymède-Rosalind à remarquer malicieusement qu'Orlando n'a pas l'aspect d'un véritable amoureux, les signes qui permettent de le distinguer. À Orlando qui lui demande en quoi consistent ces signes, ou marques (*marks* en anglais) elle répond :

> Une joue maigre, que vous n'avez pas, un œil sombre et enfoncé, que vous n'avez pas, un esprit renfrogné, que vous n'avez pas ; une barbe négligée, que vous n'avez pas, mais je vous pardonne sur ce point, car votre capital en matière de barbe équivaut à l'héritage d'un cadet de famille. En plus votre haut-de-chausses devrait être desserré, votre bonnet privé de son ruban, votre manche déboutonnée, votre chaussure délacée, et tout en vous démontrant une désolation insouciante. Mais vous n'êtes pas ce genre d'homme : vous êtes plutôt méticuleux dans votre accoutrement, apparaissant comme amoureux de vous-même plutôt que de quelqu'un d'autre.
> (III.iii.363-374)

Le portrait humoristique que dresse Rosalind de l'amoureux transi fait penser à la description que fait Ophélie de Hamlet le jour où il est venu la surprendre dans son appartement :

Monseigneur, alors que je cousais dans mon boudoir,
Le seigneur Hamlet, le pourpoint tout délacé,
La tête découverte, ses bas souillés,
Sans jarretelles et tombant jusqu'à la cheville,
Aussi pâle que sa chemise, ses genoux s'entrechoquant,
Et avec un aspect aussi pitoyable en tout ce qu'il présageait,
Que si l'enfer l'avait lâché parmi nous
Pour nous en décrire les horreurs,

On ne sait pas si le Prince était complètement sincère, s'il s'est déguisé en amoureux de convention pour apitoyer la jeune fille, ou s'il a conçu cette démonstration pour simuler la folie. Un mélange simultané de ces trois attitudes semble illogique, mais avec Hamlet tout est possible.

Dans *La nuit des rois*, l'intendant Malvolio, amoureux de la comtesse Olivia, adopte la méthode inverse, il s'habille en galant à la mode, arborant des jarretières jaunes, mais il ne fait que se rendre ridicule.

Prêchant le faux pour savoir le vrai, Rosalind fait semblant de confondre l'être et le paraître, mais pendant ce temps-là Shakespeare requiert du public la capacité de saisir toutes les subtilités du discours et toutes les nuances de l'ironie. On pense déjà à Marivaux, venu un siècle plus tard. La suite aussi annonce les miroitements du marivaudage. Le faux Ganymède propose à Orlando de le guérir de son mal d'amour en assumant le nom et la personnalité de la femme qu'il aime, dont la coquetterie et les exigences finiront par l'exaspérer et le lasser. Qu'il vienne lui faire la cour tous les jours en s'adressant à lui comme à Rosalind, qu'il se plie à tous ses caprices, et il s'ensuivra une exaspération qui libérera son cœur et son esprit de l'esclavage d'une infatuation indigne de lui. Tout en faisant savoir qu'il ne considère pas son amour comme une maladie et qu'il n'a pas l'intention d'en guérir, Orlando accepte de se prêter au jeu qui lui est proposé. Ce qui se passe ensuite est bien connu. On a beaucoup glosé ces derniers temps sur les ambiguïtés sexuelles qui semblent émaner de la situation. Du temps de Shakespeare le rôle de Rosalind était tenu par un jeune garçon, qui avant que le spectacle commence se travestit en fille, laquelle au cours de la pièce se travestit en homme qui décide, tout en gardant son vêtement masculin de jouer le rôle de la femme qu'elle est en réalité. Cela ne manque pas de piquant mais n'a pas forcément d'incidence sur le thème de l'amour et de sa mise à l'épreuve. La cour rituelle et assidue que lui fait Orlando, en essuyant les rebuffades et les récriminations promises, ne dure pas très longtemps, et il pousse un cri du cœur, quand il proclame qu'il ne supporte plus de substituer l'imagination à la réalité. L'amour n'est pas un jeu pour lui, ni une carte de Tendre avant la lettre à parcourir selon un itinéraire imposé, mais une réalité profonde. Il retrouve la leçon qu'on peut tirer de *Love's Labours Lost*. Il s'est soumis aux épreuves, mais il pense n'être pas plus avancé qu'avant, puisqu'il croit n'avoir eu affaire qu'à un substitut n'ayant pas d'autre intention que le faire enrager. Quant à Rosalind, elle a elle aussi été mise à l'épreuve, et elle voit clair dans

son cœur, comme dit l'héroïne de Marivaux, elle s'est prouvé à elle-même que l'amour au premier regard qu'elle a éprouvé pour Orlando n'a pu que se renforcer, malgré les discours sceptiques et ironiques qu'elle n'a cessé de tenir sous le masque de Ganymède. Après l'épreuve vient la preuve, quand elle s'évanouit en apprenant qu'Orlando a été attaqué par une panthère. L'action se passe en France, pays où les forêts abondent en panthères, comme chacun sait.

Le cas de *Tout est bien qui finit bien* relève-t-il de l'épreuve d'amour ? Cette comédie dramatique s'inspire d'un conte de Boccace qui dans le *Décaméron* fait partie des histoires dont le héros ou l'héroïne réussit à mener à bien une épreuve impossible. Gilette de Narbonne est devenue Helena, fille d'un médecin mort au moment où commence l'action, follement amoureuse du jeune comte Bertrand de Roussillon qui la regarde de haut. Grâce à un remède miraculeux qu'elle tient de son père, elle guérit le roi de France d'une maladie grave. En récompense le roi lui donne le comte en mariage, ce qui provoque le dépit rageur du jeune homme, qui avant de s'enfuir dès la fin de la célébration nuptiale, lui impose une épreuve absurde : il ne la reconnaîtra pour sa femme que lorsqu'il la verra porter l'anneau qu'il porte à son doigt, et qu'elle donnera naissance à un enfant engendré par lui. Grâce à une intrigue astucieuse, Helena réussit dans son entreprise à l'insu de l'intéressé, et par un retournement inattendu, le comte de Roussillon non seulement se soumet aux termes du contrat qu'il a lui-même fixés, mais proclame qu'il aime sa femme et l'aimera toujours. Helena s'est donc soumise à une mission impossible qui peut figurer dans le catalogue des épreuves d'amour, mais paradoxalement son mari tombe dans le piège qu'il a creusé pour la femme qu'il voulait répudier. L'épreuve a joué pour lui autant que pour Helena, et sa réussite suscite en lui le sentiment contre lequel il se croyait immunisé. L'héroïsme amoureux de Helena se révèle contagieux. Les commentateurs qui accusent Bertrand d'hypocrisie ou considèrent sa soudaine conversion comme artificiellement plaquée n'ont pas compris la pièce. Ils appliquent des critères naturalistes à une parabole dramatique qui élève la quête d'amour à une hauteur quasi mystique.

La pièce intitulée *Les deux nobles cousins* (*Two Noble Kinsmen*), fut représentée à Londres en 1614 et publiée en 1634 dans un volume portant comme noms d'auteurs John Fletcher et William Shakespeare. D'après le style comme la conception générale la participation de Shakespeare à cet ouvrage paraît peu probable, mais elle est défendue par des spécialistes réputés. Quel qu'en soit l'auteur, l'intrigue, inspirée par le « Conte du chevalier », qui fait partie des *Contes de Canterbury* composés par Chaucer à la fin du XIVe siècle, mérite une mention ici, car elle revient sur le thème héroïque de l'épreuve d'amour. Les deux cousins du titre, Arcite et Palamon, bien qu'affectueusement liés l'un à l'autre, sont amoureux de la même princesse, et c'est un combat en lice, organisé par Thésée, qui doit décider de leur sort matrimonial. Emilia, la princesse, n'est pas consultée sur le choix, ce qui s'accorde mal avec le rôle que tiennent les femmes dans les romans de chevalerie, mais comme l'action se passe dans l'Antiquité, on peut supposer que les auteurs, à commencer par Chaucer, ont pensé que les mœurs anciennes rendaient

plausible cette abstention. Les mœurs réelles du Moyen Âge la rendaient tout aussi vraisemblable. C'est donc le pouvoir ducal, qui organise l'épreuve, non les intéressés. Avant le combat Arcite élève vers le dieu Mars une prière lui demandant de lui accorder la victoire. De son côté Palamon prie Vénus de lui accorder Emilia. Sans tuer son adversaire Arcite gagne le combat, mais tombe de cheval et meurt (dans Chaucer il meurt d'épuisement). Palamon épouse Emilia. Vénus, déesse de l'amour, l'a emporté sur Mars, dieu de la guerre.

Le règne controversé de Vénus ne s'est pas arrêté au XVIIe siècle, mais pendant la période classique peu de pièces restées au répertoire ont traité le sujet de l'épreuve d'amour. On le trouve utilisé de manière tortueuse dans *Le chien du jardinier* (*El perro del hortelano* 1618), de Lope de Vega, dont Marivaux semble s'être souvenu quand il composa *Les fausses confidences*. La comtesse Diane est amoureuse de son secrétaire Théodore, mais l'écart qui les sépare dans la hiérarchie sociale crée un effet inhibant, et, sans en être complètement consciente, elle s'impose des épreuves à elle-même autant qu'à l'objet de son amour. Il s'ensuit une trame complexe où le non-dit occupe autant de place que le dit. De plus le personnage de Diane, égoïste, ombrageuse, jalouse alors même qu'elle essaie de combattre son propre penchant amoureux – elle ressemble au proverbial chien du jardinier qui ne mange pas sa pâtée mais la défend contre un autre chien – n'attire pas la sympathie du public, ce qui donne à la pièce un ton plus amer que plaisamment comique.

Le thème prend des visages si différents et reste si étroitement attaché aux relations amoureuses qu'on le rencontre là où on ne pense pas immédiatement à lui. On peut considérer que le dilemme où se débattent le Tite de Corneille et le Titus de Racine relève de la mise à l'épreuve de l'amour, ce dernier sortant vaincu. Que du temps du Roi Soleil l'amour restât dans l'ombre ne désolait pas nécessairement le public, ce qui ne manquerait pas de se produire aujourd'hui. Dans *Le malade imaginaire* la fausse mort d'Argan révèle l'hypocrisie de Béline, et sert donc de test. Dans *Le joueur*, comédie de Regnard représentée en 1694, le protagoniste, Valère, est un joueur acharné amoureux de la belle Angélique. Celle-ci accepte de l'épouser sous condition qu'il cesse de fréquenter les tripots. La passion du jeu l'emporte sur celle de l'amour, et la pièce s'achève sur une rupture définitive. L'amour n'a pas triomphé mais l'épreuve imposée par Angélique lui a évité un mariage malencontreux. La fin de la pièce donne une leçon édifiante. En refusant de se prêter à l'épreuve d'amour, le joueur s'est écarté du chemin qui l'aurait mené vers la rédemption. La perdition l'attend.

Dans le théâtre de Marivaux, l'épreuve d'amour constitue souvent le ressort principal de l'action, et même quand le thème n'est pas clairement dessiné, le parcours laborieux que font pour se trouver après avoir failli se perdre les person-

nages destinés à s'unir relève d'une sorte d'épreuve à rebondissements. Pour suivre avec un semblant de méthode les diverses façons dont il l'a traité il paraît opportun de laisser de côté l'ordre chronologique. La pièce en un acte qui s'intitule précisément *L'Épreuve* en donne un exemple caractéristique. Elle date de 1740, au long d'une carrière qui commença en 1706, elle fait suite à d'autres pièces traitant d'un thème analogue, elle résume par son titre et son contenu une préoccupation caractéristique de son auteur. Lucidor est un riche propriétaire amoureux d'Angélique, jeune fille de condition modeste, mais qui a toutes les qualités qu'on peut désirer d'une épouse. De nombreux signes indiquent que cet amour est partagé, mais Lucidor, méfiant ou simplement amateur d'intrigues, veut s'assurer qu'Angélique l'aime pour lui-même, non pour son argent et sa position de châtelain du village.

> Tout sûr que je suis de son cœur, je veux savoir à quoi je le dois, et si c'est l'homme riche ou seulement moi qu'on aime : c'est ce que j'éclaircirai par l'épreuve où je vais la mettre.

Cette situation a souvent été traitée au théâtre et au cinéma, mais curieusement Marivaux prête à Lucidor (ce nom, qui cependant revient plusieurs fois chez Marivaux, constitue-t-il ici une variation sur celui de Lucifer ?) une tournure d'esprit quelque peu perverse. Il fait subir à Angélique une épreuve aussi cruelle dans son genre que celle de Grisélidis dans le conte de Boccace. Il fait croire à la jeune fille qu'il lui a trouvé un mari très riche, venu de Paris, désireux de l'épouser, mais il décrit cet homme en termes si ambigus qu'Angélique croit que c'est de lui-même qu'il parle. Elle lui répond avec joie qu'elle attend que ce prétendant se découvre, et qu'elle l'accueillera favorablement. Or le prétendant en question se présente, c'est sous un déguisement Frontin, le valet de Lucidor, qui participe à la machination. Angélique désespérée tombe dans le désespoir, puis dans une aigreur qui se manifeste par une phase de dépit amoureux, et elle va jusqu'à accepter du bout des lèvres la demande en mariage que lui a faite un paysan grossier, le seul personnage comique de la pièce, qui s'esquive, préférant la compensation financière que lui a promise Lucidor. Celui-ci se trouve lui-même dans une situation embarrassante, et il ne se tire d'affaire que laborieusement. Le spectateur lui aussi éprouve de l'embarras. Au commencement de la pièce le public tend à s'identifier avec le personnage principal, même quand il explique à Frontin ses intentions et ses manœuvres, mais en le voyant s'enfoncer dans la fourberie et la méchanceté gratuite, on se sent mal à l'aise et la sympathie se tourne vers Angélique. Marivaux a fait du mensonge l'instrument principal de l'épreuve d'amour dans cette pièce. Il entre toujours une part de dissimulation ou de rétention de la vérité dans les comédies amoureuses. Dans *Comme il vous plaira* Rosalind déguisée ne révèle pas qui elle est à Orlando, mais c'est sans méchanceté et dans un esprit ludique. Dans *L'Épreuve* la filouterie du meneur de jeu va trop loin et fait de la pièce une comédie grinçante. La dérive perverse qui mène à la cruauté peut inciter à penser que la recherche de l'absolu en amour mène à l'absolutisme, y compris au sens où ce mot

évoque un besoin de domination et de tyrannie. On décrit souvent le marivaudage comme la pratique d'une expression alambiquée. L'image de l'alambic convient bien à cette aspiration au raffinement et à la pureté. On fait entrer la matière grossière du désir érotique ou de la passion dans l'appareil et par distillation il en sort une substance plus spiritueuse que spirituelle, résultat d'une ascèse ainsi que d'une prétention à se distinguer du bas peuple. Or qui veut faire l'ange fait la bête et l'excès d'exigence conduit à des hauteurs où l'on ne peut plus respirer. Quelle conclusion, quelle leçon en tirer ? Tout en exploitant ce goût de la complication avec une virtuosité aussi tourbillonnante que le tube d'un alambic, Marivaux avait peut-être une vision amère des relations amoureuses, pensant que l'union entre les sexes ne durait que le temps d'une trêve au long d'une guerre qui dure depuis toujours, ou bien il a simplement donné une leçon de sagesse aux soupirants qui veulent mettre leur bien-aimée à l'épreuve : le faire avec doigté et honnêteté, ou mieux encore, ne pas le faire du tout et avoir confiance.

Composé dix ans avant *L'Épreuve*, *Le jeu de l'amour et du hasard*, sans doute l'œuvre la plus souvent jouée de son auteur, traite également du thème de l'épreuve d'amour, dans un esprit légèrement différent, et en utilisant les conventions théâtrales avec autant de fantaisie et de liberté que dans la *Commedia dell'arte*. La dissimulation, les faux-semblants, et pour tout dire le mensonge, font partie du montage de l'épreuve que traversent les personnages. Il n'est pas nécessaire de rappeler ici les grandes lignes de l'intrigue, que tout le monde connaît. Les personnages dissimulés sous des déguisements s'observent et se jaugent les uns les autres sans savoir qu'ils sont eux-mêmes observés et jaugés, tandis que les spectateurs disposent de toutes les informations. Il y a deux catégories de spectateurs, ceux qui assistent à la comédie, et les personnages qui se trouvent sur la scène. Ces derniers, le père et le frère de Silvia, l'héroïne, connaissent toute la construction de l'intrigue, y participent et même y introduisent des complications imprévues, qui ont pour dessein de donner des tours de vis supplémentaires aux dilemmes dans lesquels les personnages sont placés. Cela apparaît par exemple dans l'intervention mensongère de Mario, le frère de Silvia, quand il se prétend lui aussi amoureux de la fausse suivante, et donc rival de Dorante déguisé en domestique.

Toute la situation se résume par la phrase que prononce Silvia : « Je veux un combat entre l'amour et la raison » et que son frère complète en disant : « et que la raison y périsse. » De quoi s'agit-il ? Dorante a avoué à celle qu'il prend pour la servante Lisette qu'il n'est pas le serviteur Bourguignon, tandis que Silvia, mentant par omission, n'a pas révélé sa véritable identité. La question sociale constitue le ressort principal de l'épreuve imposée au noble Dorante. La raison, concept globalisant qui inclut les convenances, exige qu'il épouse une demoiselle de son rang, l'amour surmonte le tabou de la mésalliance et lui fait accepter d'épouser une servante. C'est la décision qu'il prend, non sans panache, et il est récompensé en apprenant la vérité. Marivaux défend-il un demi-siècle avant la Révolution les principes d'égalité ? Peut-être, mais chez cet auteur éminemment subtil les motivations ne sont pas si simples. On devine qu'inconsciemment, ou, pour donner à l'auteur la

prééminence sur les personnages, implicitement[5], Dorante et Silvia d'un côté, Arlequin et Lisette de l'autre, se sont reconnus comme appartenant à la même classe. Les maîtres et les serviteurs parlent la même langue, non le même langage. Arlequin a beau manipuler l'imparfait du subjonctif et ne commettre aucune faute de grammaire, la virtuosité linguistique et stylistique de Marivaux fait sentir au public le caractère roturier de son bagage mental et culturel. La différence de langage entre Silvia et Lisette apparaît plus dans le fond que dans la forme. La servante ne manque pas d'esprit, mais ses aspirations sont terre à terre et on ne l'imagine pas capable de se lancer dans les grandes tirades de sa maîtresse. Ces considérations ont un lien avec le sujet traité ici. La mise à l'épreuve n'a pas seulement pour résultat de mesurer la pureté et l'intensité de l'amour, elle conduit aussi à un effet de reconnaissance. Les âmes sœurs se reconnaissent comme faites l'une pour l'autre, mais dans un contexte social que rien ne peut effacer, et qui ne constitue pas la gangue aliénante et oppressante que certains penseurs modernes voient dans toute société. Les deux couples sont unis par l'amour, mais aussi par la même éducation, les mêmes règles de conduite, la même vision du monde. Ce n'est pas seulement la beauté physique qui les a attirés l'un vers l'autre – le magnétisme sexuel n'a pas besoin d'être mis à l'épreuve – c'est aussi une certaine communauté mentale.

Dans *Le préjugé vaincu*, qui date de 1747, le thème de l'épreuve n'apparaît pas de manière explicitement soulignée, mais il agit en profondeur, si l'on considère que cette notion s'applique aussi à une expérience instructive, obligeant à un retour sur soi, à un sursaut de conscience. C'est l'amour qui se fait l'organisateur d'un parcours initiatique. Incidemment, comme souvent chez Marivaux, le titre de la pièce résume la leçon à tirer de cette sorte de parabole dramatique. Angélique, fille de marquis, ressent de l'amour envers un Dorante roturier, qui l'aime, qui est riche, honorable, bel homme et qui peut même compter sur l'aide du marquis. Plus soucieuse des convenances que son père, elle s'interdit d'épouser Dorante à cause de son appartenance à une classe inférieure. Ce n'est pas par orgueil ou par morgue, ce qui ferait d'elle une pimbêche antipathique et ridicule, mais un sens de l'honneur qui peut engendrer l'abnégation, ainsi qu'un préjugé selon lequel les bourgeois sont incapables, par atavisme ou par défaut d'éducation, d'atteindre les qualités de cœur et d'esprit qui selon elle caractérisent la noblesse. Bien entendu Dorante s'est abstenu de lui déclarer son amour, pour les mêmes raisons. À la suite

[5] Il y aurait un long développement à tirer, et même un livre entier à écrire, sur la distinction à faire entre l'inconscient et l'implicite en littérature, particulièrement quand il s'agit d'analyser le comportement des personnages. La référence à l'inconscient suppose que les personnages ont trois dimensions, qu'ils possèdent une sorte d'existence autonome et qu'ils peuvent être motivés par des impulsions inconscientes ou des intuitions informulées. L'usage du mot implicite se réfère au travail que fait l'auteur dans ses relations avec le public quand il lui fournit des informations indirectes sur les motivations des personnages, mais sans donner de précision psychologique sur leur fonctionnement. Dans le cas examiné ici on peut dire que les spectateurs comprennent les sentiments des personnages de la même façon que les personnages eux-mêmes, par l'action du langage.

de péripéties compliquées relevant du marivaudage[6] habituel, Angélique finit par épouser Dorante, mais contrairement à ce qu'on lit parfois dans des résumés sommaires, ce n'est pas parce que son orgueil cède à l'amour. Ce n'est pas l'orgueil qui la caractérise, mais le préjugé, lequel est vaincu par l'amour, comme annoncé par le titre. Il n'entre aucun regret dans sa décision. Elle est sortie du dilemme par le haut, après un parcours intérieur et initiatique conduit par l'amour, qui lui a appris à mieux connaître et apprécier les personnes qui en sont dignes, quelle que soit leur origine sociale.

À propos de *La double inconstance*, pièce célèbre qui date de 1723 et dont le titre comme toujours chez Marivaux annonce le contenu avec précision, on peut parler d'épreuve d'amour à nouveau, ou plutôt déjà, car cette œuvre a précédé celles qui ont été résumées plus haut. Cette fois l'épreuve prend la forme d'une stratégie de séduction, et si elle a pour résultat de mettre au jour une des composantes de l'amour, c'est son inconstance qui apparaît, non sa constance. Pour cette raison cette comédie peut sembler teintée d'amertume, de cynisme, et passer pour plus représentative de l'esprit du XVIIIe siècle que les pièces où Marivaux présente une vision idéalisée, romanesque et chevaleresque de l'amour, surtout si l'on remarque que 1723 est l'année où Louis XV est monté sur le trône, mais qu'en raison de son âge, treize ans, la Régence a continué *de facto*, avec tout ce que ce nom évoque en matière d'amoralité impudique. Les villageois Silvia et Arlequin forment un couple d'amoureux. Sylvia est enlevée par un Prince et menée dans son château. Il la demande en mariage alors qu'il ne se présente pas à elle et qu'elle ne l'a jamais vu. En réalité elle l'a vu, mais déguisé en simple gentilhomme, qui a fait impression sur elle. Arlequin est mené lui aussi dans le château et dans un premier temps refuse toutes les offres d'enrichissement et d'avancement qu'on lui propose. Mais peu à peu l'un et l'autre se laissent séduire et corrompre par des tentations parfois grossières – des beaux atours pour Silvia, de la bonne chère pour Arlequin –, mais aussi par des manœuvres d'une extrême subtilité, qui requièrent l'attention soutenue du public, et où ne manquent ni les déguisements, ni les subterfuges, ni les mensonges. Mais les mensonges conduisent à la vérité, dans ce qu'elle a de platement mécanique, de sorte que Sylvia en arrive à diagnostiquer crûment l'enchaînement banal qui l'a conduite à s'amouracher d'Arlequin. Répondant à l'intrigante Flaminia qui lui demande comment elle a pu l'aimer, elle répond :

> Mettez-vous à ma place. C'était le garçon le plus passable de nos cantons ; il demeurait dans mon village ; il était mon voisin ; il est assez facétieux, je suis de bonne humeur ; il me faisait quelquefois rire ; il me suivait partout ; il m'aimait ; j'avais coutume de le voir, et de coutume en coutume, je l'ai aimé aussi, faute de mieux ; mais j'ai toujours bien vu qu'il était enclin au vin et à la gourmandise.

[6] Curieusement le mot marivaudage est souvent confondu par les journalistes avec libertinage, ce qui constitue un énorme contresens.

L'épreuve d'amour conduit à un constat de désamour. Silvia a acquis une certaine lucidité, mais elle ne sait pas qu'on la manipule, ni que cette Flaminia, qui dénigre Arlequin, a l'intention d'épouser celui-ci, plus par intérêt que par amour, et selon une clause du complot tramé par le Prince. Tout se termine comme indiqué par le titre. Le gentilhomme rencontré au village se révèle comme étant le Prince, Arlequin épouse Flaminia, laissant la voie libre aux deux autres. Le processus qui aurait pu constituer une épreuve d'où l'amour pastoral et candide serait sorti triomphant aboutit au résultat inverse.

En lisant *La seconde surprise de l'amour*, qui date de 1727 et dont le bref examen conclura l'échantillonnage effectué parmi les trente-six œuvres théâtrales de Marivaux, on devine dès le début que la Marquise et le Chevalier qui apparaissent dès le début sont faits l'un pour l'autre, bien qu'ils ne le sachent pas, à moins qu'ils se cachent à eux-mêmes leur attirance mutuelle. La Marquise est une veuve qui se voue à maintenir vivant le souvenir d'un mari adoré et mort en pleine jeunesse, tandis que le Chevalier a décidé de ne jamais chasser de son esprit le souvenir de la jeune fille qu'il aimait, et qui s'est réfugiée pour la vie dans un couvent pour échapper à un mariage odieux auquel son père voulait la forcer. Ce qui se passe après ressemble comme toujours à une épreuve compliquée, en plusieurs épisodes, où les difficultés rencontrées ont pour effet de renforcer les sentiments qu'elles semblaient sur le point de contrarier sans remède. Les remords causés par l'infidélité envers un époux mort et une amante inoubliée mais devenue inaccessible, le zèle maladroit des domestiques marieurs, les faussetés qu'ils répandent sous forme de confidences, les mensonges d'un pédant qui craint de perdre son emploi de conseiller culturel, les malentendus, l'amour-propre ombrageux, la difficulté à la fois sémantique et affective qu'il y a à passer de l'amitié à l'amour, servent à l'idylle naissante à la fois d'obstacles et de stimulants. Ils servent aussi de sujets de conversation, parfois de discussions combatives et de disputations quasi philosophiques. Mais quand les cours d'amour, réduites le plus souvent à deux interlocuteurs, discutent du sentiment en question, c'est leur cas personnel qui est en cause. La beauté, la jeunesse, le rang et les bonnes manières, l'estime, la reconnaissance et l'inclination sont des ingrédients nécessaires, mais chez Marivaux, c'est par le langage, le discours, que l'amour naît, se développe et finit par triompher des épreuves qu'il a fallu franchir les unes après les autres.

Ce bref parcours, principalement consacré à deux auteurs non dénués de notoriété, amène à ajouter quelques considérations d'intérêt général, parmi lesquelles on peut choisir celle-ci : si comme on l'a vu les diverses épreuves auxquelles l'interaction dramatique soumet les personnages qui se réclament de l'amour constituent une sorte d'expertise exercée sur l'amour lui-même, cela implique qu'il ne s'agit pas seulement de savoir si telle ou telle personne est réellement amoureuse ou si elle fait semblant, mais si son amour possède une valeur, comme celle d'un métal précieux, ou d'une œuvre d'art digne d'admiration et

d'une cote élevée sur le marché. Dans le vocabulaire d'aujourd'hui le mot *valeur* revient souvent. Dans le domaine de la politique tout le monde se réclame des valeurs, sans qu'on sache toujours si elles représentent des impératifs moraux que tout le monde devrait respecter, ou si ce sont des croyances particulières à un groupe, exprimées par des slogans claniques. Pour savoir ce que peut signifier le mot *valeur* appliqué à l'amour on peut commencer par un exemple *a contrario* : dans certaines tragédies de Racine et de beaucoup d'autres auteurs, chez Tennessee Williams par exemple, l'amour constitue une passion possessive et dévorante que quelqu'un éprouve pour quelqu'un d'autre ; si épreuve d'amour il y a, elle consiste à essayer de savoir si cette passion est partagée et à tout faire pour qu'elle le soit, y compris par des moyens moralement condamnables. Quand, dans le cadre d'une éthique austère, la passion elle-même est considérée comme une faiblesse coupable, une maladie, un vice, une *hamartia* menant au désastre, on ne peut guère attribuer une valeur quelconque à l'amour, du moins à celui qui est fondé sur la sexualité[7].

Le théâtre de Shakespeare et celui de Marivaux n'ignorent pas la passion ni le désir, mais chez l'un comme chez l'autre l'amour vrai, celui qui ne se limite pas à la possession égoïste ou à la satisfaction d'un appétit animal, implique un dépassement, une sublimation qui contrairement à l'usage freudien de ce mot n'entraîne pas le sujet vers des dérives ou des substitutions. Disons, pour terminer sur un effort de brièveté aphoristique, que dans Shakespeare l'amour qui a traversé les épreuves avec succès atteint un niveau élevé de transcendance et de spiritualité, tandis que chez Marivaux, lié à une certaine idée de la civilisation, il constitue un art de vivre.

Henri SUHAMY
Université de Paris X-Nanterre

[7] On a parfois appliqué des critères moralisateurs aux amours d'Antoine et de Cléopâtre dans la tragédie de Shakespeare, selon lesquels l'auteur a voulu démontrer et dénoncer la nocivité de la passion amoureuse, mais il est permis de trouver aberrante une telle conception.

DE L'IMPORTANCE DE L'AMOUR (ET DE L'AMITIÉ) DANS *HAMLET*

Amour, affection, amitié (le mot *love* les recouvre tous trois dans le texte anglais) : autant de manifestations d'un sentiment qui, dans *Hamlet*, éclaircit quelquefois le côté sombre et sinistre de la tragédie, son atmosphère funèbre à de nombreux moments, ainsi que les événements funestes qui s'y produisent. Il est vrai que, à maintes reprises au cours de la pièce, la trahison, en amour comme en amitié, laisse décidément planer un doute sur l'authenticité, ou du moins la qualité, de tels sentiments – et va même jusqu'à contribuer à l'accélération du mouvement qui provoque la tragédie. Mais la fréquence du terme *love* (environ quatre-vingt fois) et l'insistance mise sur le rôle éminent joué par ce sentiment – qu'il soit pris au sens fort d'amour (amour entre jeunes gens, amour conjugal, paternel, maternel ou filial) ou, plus simplement, au sens d'amitié ou d'affection – dans l'infléchissement du destin des personnages autorisent, pensons-nous, à s'interroger sur l'importance qui lui est attribuée dans la constitution de l'œuvre.

« Que sont mes amis devenus ? » (Hamlet et ses amis)

Hamlet, Horatio et les soldats

La première mention du mot *love* revient à Horatio, qui se sent tenu, par loyauté et par *affection* envers son ami Hamlet, de l'avertir de la présence nocturne du Spectre qui hante les remparts d'Elseneur depuis un certain temps :

> HORATIO – Rapportons ce que cette nuit nous avons vu
> Au jeune Hamlet, car, sur pma vie,
> Cet esprit devant nous muet lui parlera.
> M'accordez-vous qu'il faut que nous l'en informions ?
> Notre affection l'exige et notre devoir.
> [… *As needful in our* ***love****, fitting our duty*]
> (I.1.169-173)

C'est à peu près dans la même tonalité qu'Hamlet s'exprime lorsqu'il recommande à Horatio et aux soldats la plus grande discrétion sur ce qu'ils ont pu observer, la nuit, sur les remparts :

> HAMLET – Si vous avez tenu secret jusqu'à présent
> Ce que vous avez vu, gardez le silence
> Et quoi qu'il puisse advenir cette nuit,
> Confiez-le à l'esprit et non à la langue,
> J'en saurai gré à votre affection.
> [… *I will requite your* ***loves***] (I.2.247-251)

D'ailleurs, c'est avec la même bienveillance qu'il leur témoigne son *amitié*, rectifiant les termes par lesquels lui est adressé l'hommage respectueux dû à son rang pour lui conférer toute la chaleur de l'amitié :

> TOUS. Que votre Honneur accepte nos respects.
> HAMLET. Votre amitié plutôt, comme vous la mienne.
> [*Your* ***loves****, as mine to you*]
> (I.2.253-254)

Hamlet et Laërte

De l'affection, Hamlet en éprouve aussi pour ce « pauvre Yorick », le bouffon de ses jeunes années, dont il se souvient avec nostalgie et attendrissement, dans la scène des fossoyeurs de l'acte V :

> HAMLET – Hélas, pauvre Yorick ! Je l'ai connu, Horatio, c'était un garçon d'une verve prodigieuse, d'une fantaisie infinie. Mille fois, il m'a porté sur son dos…
> (V.1.169-171)

Même Laërte, avec qui il s'est querellé, à la fin de la pièce, dans la tombe fraîchement creusée d'Ophélie (et contre qui il va devoir échanger, lors d'une passe d'armes truquée organisée comme spectacle par le roi Claudius), loin de lui inspirer de la haine ou du ressentiment, sera l'objet, de sa part, de témoignage d'amitié (que Laërte acceptera d'ailleurs d'assez bon gré). S'adressant à lui, il s'insurge de constater que le comportement de Laërte vis-à-vis de lui est pour le moins inamical – feignant à ce moment d'ignorer que le meurtre de Polonius y est probablement pour quelque chose :

> HAMLET – M'entendez-vous, monsieur ?
> Et pour quelle raison me traitez-vous ainsi ?
> Toujours je vous ai aimé ; mais laissons cela.
> [*I* ***loved*** *you ever, but this is no matter*]
> (V.1.272)

Au moment de la réconciliation, cependant, Hamlet tente d'effacer un passé qui a été lourd de conséquences, et offre à Laërte de le considérer à nouveau avec amitié :

> HAMLET – Soyez donc assez généreux pour m'acquitter
> Comme si, en tirant par-dessus ma maison,
> J'avais blessé d'une flèche mon frère.
> […]
> LAERTE – J'accepte comme amitié l'amitié que vous m'offrez

[*I do receive your offered* ***love*** *like* ***love***]
(V.2.223-233)

Hamlet, Rosencrantz et Guildenstern[1]

Pour autant, ce sont surtout Rosencrantz et Guildenstern, d'une part, et Horatio (nous l'avons vu plus haut), d'autre part, qui sont (du moins au début, en ce qui concerne les premiers cités), les amis de cœur qu'il accueille, avec chaleur, comme les seuls êtres susceptibles de lui apporter réconfort et consolation dans ces temps de dures épreuves qu'il traverse.

Hamlet et ces deux-là se connaissent de fort longue date. Nous apprenons d'emblée, en effet, par le roi Claudius, qu'ils ont été « élevés avec lui dès l'enfance / Et sont restés proches de lui par l'âge et l'éducation » (II.2.11-12). Quant à la reine Gertrude, elle souligne avec force l'attachement et l'affection qui le lie à eux :

LA REINE – Bon messieurs, il a beaucoup parlé de vous,
Et il n'est personne au monde, j'en suis sûre, à qui,
Plus qu'à vous deux il ne soit attaché.
(II.2.19-21)

Et c'est en effet avec des témoignages d'amitié sincère qu'il les accueille, se réjouissant avec effusion de retrouver ses anciens compagnons, sans doute perdus de vue depuis un certain temps :

HAMLET – Mes chers, mes excellents amis ! Comment vas-tu Guildenstern ?
Ah, Rosencrantz ! Comment allez-vous, mes bons camarades ?
(II.2.222-223)

Mais les choses peu à peu se gâtent lorsque Hamlet s'aperçoit de la duplicité – plus ou moins consciente – de ceux en qui il avait toute confiance mais qui, en se faisant les espions du couple royal (pour le bien supposé d'Hamlet ?), le trahissent en réalité et lui font subir une amère désillusion. Hamlet est en proie en effet à un véritable « dépit amoureux » (ou du moins *affectif*), une déception profonde qui, s'ajoutant au désarroi et au terrible sentiment de déréliction qui l'étreint depuis la mort (dans des circonstances douteuses) de son père, provoque en lui un écœurement insupportable.

Il prend alors ses distances avec ceux qu'il estimait et qu'il ne peut plus désormais considérer comme ses amis – au point que ces deniers eux-mêmes s'en aperçoivent :

[1] Voir Maurice Abiteboul, « La fin d'une amitié : un minidrame dans *La Tragédie d'Hamlet* », in *Qui est Hamlet ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 49-59.

GUILD. Monseigneur, vous m'aimiez jadis.
[You once did **love** me]
(III.2.313)

« Familles, je vous [hais ?] aime… » (Amour filial, amour paternel / maternel)

Hamlet et son père

Qu'Hamlet ait aimé son défunt père est une question qu'il est évidemment superflu de se poser. Son attitude, son obstination à garder le deuil et à faire triste figure, même lors de la célébration des noces de Gertrude avec Claudius, lors de la « scène du banquet » au début de la pièce, en témoigne amplement. La reine Gertrude comprend assez bien la part de ressentiment que nourrit Hamlet en raison de ce remariage hâtif (qui suit de si près l'enterrement du roi Hamlet), mais elle a conscience que la tristesse du fils est à la mesure de l'amour que le fils portait à son père. Aussi tente-t-elle, tendrement mais maladroitement, de l'apaiser, en des termes qui, naturellement, ne sauraient y parvenir :

LA REINE – Ne cherche pas toujours de tes yeux baissés
Ton noble père dans la poussière.
C'est la loi commune, tu le sais, tout ce qui vit doit mourir
Et quitter cette condition pour rejoindre l'éternel.
(I.2.70-73)

Le roi Claudius, qui s'efforce de gagner les bonnes grâces d'Hamlet en s'adressant à lui comme à un fils n'y parvient pas davantage. On a en mémoire ces deux vers qui traduisent manifestement le contraste entre la tentative de Claudius pour amadouer Hamlet et le rejet spontané de ce dernier – qui n'ose toutefois l'exprimer que *mezzo voce* :

LE ROI – Mais vous Hamlet, mon neveu, mon fils…
HAMLET – Un peu plus que neveu et moins que je ne veux.
(I.2.64-65)

Claudius tente donc, après Gertrude, avec les mêmes arguments – lesquels portent toujours aussi peu – d'expliquer combien la mort des pères est chose naturelle, que les fils doivent admettre cette vérité et se rendre à la « loi commune » des choses. Il s'efforce encore, pour des raisons d'État (une succession au trône qui interviendra ultérieurement), d'établir avec Hamlet des liens de père à fils :

LE ROI – … Jetez, nous vous en prions,
Cet impuissant chagrin dans la poussière ; et tenez-nous
Pour un père nouveau car il faut que le monde sache

Que vous êtes le plus proche de notre trône,
Et que je vous chéris d'un amour non moins haut
Que celui que le père le plus tendre.
Porte à son fils…
[*And with no less nobility of* ***love***
Than that which dearest father bears his son]
(I.2.106-112)

Mais cet amour factice saurait-il remplacer celui d'un père aimant ? Hamlet n'est pas dupe : les paroles mielleuses de Claudius sont destinées seulement à endormir sa méfiance et à atténuer son instinctif rejet. L'amour sincère et véritable d'Hamlet pour son père assassiné, en revanche, n'a pas besoin de paroles, si apaisantes soient-elles, mais d'actes. Le Spectre ne réclame pas des mots d'amour de la part de son fils, il attend uniquement de lui qu'il le venge : là réside le seul témoignage d'amour qu'il exige, le seul qu'il autorise. C'est là l'unique mission qu'il lui confie car l'amour du fils pour son père ne pourra se manifester que de cette seule façon :

LE SPECTRE – … Écoute, écoute, écoute !
Si jamais tu aimas ton tendre père…
[*If thou didst ever thy dear father* ***love****…*]
HAMLET – O Dieu !
LE SPECTRE – Venge son meurtre horrible et monstrueux.
HAMLET – Son meurtre !
LE SPECTRE – Un meurtre horrible ainsi que le meurtre est toujours,
Mais celui-ci horrible, étrange et monstrueux.
HAMLET – Vite, instruis-moi. Et d'une aile aussi prompte
Que l'intuition ou la pensée d'amour
[*As meditation or the thoughts of* ***love***]
Je vole te venger.
(I.5.23-31)

Il y a, à n'en pas douter, dans la conscience (ou l'inconscient ?) d'Hamlet une adéquation parfaite entre la vengeance et l'amour pour le père – au point que la métaphore elle-même qu'utilise Hamlet (« et d'une aile aussi prompte… ») fait référence à la « pensée d'**amour** » quand il évoque l'acte de vengeance. Aimer le père, c'est donc exercer la vengeance et tant que celle-ci n'aura pas été accomplie, l'amour du fils pour son père n'aura pas été *démontré*. Véritable aporie pour Hamlet, en proie à une procrastination désespérante. D'où aussi cette hypothèse, plutôt hasardeuse selon nous, qui tendrait à attribuer précisément cette inertie d'Hamlet devant l'acte de vengeance à une carence de sentiment filial envers le père – du fait, par ailleurs, d'un excès d'amour filial reporté sur la mère…

Excès d'amour reporté sur la mère, complexe d'Œdipe… il n'y a pas loin de l'un à l'autre et les psychanalystes, nous le savons, ont parfois eu tendance à franchir le pas.

Hamlet et sa mère

Dans la fameuse scène de l'alcôve, la « *closet scene* » de l'acte III, c'est en effet une véritable crise de jalousie – comme celle qui pourrait exister entre deux époux – qui inspire à Hamlet ses mots les plus cruels envers la reine Gertrude. Il commence par opposer les portraits des deux frères, celui de son père, qu'il idéalise de manière sublime, et celui de Claudius, qu'il dénigre avec toute la haine que l'odieux personnage lui inspire. Et, toujours sur le mode hyperbolique qui se prête si bien à l'emphase de l'indignation et de l'amour outragé, il apostrophe sa mère :

HAMLET – Avez-vous pu quitter la superbe montagne
Pour paître dans ce marais ? Ah, êtes-vous aveugle ?
Ne dites pas que c'est par amour…
[*You cannot call it* ***love***]
(III.4.66-68)

Il exerce contre elle une violente pression, la poussant dans ses retranchements, lui faisant reproche d'avoir cédé à l'oncle infâme qui voudrait usurper la place du père auprès de lui, dans son affection même peut-être. Hamlet agit véritablement en époux de substitution dans cette scène où il ne ménage ni ses récriminations ni sa rage indignée à l'égard de sa mère. Dans un véritable mouvement de haine amoureuse – si l'on peut ici se permettre cet oxymore –, il déverse toute la fureur et toute la souffrance qui ont envahi son cœur et il lui lance :

HAMLET – … Oui, et cela pour vivre
Dans la rance sueur d'un lit graisseux,
Et croupir dans le stupre, bêtifier, forniquer
Dans une bauge ordurière.
LA REINE – Tais-toi, tais-toi ! Comme autant de poignards
Tes mots entrent dans mes oreilles.
(III.4.91-95)

La mère ne peut alors que ressentir avec douleur, à travers les propos violents de son fils, la cruelle vérité qui lui est exposée avec brutalité. « Qui aime bien châtie bien », dit le proverbe. À ce compte-là, l'amour d'Hamlet pour sa mère atteint de véritables sommets.

Ses reproches virulents et le ton impitoyable qu'il adopte pour semoncer sa mère témoignent de son engagement affectif et de ùz violence de sa passion à la mesure de son désenchantement et de sa désillusion devant ce qu'il ne peut considérer que comme une trahison amoureuse, une trahison de l'amour même. La bles-

sure qu'il inflige à sa mère – d'autant plus douloureuse, pour lui comme pour elle, qu'il meurtrit alors celle-là même vers qui le portait une affection naturelle – tire de Gertrude des cris déchirants :

> LA REINE – Hamlet, tu m'as brisé le cœur en deux.
> HAMLET – Oh, jetez-en la plus mauvaise part
> Et vivez plus pure avec l'autre.
> (III.4.156-158)

Après toute cette violence et toute cette hargne, Hamlet reprend ses esprits et, apaisé sinon serein, souhaite par quatre fois « bonne nuit » (III.4.159, 170, 178, 217) à sa mère avec qui il semble désormais réconcilié, comme, après une scène de ménage orageuse, un couple peut retrouver les moments d'harmonie et d'entente qu'ils avaient sans doute connus auparavant.

Désormais la mère et le fils ont repris leur complicité affective. Le roi lui-même en a conscience quand il révèle à Laërte qui l'interroge sur les événements tragiques récents qui le frappent :

> LE ROI – La reine sa mère
> Ne vit que pour le voir.
> (IV.7.11-12)

Cet amour maternel est profond, encore plus manifeste depuis la fameuse « scène de l'alcôve » de l'acte précédent, et c'est au point que la reine, lors du combat entre Hamlet et Laërte, dans la scène finale, s'inquiète pour lui, prend soin de son confort, boit à son succès :

> LA REINE – Hamlet, prends mon mouchoir, essuie-toi le front.
> La reine boit à ton succès, Hamlet !
> […] Viens que j'essuie ton visage.
> (V.2.270-275)

Et lorsqu'elle meurt, empoisonnée en buvant dans la coupe initialement destinée à Hamlet, ses dernières paroles sont pour lui, le fils retrouvé qu'elle aime comme elle n'avait jamais su aimer le père :

> LA REINE – O mon cher Hamlet,
> Le vin ! le vin ! Je meurs empoisonnée.
> (V.2.291-292)

On est loin, certes, désormais du prétendu « complexe d'Œdipe » qui aurait, selon certains, joué un rôle déterminant dans les relations entre mère et fils.

Ophélie et sa famille

Ophélie est l'objet d'une affection étouffante de la part de son père, Polonius, et de son frère, Laërte. Non qu'il s'agisse d'un amour factice ou purement formel, voire formaliste, mais plutôt d'une mise sous tutelle, ou sous influence – qui frôle la captation de conscience et n'autorise aucune respiration libre –, d'une pression, qui se révélera bientôt intolérable et, s'ajoutant à une déception amoureuse qui va la meurtrir à jamais, la conduira insensiblement vers la folie.

Peut-on considérer les mises en garde et les préventions de Polonius et de Laërte à l'égard d'Hamlet (et de son amour pour Ophélie) comme des témoignages d'amour paternel et d'amour fraternel ? Sans doute. Mais il faut bien convenir que la jeune fille, « la docilité faite femme[2] », se soumet à l'autorité d'un père et aux recommandations d'un frère, éprouvées comme telles, plus qu'elle ne répond à une affectueuse vigilance qui serait ressentie comme un appel du cœur.

À son frère, qui lui prodigue ses conseils avec plus de gravité pompeuse que de tendresse, elle se contente de répondre, lui retournant à son tour discrètement – et avec une ironie sans doute inconsciente – une manière de mise en garde :

> OPHÉLIE – L'impression que m'ont faite vos bons conseils
> Veillera sur mon cœur. Mais, mon cher frère,
> N'allez pas imiter ces coupables apôtres
> Qui nous montrent le dur chemin épineux du ciel
> Tandis qu'eux-mêmes, impudents, assouvis,
> Suivent parmi les fleurs le sentier des plaisirs
> Sans se soucier de leurs propres sermons.
> (I.3.45-51)

Quant à Polonius, apprenant qu'Hamlet poursuit Ophélie de ses assiduités, il se borne, sans la moindre marque d'affection envers sa fille, sans le moindre signe d'amour paternel, à lui intimer l'ordre de cesser de voir le prince :

> POLONIUS – … Une fois pour toutes,
> Et pour vous parler net, je ne veux plus
> Que vous déshonoriez le moindre de vos loisirs
> A bavarder avec monseigneur Hamlet.
> Veillez-y bien, je vous l'ordonne. Allez, allez !
> (I.3.132-136)

Dans ses rapports avec son fils, Polonius ne donne pas davantage de signes d'affection. Il se comporte en chef de famille, autoritaire, soucieux seulement de prodiguer préceptes et avertissements, conseils de prudence et recommandations

[2] Voir Maurice Abiteboul, *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 13-15.

concernant les bonnes règles de vie, mais, à aucun moment, ne témoigne la moindre marque d'affection paternelle. Il termine sa tirade par ces simples mots – qui peuvent être pris enfin comme les termes mesurés d'une bienveillance de pure forme : « Que ma bénédiction fasse fructifier tout ceci » (I.3.81).

La famille de Polonius n'est pas, semble-t-il, une famille imprégnée d'amour.

Il y a bien, peut-être, toutefois un sentiment d'amour filial de la part de Laërte envers son père, Polonius, lorsqu'il apprend la mort de ce dernier et les circonstances qui ont accompagné cette mort, mais rien, en vérité, qui témoigne d'un débordement d'affection ou qui ressemble à une affliction ou à un déchirement – plutôt, seulement, un ressentiment à l'égard d'Hamlet, dénoncé par Claudius comme l'auteur de tous les tourments causés à cette famille, et une volonté de vengeance :

> LAËRTE – Et c'est ainsi que j'ai perdu mon noble père
> Et que je vois ma sœur dans cet affreux état.
> […] Mais je me vengerai !
> (IV.7.29-33)

> […] Mon cœur malade se réchauffe
> À l'idée que je vis pour lui dire en face :
> « Voilà ce que tu fis ! »
> (IV.7.54-56)

Notons toutefois qu'Ophélie, de son côté, sera affectée par la mort de son père (s'ajoutant à l'apparente indifférence d'Hamlet à son égard) et ce au point de sombrer dans la folie. Même si, irrésistiblement, les paroles de ses chansons évoquent Hamlet – de manière ambiguë – et la perte de son amour, c'est bien toutefois de son père assassiné qu'il est question, l'amour filial prenant alors le pas sur la rancœur qu'aurait pu légitimement nourrir la jeune fille, jusque là soumise à l'autorité paternelle :

> OPHÉLIE – Va-t-il plus ne revenir,
> Va-t-il plus ne revenir ?
> Non, non, il est mort,
> Va-t'en à ton lit de mort,
> Il ne va plus revenir.
> (IV.5.184-188)

C'est dans un tel contexte – dramatique en ce qui concerne Hamlet qui vient de perdre son père et d'assister au remariage hâtif de sa mère (avec un oncle fortement soupçonné de crime fratricide), et banalement prosaïque (du moins dans la première partie de la pièce), pour ce qui est de « la belle Ophélie », coincée entre

un père autoritaire, imbu de son rôle de *pater familias*, et un grand frère, qui prend lui aussi son rôle très au sérieux mais de manière purement conventionnelle – que s'inscrit l'histoire d'amour, qui finira mal, entre Hamlet et Ophélie.

« Il n'y a pas d'amour heureux… » (Hamlet et Ophélie)

C'est seulement de manière indirecte, pour commencer, que l'on apprend quelque chose sur la relation amoureuse entre Hamlet et Ophélie. C'est en effet au cours de son entrevue avec son frère, peu avant le départ de celui-ci pour la France, qu'est évoquée pour la première fois l'inclination du prince Hamlet pour la jeune fille. Laërte a tôt fait de rabaisser ce penchant au niveau d'un simple caprice sans conséquence mais en vérité, pour l'heure, nous ne savons pas à quel point cet attachement est sincère ou non. Laërte met donc en garde Ophélie :

LAËRTE – Pour ce qui est d'Hamlet, et de ses futiles faveurs,
N'y voyez qu'une fantaisie, le caprice d'un jeune sang.
C'est la violette en sa prime saison,
Précoce mais sans durée, douce mais périssable,
Le parfum et l'amusement d'une minute,
Rien de plus.
(I.3.5-10)

Il oppose au sentiment naissant chez Ophélie les arguments de la raison, laquelle, on le sait, ne connaît pas « les raisons du cœur ». Laërte veut bien admettre, à la rigueur, que les intentions d'Hamlet puissent être irréprochables mais il observe lucidement que le rang et la noblesse d'Hamlet ne peuvent que constituer un obstacle à une union possible avec sa sœur, de plus modeste extraction (elle n'est, après tout, que la fille du conseiller du roi) :

LAËRTE – Peut-être en ce moment vous aime-t-il,
[*Perhaps he* ***loves*** *you now*]
Et rien d'impur ni de mensonger ne ternit
La noblesse de son désir. Mais voyez sa grandeur, et redoutez
Qu'il ne soit pas le maître de ses projets.
(I.3.14-17)

Il ajoute qu'elle doit faire preuve d'une extrême prudence :

LAËRTE – Même s'il vous dit qu'il vous aime,
[*Then if he says he* ***loves*** *you…*]
Soyez donc assez sage pour ne le croire
Que pour autant que sa position particulière

Lui permet de tenir parole.
(I.3.24-27)

Si Laërte se contente de donner à sa sœur de sages conseils de prudence, Polonius, en revanche, va exercer son autorité paternelle avec toute la rigueur qui s'impose dans de telles circonstances et intimer à sa fille l'ordre de ne plus revoir Hamlet. Lorsqu'Ophélie est interrogée par son père, nous en apprenons davantage sur la relation qu'elle entretient avec le prince, sur la fréquence de leurs rencontres, sur l'intérêt que ce dernier lui porte et sur l'accueil favorable qu'elle lui réserve.

POLONIUS – On m'a dit qu'il vous a, depuis quelque temps,
Recherchée bien des fois en particulier ; et que vous-même
Avez été bien généreuse, oui, bien prodigue
De votre accueil.
(I.3.91-94)

Encore une fois, c'est de manière oblique, dans les seules réponses que fait Ophélie à son père, que nous apprenons qu'elle a reçu du prince de fervents serments d'amour :

OPHÉLIE – Monseigneur, il m'a poursuivie de son amour
[*My lord, he hath importuned me with* ***love***]
De la façon la plus honorable.
POLONIUS – Ah, oui, façons comme vous dites, façons, façons !
OPHÉLIE – Et il a appuyé ces paroles, monseigneur,
De tous les serments les plus sacrés.
(I.3.110-114)

Peut-on croire à la pureté des intentions d'Hamlet, comme le croit Ophélie – ou bien faut-il adhérer aux commentaires de Polonius qui s'ingénie à dénigrer et salir à la fois les serments et la réputation du jeune prince ? et du même coup, les sentiments sans doute sincères des deux amoureux ?

POLONIUS – Ne vous fiez pas à ses serments, car ce sont des entremetteurs
Bien différents du vêtement qu'ils portent,
Ils ne font que plaider pour d'infâmes requêtes
Et ne prennent l'aspect des promesses saintes
Que pour mieux vous tromper.
(I.3.128-132)

Bien qu'hostile à tout rapprochement entre les deux jeunes amoureux, Polonius va se servir de cette attirance mutuelle pour tâcher – en « relâchant », comme il dit, sa fille, comme on tendrait un piège –, de détecter dans la conduite

du jeune prince si sa prétendue folie, qu'elle soit par ailleurs réelle ou simulée, ne tiendrait pas justement à cet amour contrarié (du fait de ses propres manigances). Il est persuadé, en effet, qu'Hamlet est « fou d'amour », d'autant plus fou (de douleur ?) qu'Ophélie se voit contrainte désormais de refuser ses avances :

> OPHÉLIE – … mais selon vos ordres
> J'ai repoussé ses lettres, j'ai refusé de le voir.
> (II.1.103-104)

Toujours de manière oblique, par le récit déchirant que fait Ophélie à son père du comportement étrange d'Hamlet, nous apprenons que ce dernier donne des signes manifestes de désespoir. Polonius croit avoir trouvé la clé de l'énigme, estimant qu'Hamlet est devenu fou (« Fou ! par amour pour toi ? » [*Mad for thy* ***love*** *?*], II.1.82) :

> POLONIUS – C'est le délire même de l'amour.
> [*This is the very ecstasy of* ***love***] (II.1.99)

C'est, une fois de plus, de manière oblique, lorsque Polonius va lire au couple royal la lettre d'amour adressée par Hamlet à Ophélie, que nous entrons au cœur de cette histoire d'amour qui, jusqu'à présent, n'a encore à aucun moment été mise en scène devant le public. Il s'agit d'une missive qui expose de manière explicite les sentiments qu'éprouve Hamlet pour Ophélie : ne pouvant rencontrer la jeune fille qui « refuse de le voir » pour complaire à son père, il s'est résolu à lui écrire pour lui ouvrir son cœur. Il tente, plus ou moins maladroitement de décrire en vers son amour :

> POLONIUS – (*Il lit la lettre d'Hamlet*)
> « Doute que les étoiles soient du feu,
> Doute que le soleil se meuve,
> Doute de la vérité même,
> Mais ne doute pas que je t'aime. »
> [« *But never doubt I* ***love*** »]
> (II.2.116-119)

avant de l'exposer de manière plus explicite encore : « … mais que je t'aime par-dessus tout, ô toi qui vaux plus que tout, n'en doute pas » (II.2.121-122).

On verra, à l'acte III, que Claudius, plus fin analyste qu'il n'y paraît, ne croit pas à cette hypothèse : l'amour d'Hamlet repoussé par Ophélie, pour expliquer l'étrange comportement du prince. C'est pourquoi, secondé efficacement par Polonius, il se dispose à espionner Hamlet pour vérifier…

> LE ROI – … Si oui ou non, c'est le chagrin d'amour

[*If it be th'affliction of his* ***love*** *or no…*]
Qui le fait souffrir de la sorte.
(III.1.35)

Hamlet lui-même, parmi les maux variés qu'il recense, parmi les rebuffades et humiliations subies, mentionne comme cause possible de douleur « l'angoisse dans l'amour bafoué » [*the pangs of disprized* ***love***] (III.1.72). Mais, même si Polonius, pour une fois assez lucide dans le domaine des affaires de cœur, croit pouvoir diagnostiquer les causes du mal dont souffre Hamlet, le roi restera fondamentalement sceptique :

POLONIUS – La cause de ce chagrin et son début
Sont un amour dédaigné.
[… *Sprung from neglected* ***love***]
(III.1.176-177)

Mais le roi Claudius, qui vient d'assister, dissimulé derrière une tapisserie afin de mieux observer et mieux écouter, à l'échange entre Hamlet et Ophélie dans la célèbre « scène du couvent » (*nunnery scene*) – et qui garde l'obsession que l'usurpation du trône (dont il s'est rendu coupable) et sa conservation doivent être à l'origine de la mélancolie affichée d'Hamlet –, est convaincu que c'est l'ambition de ce dernier, et non sa déception amoureuse qui ont troublé l'âme du prince :

LE ROI – De l'amour ? Ses pensées ne l'y portent pas.
[***Love*** *? his affections do not that way tend*]
(III.1.161)

C'est en fait dans la « scène du couvent », à l'acte III, que, pour la première fois dans la pièce, sont mis en présence, *directement devant les yeux du spectateur*, Hamlet et Ophélie.

Plus qu'une scène d'amour traditionnelle où seraient échangés des serments éternels, il s'agit d'une scène d'amour meurtri au cours de laquelle Hamlet apparaît, comme il convient à un personnage aussi perturbé, en conflit avec lui-même, l'esprit apparemment dérangé et l'âme en peine, couvrant d'injures celle qu'il reconnaît dans un premier temps avoir aimée, et finalement allant jusqu'à se contredire dans l'instant.

HAMLET – Je vous ai aimée.
[*I did* ***love*** *you once*]
OPHÉLIE – Il est vrai, monseigneur, que vous me l'avez fait croire.
HAMLET – Vous n'auriez pas dû me croire. […] Je ne vous aimais pas.
[*I* ***loved*** *you not*]
(III.1.114-118)

Il ne faut pas oublier que la « scène du couvent » se situe immédiatement après le fameux monologue (« Être ou ne pas être… ») qui révèle un Hamlet au plus profond du désespoir et plongé dans un total désarroi. Ainsi ce tableau, qui nous montre le jeune couple pour la première fois réuni sur scène, nous offre une évocation *inversée, en creux* en quelque sorte, de la scène d'amour que les signes disposés comme des jalons dans les scènes antérieures pouvaient laisser entrevoir. Au lieu d'une demande en mariage dans les formes – qui témoignerait de l'amour fervent qu'il lui porte –, Hamlet va conseiller à Ophélie :

> HAMLET – Allons, va au couvent, et adieu… Ou, si tu tiens absolument au mariage, épouse un sot, car les sages savent trop bien quelle sorte de monstre vous faites d'eux. Au couvent, allons, et dépêche-toi ! Adieu. (III.1.136-139)

La volteface d'Hamlet est pour le moins spectaculaire – même si elle peut être mise au compte d'une déception supplémentaire possible : Hamlet a pu, en effet, se rendre compte de la présence dissimulée du roi et de Polonius et en inférer une trahison de la part de sa bien-aimée. D'où, à l'égard de cette dernière, l'extrême dureté de ses propos, inspirés alors par une juste colère.

Faisant suite à cette terrible scène, intervient le spectacle proposé par Hamlet au couple royal et destiné à entraîner la révélation – ou plutôt la confirmation tant attendue par lui – de la trahison de Claudius (cf. « Le théâtre est le piège / Où je prendrai la conscience du roi », II.2.381-382). Ce sera la seconde (et donc dernière) fois où seront mis en présence sur scène Hamlet et Ophélie ensemble – comme si l'impossibilité de leur union se traduisait, en termes dramatiques, par la nécessité de ne leur accorder, la plupart du temps, une présence en scène que *séparément*.

La scène de « la pièce dans la pièce » apparaît ainsi comme le reflet et le commentaire du drame principal (à l'origine de la tragédie elle-même) : à la fois miroir tendu au couple royal et moyen efficace aux yeux d'Hamlet de parvenir à la découverte de la vérité. Mais elle est aussi l'occasion pour les deux jeunes amoureux de vivre le drame de leur amour, le spectacle fournissant à Hamlet la matière première de son ressentiment à l'égard de l'engeance féminine tout entière. La pantomime qui précède le spectacle proprement dit donne déjà prétexte à Hamlet pour tester les réactions du roi et de la reine : elle présente en effet un couple royal – qui ne peut qu'évoquer Claudius et Gertrude – avec un empoisonnement du monarque à la clé et la séduction de la veuve par l'assassin comme le précise la didascalie :

> [*l »empoisonneur courtise la Reine en lui offrant des cadeaux. Elle le repousse d'abord, mais finit par accepter son amour*.] (III.2.125)

Comme tout amoureux qui se respecte, Hamlet insiste pour s'asseoir, pendant la représentation, auprès de celle qui passe pour sa bien-aimée, Ophélie, plutôt

qu'à côté de sa mère qui pourtant le sollicitait – le tout sous le regard malicieux de Polonius, qui croit voir se confirmer ses soupçons :

> LA REINE – Mon cher Hamlet, viens t'asseoir auprès de moi.
> HAMLET – Non, ma chère mère, voici un meilleur aimant. [*Il se tourne vers Ophélie.*]
> POLONIUS – [*au Roi*] Ho, ho ! avez-vous remarqué ceci,
> (III.2.100-102)

Mais, pendant toute la représentation, il se comporte avec la jeune fille avec la même goujaterie que celle qu'il avait montrée lors de la « scène du couvent », émaillant le spectacle de répliques grossières, nourries de sous-entendus scabreux, comme l'atteste par exemple ce dialogue entre les deux jeunes gens :

> HAMLET – Madame, puis-je m'étendre entre vos genous ?
> OPHÉLIE – Non, monseigneur !
> HAMLET – Je voulais dire, ma tête sur vos genoux ?
> OPHÉLIE – Oui, monseigneur.
> HAMLET – Pensiez-vous que j'avais l'idée de choses vilaines ?
> OPHÉLIE – Je ne pense rien, monseigneur.
> HAMLET – Rien ? C'est une belle pensée à mettre entre les jambes des pucelles.
> (III.2.103-109)

Quand la pantomime s'achève, et que l'un des comédiens dit quelques vers en forme de prologue, Ophélie s'étonne de sa brièveté et Hamlet, par la réponse qu'il lui fait, nous ramène à ce qui est devenu son obsession majeurs : l'infidélité et la trahison propres à la femme – faisant ainsi sans doute allusion à Gertrude, qui a si vite remplacé un époux par un autre, mais aussi à sa propre déconvenue devant la manière dont Ophélie semble l'avoir éconduit (à la suite des injonctions impératives de son père, ne l'oublions pas) :

> OPHÉLIE – Cela est bref, monseigneur.
> HAMLET – Comme l'amour d'une femme.
> [*As women's* ***love***]
> (III.2.138-139)

Les péripéties qui vont conduire ensuite Hamlet sur les chemins dangereux de la vengeance nous éloignent pendant un certain temps de l'histoire d'amour du jeune couple – que nous ne reverrons plus jamais réuni. Mais, lorsqu'Ophélie réapparaît à l'acte IV, c'est dans un rôle d'amoureuse éplorée qui, dans une tonalité élégiaque, donne libre cours à la souffrance qu'a suscitée en elle un amour malheureux : elle chante ainsi sa douleur :

OPHÉLIE [*chantant*]
Comment votre amour sincère
Pourrais-je le reconnaître ?
[*How should I your true* ***love*** *know*
From another one?]
(IV.5.22-23)

Elle se lamente, ayant fini par perdre la raison, et, pleurant la mort de son père, pleure en même temps ses amours mortes :

OPHÉLIE [*chantant*]
Son linceul est comme la neige
Des montagnes, semée de fleurs,
Sur sa tombe… hélas, hélas, manque
Le fidèle amour en pleurs.
[… *With true-****love*** *showers*]
(IV.5.34-38)

Signalons au passage que Laërte, en ces heures de deuil, laisse enfin paraître son émotion – sans doute plutôt tardivement – devant le spectacle attristant qu'offre à présent Ophélie :

LAËRTE – Quel art dans ceux qui aiment ! L'être aimant
Sait envoyer un peu du meilleur de lui-même
En gage à son amour.
[*Nature is fine in* ***love****, and where 'tis fine,*
It sends some precious instance of itself
After the thing it ***loves***]
(IV.5.159-161)

Lors de sa dernière apparition en scène, « *avec des fleurs dans les mains* » (IV.5.152), Ophélie offre à son frère – qui est peut-être pour elle, à cet instant précis, la figure fantasmée de l'amant absent – des fleurs qu'elle aurait sans doute destinées à Hamlet s'il avait été présent :

OPHÉLIE – Voilà du romarin, c'est pour le souvenir. Mon amour, souvenez-vous, s'il vous plaît. Et voici des pensées, c'est pour la pensée.
[… *pray you,* ***love****, remember…*]
(IV.5.172-173)

L'amour, cependant, en dépit des signes de désamour qu'Hamlet a pu parfois sembler laisser apparaître, n'a jamais déserté le cœur du jeune prince qui, frappé de stupeur en apprenant la mort d'Ophélie (cf. « Quoi, la belle Ophélie ! »,

V.1.225), exprime sa douloureuse indignation devant les manifestations de chagrin intempestives de Laërte et, du plus profond de son affliction, laisse éclater sa fureur :

> HAMLET – Quel est-il celui-là, dont le chagrin
> S'exprime avec autant de force ?
> […]
> J'aimais Ophélie. Quarante mille frères
> Ne pourraient pas avec tout leur amour
> Atteindre au chiffre du mien !
> [*I* ***loved*** *Ophelia, forty thousand brothers*
> *Could not with all their quantity of* ***love***
> *Make up my sum…*]
> (V.1.237-254)

Considérations intempestives sur l'amour (le défunt roi Hamlet et la reine Gertrude)

Paradoxalement, c'est dans « la pièce dans la pièce », une histoire d'amour et de mort qui offre une situation dramatique analogue à celle vécue par le père et la mère du prince, que le mot *love* se compte le plus de fois (seize fois en soixante-quinze vers ; III.2.141-215) – comme si, aux yeux d'Hamlet, sa propre histoire d'amour passait au second plan, supplantée par l'histoire d'amour de ses parents (étouffée, empoisonnée, dans un acte horrible de trahison et de meurtre) ; comme si, surtout, l'expression de l'amour ne pouvait se donner libre cours dans la réalité de tous les jours, ne pouvait donc s'incarner, *idéalement*, que dans une histoire fictive (le style pompeux de « la pièce dans la pièce » atteste, semble-t-il – comme un commentaire implicite oblique –, l'*irréalité* des sentiments exprimés.

> LE ROI DE COMÉDIE
> Trente fois les coursiers de Phébus ont franchi
> Le globe de Tellus et l'onde de Neptune […]
> Depuis qu'Amour lia nos cœurs, depuis qu'Hymen
> Dans une sainte union a réuni nos mains. […]
> LA REINE DE COMÉDIE
> Les femmes craignent trop comme aussi elles aiment
> Et leurs amours et leurs alarmes sont les mêmes,
> Ils ne sont rien ou bien se portent aux extrêmes.
> Or, ce qu'est mon amour, Sire, vous le savez,
> Et tel est mon amour, telle mon anxiété.
> Lorsque l'amour est grand, tout est cause de trouble,
> Et quand tout inquiète, un grand amour redouble.
> [*For women fear too much, even as they* ***love****,*

And women's fear and ***love*** *hold quantity.*
In neither aught, or in extremity,
Now what my ***love*** *is proof hath made you know,*
And as my ***love*** *is sized, my fear is so.*
Where ***love*** *is great, the littlest doubts are fear,*
Where little fears grow great, great ***love*** *grows there.*]
(III.2.141-159)

Mais il faut bien reconnaître que, dans la « réalité » de l'histoire d'amour entre Gertrude et le défunt roi, père d'Hamlet, ne reste que le souvenir d'une épouse adultère, comme si l'amour entre les deux époux n'était qu'une fable, une belle idée pour enfants sages et naïfs. Le Spectre du défunt roi, en effet, confie à Hamlet :

LE SPECTRE – Oui, cette bête incestueuse [Claudius], adultère,
[…] a gagné
À sa lubricité honteuse les désirs
De ma reine qui affectait tant de vertu.
O Hamlet, quelle chute ce fut là !
Quand mon amour était d'une dignité si haute
[… *From me whose* ***love*** *was of that dignity…*]
Qu'il allait la main dans la main avec le serment
Que je lui fis en mariage, s'abaisser
À la misère de cet être…
(I.5.42-51)

Entre le défunt roi Hamlet et la reine Gertrude, il ne peut y avoir, dans la pièce, qu'une évocation énigmatique, une histoire d'amour et de trahison qui passe par le filtre d'une représentation théâtrale donnée comme mise à l'épreuve et par l'interprétation, parfois forcée, qu'en tire le prince Hamlet, prêt à prendre pour argent comptant les révélations du Spectre. Il ne peut donc y avoir, aux yeux du spectateur, entre le père et la mère d'Hamlet, qu'un amour *in abstentia*.

On pourrait peut-être, vision pessimiste, laisser le mot de la fin au traître, le roi Claudius, qui porte sur l'amour ce jugement sévère :

LE ROI – … Mais je sais que l'amour commence dans le temps,
[*But I know* ***love*** *is begun by time*]
Et je vois sur des cas qui sont des preuves
Le temps en amoindrir l'étincelle et le feu.
Il y a dans la flamme même de l'amour
La mèche qui charbonne et qui l'abattra.
[*There lives within the very flame of* ***love***

A kind of wick or snuff that will abate it.]
Rien ne garde à jamais sa vertu première
Puisque cette vertu devenant pléthorique
Meurt de son propre excès.
(IV.7.110-117)

… à moins que l'on ne préfère, vision plus optimiste, cette évocation pleine de nostalgie et de tendresse que nous livre, vers la fin de la pièce, le Premier Fossoyeur, qui, tout en creusant une nouvelle tombe, chante la joie d'aimer :

LE PREMIER FOSSOYEUR
Quand j'aimais, dans mon jeune temps,
[*In youyh, when I did* ***love****, did* ***love****,*]
Je trouvais cela doux et plaisant
D'raccourcir la durée du jour… han !,
Non, j'en avais jamais mon content.
(V.1.56-59)

Aimer pour passer le temps, donner à l'amour tout son temps, se nourrir d'amour jusqu'à satiété : telle est la philosophie du Fossoyeur, qui connaît d'autant mieux le prix de l'amour qu'il côtoie la mort et la tristesse chaque jour, telle est la sagesse de l'homme du peuple – sagesse que les rois et reines de tragédie n'apprennent que trop tard – ou jamais car, comme dit le poète, « le temps d'apprendre à vivre, il est déjà trop tard ».

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

LA POLITESSE AMOUREUSE ET LE PROBLEME DE LA LIBERTÉ DE CORNEILLE À MOLIÈRE*

Apprends comme l'amour se traite en honnête homme.
Aussitôt qu'une dame en ses rets nous a pris.
Offrir notre service au hasard d'un mépris,
Et nous laissant conduire à nos brusques saillies
Au lieu de notre amour lui montrer nos folies,
Qu'un superbe dédain puisse au même instant.
Il n'est si maladroit qui n'en fît bien autant.
Il faut s'en faire aimer avant qu'on se déclare,
Notre submission à l'orgueil la prépare.
Lui dire incontinent son pouvoir souverain
C'est mettre à sa rigueur les armes à la main :
Usons pour être aimés d'un meilleur artifice
Sans en rien protester rendons-lui du service,
Réglons sur son humeur toutes nos actions,
Ajustons nos desseins à ses intentions,
Tant que par la douceur d'une longue hantise
Comme insensiblement elle se trouve prise.
C'est par là que l'on sème aux dames des appas
Qu'elles n'évitent point ne les prévoyant pas.
Leur haine envers l'amour pourrait être un prodige
Que le seul nom les choque et l'effet les oblige.
(*La Veuve* I, 1**)**

S'insinuer graduellement dans son intimité, se rendre indispensable, surprendre l'ennemi quand il n'est pas sur ses gardes. La stratégie amoureuse du galant en titre de *La Veuve*[1] peut nous paraître quelque peu servile et tortueuse. Elle n'en est pas moins utile aux jeunes gens des comédies de Corneille décidés à gagner les faveurs de la dame de cœur et souvent son porte-monnaie bien garni. Une trentaine d'années plus tard, dans les comédies de Molière, l'honnête homme amoureux revendiquera la sincérité et « des vainqueurs plus humains et de moins rudes chaînes » *(Les femmes savantes* I, 1). I1faut reconnaître que, dans l'intervalle, l'honnête homme a pris ses distances avec les Précieux de l'Hôtel de Rambouillet et l'entourage de Madeleine de Scudéry. La préciosité sera désormais la cible de l'élite intellectuelle.

---

* Paru dans *France-Italica* n° 15-16, 1999, pp. 171-177.
[1] Deuxième comédie de Corneille, créée fin 1631 ou début 1632.

La nature et l'évolution de la galanterie précieuse en tant que phénomène littéraire et social dans le théâtre, mais aussi dans les romans et traités du Grand Siècle, ont été largement et finement analysées. C'est dès lors le non-dit de la politesse amoureuse qui sera examiné ici – plutôt que son expression – à partir d'une forme générique particulière : la comédie. Que recèle la rhétorique des amoureux comiques, et que nous chuchote-t-elle en aparté ?

On sait que dans le théâtre traditionnel, quel que soit le matériau narratif d'une pièce à l'autre, l'action dramatique s'organise autour de conflits d'intérêts. Dans la comédie, ces conflits ont plus précisément pour cadre des milieux sociaux donnés, et se règlent, dans la majorité des cas, à l'intérieur du groupe social. Il arrive que, pour satisfaire aux lois du genre, *un deus ex machina* intervienne au dénouement, mais sauf exception, il s'incarne dans un membre du groupe. De surcroît, le désir amoureux garantit uniformément le noyau conflictuel de la comédie, ce qui permet, du reste, de ranger dans la même catégorie générique des auteurs comiques très divers et des pièces comme *Le Misanthrope* et *Les Fourberies de Scapin.* Tout auteur comique compose à partir d'une réalité qui lui est familière, car lorsque « vous peignez les hommes – [nous dit Molière] – il faut peindre d'après nature […], et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. » (*La Critique de L'École des Femmes*).

Dans les comédies de Corneille, l'analogie entre la fiction et la réalité est d'autant plus sensible que « le théâtre [y] apparaît comme une étude du monde »[2]. Corneille souligne le rapport entre la comédie et son public contemporain dans la préface « Au lecteur » de *La Veuve*, où il fait valoir que « La comédie n'est qu'un portrait de nos actions et de nos discours […]. Je tâche de ne mettre en la bouche de mes acteurs, que ce que diraient vraisemblablement en leur place ceux qu'ils représentent, et de les faire discourir en honnêtes gens, et non pas en auteurs ».

En apparence, les comédies de Corneille sont donc des produits de consommation destinés à nourrir plaisamment les loisirs d'une société polie, friande d'intrigues amoureuses compliquées et de « casuistique sentimentale »[3] familière.

En fait, dans les premières œuvres dramatiques de Corneille, se livre un combat sans merci entre les deux sexes pour la défense de leur statut existentiel et social ; pour leur liberté et autonomie respectives. « On s'aperçoit, écrit René Bray, qu'au dix-septième siècle, la préciosité est commandée par les circonstances politiques et sociales »[4]. D'évidence, les cinq premières comédies que Corneille compose entre 1629 et 1633 portent la marque d'une période troublée dont émergera une société nouvelle sous le règne de Louis XIV. Entre *Mélite* et *La Place Royale*, Richelieu centralise le pouvoir, modernise l'économie, tout en imposant un nouvel ordre social. Sa politique se fait, comme on sait, au détriment de la noblesse dépos-

[2] E. Bury, *Littérature et Politesse*, Paris, P.U.F., 1996, p. 116.
[3] Cf. René Bray, *La Préciosité et les Précieux*, Paris, Nizet, 1960, p. 150.
[4] *Ibid.*

sédée, qui passera de la révolte ouverte à la soumission docile, consacrant ainsi le triomphe de l'absolutisme royal.

Or le personnage cornélien semble hanté d'entrée de jeu par la maîtrise qui lui échappe. Plus la terre se dérobe sous ses pieds, et plus l'aristocrate s'accroche à son orgueil et à une idéologie héroïque. Le « moi » prend des dimensions démesurées. Le désir d'éblouir caractérisera, dès lors, les héros cornéliens et s'affirmera de plus en plus dans « les calculs d'ambition et de rang social »[5]. D'un autre côté, la vie mondaine reprend, on s'y livre avec délices. *L'honnête homme* de Nicolas Faret, qui paraît en 1636, consacre une mode lorsqu'il prêche la conversation avec les femmes, qu'il recommande d' « honorer avec tous les respects et toutes les soumissions ».[6]

La société s'affine et le culte de « la galanterie apparaît avant tout comme un raffinement des mœurs masculines »[7]. Ce raffinement se traduit par la tenue et le langage. La femme, qui trop longtemps a servi d'objet sexuel, saisit l'occasion qui se présente si opportunément pour s'imposer et disputer à l'homme la mise en scène du rituel amoureux, mais sans lui garantir l'ultime possession, qui seule lui importe. Le mâle est ainsi en laisse de son désir frustré. Bien avant *L'Astrée, Clélie* et *Le grand Cyrus*, s'établit une morale mondaine qui réduit l'amoureux au rang de soupirant efféminé, en proie à sa flamme, pris dans les rets de l'aimée, enchaîné, soumis à tous les caprices de la maîtresse, à un code linguistique, une mise et des manières qu'on retrouvera dans les impératifs de la carte du Tendre de 1654.

Dans les comédies de Corneille, nous suivons le cérémonial de cette lutte acharnée entre le premier mouvement de libération de la femme et l'Internationale des hommes qui s'efforcent de conserver l'intégrité de leur moi et de leur liberté. Cette lutte commence par la capitulation inconditionnelle des personnages masculins clans *Mélite* et aboutit à la reconquête de l'indépendance dans *La Place Royale*, au prix du sacrifice de l'amour d'Alidor pour Angélique. Dans l'espace des comédies de Corneille – *Galerie du palais* et *Place royale* –, des jeunes gens mondains cultivent « furieusement » « l'air galant », autrement dit la politesse amoureuse. En même temps, tous les moyens leur paraissent légitimes pour essayer d'attirer l'attention de la plus nantie parmi les dames ou les demoiselles[8]. Le stratagème n'est pas toujours efficace. Jean Starobinski a étudié le rôle de l'éblouissement qui détermine le destin amoureux des personnages des comédies de Corneille[9]. Mais outre le regard, le piège le plus redoutable dans lequel tombent les uns après les

---

[5] Marc Fumaroli, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève, Droz, 1990, p. 399.
[6] Nicolas Faret, *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour*, éd. M. Magendie, Paris, P.U.F., 1925, p. 89.
[7] E. Bury, *op.cit.*, p. 88.
[8] Cf. Thérèse Malachy, « *La Suivante* de Corneille ou les zones d'ombre du comique », *Della tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca*, Verona-Montova, 1991.
[9] Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1951.

autres les jeunes gens de ce théâtre comique, est le rite amoureux auquel ils se soumettent. À force d'évoquer « le pouvoir souverain » de la femme courtisée, « les chaînes » qui les attachent à elle, les prétendants rendent les armes, bon gré, mal gré, à leurs maîtresses qui s'en emparent avidement. L'ambition sociale et économique des jeunes gens, en quête d'aventures plaisantes et de satisfactions sexuelles, échouent dans ce ballet à la chorégraphie bien réglée. Dans *Mélite*, *La Veuve* et *La Galerie du palais*, les protagonistes sont la proie d'un style qui est tout à la fois langage, mise et manières, par conséquent un mode de vie complet. C'est bien cela que Molière parodie dans *Les Précieuses ridicules* (sc. 4) :

> Le moyen de bien recevoir des gens qui sont tout à fait incongrus en galanterie ? […] Ne voyez-vous pas que toute leur personne marque cela, et qu'ils n'ont point cet air qui donne d'abord bonne opinion des gens ? Venir en visite amoureuse avec une jambe tout unie, un chapeau désarmé de plumes, une tête irrégulière en cheveux et un habit qui souffre une indigence de rubans ! […] Mon Dieu ! Quels amants sont-ce là ! Quelle frugalité d'ajustement et quelle sécheresse de conversation […]

Nicolas Faret, de son côté, avait remarqué, apparemment sans malice, que « quantité de femmes jugent de l'esprit des hommes par leur façon de s'habiller »[10].

Dans le jeu qui oppose femmes et hommes dans les comédies de Corneille, les femmes dominent. Elles remportent la partie avec d'autant moins d'effort qu'elles sont plus rarement concernées par le sexe, et que le mariage, tel qu'il se pratique à l'époque, les rebute. En revanche, leur refus de céder affole leurs amants. Lorsqu'elles s'abandonnent enfin c'est en tant que « meneurs de jeu ». Ainsi dans *La Suivante*, Daphnis n'hésite pas à prendre un ton hautain avec l'élu de son cœur, Florame :

> Si nos feux sont égaux mon exemple t'ordonne
> Ou d'être à ta Daphnis, ou de n'être à personne. (IV, 7)

Pour conserver leur moi à la hauteur de l'idée qu'ils s'en font**,** les personnages masculins, pris de panique, semblent n'avoir, chez Corneille, d'autre issue que celle de renoncer à l'amour. La philosophie d'Alidor dans *La Place Royale* :

> Je veux qu'on soit libre au milieu de ses fers [...]
> [...] quand j'aime je veux
> Que de ma volonté dépendent tous mes vœux
> Que mon feu m'obéisse au lieu de me contraindre
> Et toujours en état de disposer de moi [...] **(I,** 4)

[10] *Op.cit.*, p. 91.

s'avère impraticable, et Alidor va tourner le dos à l'amour – implacable envers lui-même et celle qu'il aime. On dirait, à l'entendre, que bien avant Sartre, il voit dans l'amour de la femme, l'objectivation inévitable de l'homme. L'amoureux révolté de *La Place Royale* marque, semble-t-il, un dernier soubresaut de l'idéal héroïque écartelé entre la soif de liberté et une exigence sociale qui lui fait échec (on retrouvera le même dilemme plus tard, dans les tragédies). Peu à peu la réalité nouvelle aura raison de la résistance de cette première catégorie de mondains précieux dans les comédies du dix-septième siècle. À leur place apparaîtront les petits marquis émasculés et dérisoires.

La charge que Molière en fait paraît presque trop féroce pour que le seul objet en soit un maniérisme de comportement. L'honnête homme du théâtre de Molière conserve, du reste, le maniérisme précieux, mais débarrassé de ce qu'il recouvrait, c'est-à-dire, de sa signification profonde. Molière rend d'abord à ses « honnêtes gens » leur dignité perdue et leur statut dans la société.

Il le fait astucieusement dans *Les Précieuses ridicules*, dès 1659, en parant deux valets de toutes les vertus du « bel esprit ». Cathos et Magdelon peuvent à la rigueur passer pour des provinciales stupides, mais la manière dont Molière s'en prend à la Précieuse dans *La Critique de 1'École des Femmes* ne laisse pas de doute sur ses convictions intimes (sc. 3) :

> Il semble que tout son corps soit démonté, et que les mouvements de ses hanches, de ses épaules et de sa tête n'aillent que par ressorts. Elle affecte toujours un ton de voix languissant et niais, fait la moue pour montrer une petite bouche, et roule les yeux pour les faire paraître grands.

Déconstruction et démystification impitoyable d'une mode qui avait pris une ampleur redoutable. « L'honnête homme » du chevalier de Méré (1669) se désolidarisera très nettement du fatras de la préciosité et consacrera son discrédit.

Dans les comédies de Molière, le langage précieux ne sera plus qu'un raffinement rhétorique tandis que l'honnête homme revendiquera haut et fort son statut de maître. Don Juan va jusqu'à traiter la femme comme un produit alimentaire ou une jument (II, 2) :

> Sganarelle qu'en dis-tu ? Peut-on rien voir de plus agréable ? Tournez-vous un peu, s'il vous plaît. Ah ! Que cette taille est jolie ! Haussez un peu la tête, de grâce. Ah ! Que ce visage est mignon ! Ouvrez vos yeux entièrement. Ah ! Qu'ils sont beaux ! Que je voie un peu vos dents, je vous prie. Ah ! Qu'elles sont amoureuses, et ces lèvres appétissantes !

Sans aller si loin, la politesse amoureuse, qui garde d'ordinaire son cachet précieux, renvoie dorénavant à des référents qui n'ont plus rien de commun avec ceux des comédies de Corneille. Lorsque dans *Milite*, Éraste dit :

Adieu belle inhumaine
De qui seule dépend et mon aise et ma peine (1.3),

il remet son sort entre les mains de la femme aimée. C'est tout autre chose qui résonne dans la « galante déclaration » de Tartuffe à la femme de son maître.

Et je vais être enfin, par votre seul arrêt,
Heureux, si vous voulez, malheureux, s'il vous plaît. (III, 3)

Quoique précieuse de forme, la passion d'Alceste pour Célimène ne laisse pas d'être exigeante et tyrannique. Les seules traces d'une politesse amoureuse intacte se retrouvent ça et là dans les échanges entre blondins et ingénues du théâtre de Molière sans qu'elle représente autre chose qu'une convention à l'usage de ceux qui la cultivent.

Molière nous renvoie en définitive à une vision du commerce amoureux idéal par l'intermédiaire de Clitandre dans *Les Femmes Savantes*. Le jeune prétendant y explique à Armande, qu'il vient d'abandonner pour sa sœur cadette, qu'il s'est libéré d'une servitude tout en gardant une courtoisie précieuse irréprochable :

Vos attraits m'avaient pris, et mes tendres soupirs
Vous ont assez prouvé l'ardeur de mes désirs ;
Mon cœur vous consacrait une flamme immortelle.
Mais vos yeux n'ont pas cru leur conquête assez belle.
J'ai souffert sous le joug cent mépris différents
Ils régnaient sur mon âme en superbes tyrans.
Et je me suis cherché, lassé de tant de peines,
Des vainqueurs plus humains et de moins rudes chaînes. (I, 2)
[…]
Mon cœur n'a jamais pu, tant il est né sincère
Même dans votre sœur flatter leur caractère. (1, 3)

De surcroît, ce que demande son futur mari à Henriette, qui n'en est nullement scandalisée, c'est d'être charmante, bonne épouse et « qu'elle ait du savoir sans vouloir qu'on le sache » (I, 3).

Apparemment, la politesse amoureuse aura été un des éléments constitutifs de l'évolution de la société du dix-septième siècle, mais à en juger par les comédies de Corneille et de Molière, après avoir exercé une véritable domination dans sa première phase, elle perd de son empire par la suite. La civilité restera, mais sous son aspect décoratif et parfaitement inoffensif. Le nouvel honnête homme, jeune bourgeois cultivé, remplacera le courtisan, valet de chambre du roi, et récupérera ses droits de maître.

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

AMOUR ET INSTABILITÉ DANS *STELLA* DE GOETHE

Goethe a conçu sa pièce, *Stella*, probablement pendant l'année 1775, puisqu'il la publie en 1776. Écrivain jeune, en pleine période littéraire du *Sturm und Drang*, il y traite un sujet qui lui tient à cœur, celui du trio amoureux, un homme pris entre deux femmes, situation qu'il a lui-même expérimentée. Assurément, il s'inspire également de la légende du comte de Gleichen, « qu'il a connu par le dictionnaire de Bayle »[1], celle d'un noble allemand parti en Terre-Sainte et sauvé par une musulmane qu'il ramène chez lui et fait cohabiter avec son épouse. Si ce récit a trouvé tant d'écho chez lui, c'est parce qu'il correspond à ses préoccupations et à ses réflexions sur l'amour et l'impossibilité de la fidélité.

Ce drame constitue une tentative de résoudre cette aporie en proposant une solution pacifiée du conflit. Le héros, Fernando, a épousé Cécile qui lui a donné une fille, Lucie, mais il l'a quittée et s'est épris d'une jeune fille, Stella, qu'il a enlevée pour vivre avec elle, sans pour autant oublier sa première famille. Goethe plonge donc son public au milieu d'une série d'imbroglios, susceptibles de générer une tragédie, mais aussi une comédie, avec l'habituel trio du mari, de la femme et de la maîtresse. Il donne dans un premier temps une issue heureuse à sa pièce. Bizarrement, bien que celle-ci soit influencée par le *Sturm und Drang*, qui surévalue le sentiment, elle ambitionne moins de dépeindre la passion que de plaider en faveur d'un amour sublime et maîtrisé par la raison, seul capable de rendre possible un dépassement des conflits.

I. LA FORCE INSURMONTABLE DE L'AMOUR

Goethe place au centre de l'intrigue un couple illégitime, Fernando et Stella, réunis par l'amour et vivant en marge de la société et de ses lois. Stella décrit à son amant ce qu'il est convenu d'appeler un coup de foudre : « Oh, dès le premier instant où je t'ai vu, toute mon âme a changé ! »[2] L'amour est présenté comme une renaissance déclenchée par la rencontre avec l'autre, s'accompagnant d'une rupture avec l'existence passée.

Stella semble considérer qu'elle a vraiment commencé à vivre lorsqu'elle a connu Fernando : « C'est quand [ton amour] est né dans mon âme que j'ai pris pied dans le monde »[3]. Cette déclaration assimile l'amour à une révélation, une illumination, un passage de l'ombre à la lumière, comme le suggère la formule « prendre pied dans le monde », entendu ici au sens de « découvrir la réalité ».

---

[1]Goethe, *Drames de jeunesse : Prométhée, Satyros, Mahomet, Les Dieux, les héros et Wieland, Stella*, Textes préfacées par Henri Lichtenberger, Aubier, 1929, introduction, p. 29.

[2]*Ibid.*, IV, p. 91 : « O! seit dem Augenblick, da ich dich zum ersten Mal sah, wie ward alles so ganz anders in meiner Seele! »

[3]*Ibid.*, IV, p. 93 : « Aber da, als die [deine Liebe] in meiner Seele aufging, da hatt ich erst Fuß in der Welt gefaßt. »

C'est pourquoi, bien qu'elle soit une jeune fille de bonne famille, elle a « tout quitté »[4] pour suivre Fernando, sous l'impulsion d'un sentiment qui lui a donné le courage de s'affranchir des règles de bonne conduite en vigueur dans la société de l'époque et en particulier de briser le tabou du mariage, pour s'engager dans une union libre. Goethe prête donc une certaine indépendance d'esprit à son héroïne, pour, dans la grande tradition du *Sturm und Drang*, faire de l'amour une force libératrice, capable de tenir en échec les pesanteurs de la société. Par sa fuite avec l'homme aimé, dont elle ignore même qu'il est marié, Stella affiche son mépris des conventions, en particulier du sacrement religieux sanctionnant l'union entre un homme et une femme.

En même temps, Goethe reste prisonnier de certains préjugés misogynes, car il laisse entendre que son audace lui a été insufflée par un amant, exerçant sur elle une telle emprise qu'elle n'a pas osé l'interroger sur son refus de l'épouser: « Pourquoi a-t-il fallu fuir ? Pourquoi ne pas tout conserver ? Mon oncle lui aurait-il refusé ma main ? … Non… ! Alors pourquoi nous enfuir ?... »[5], se demande-t-elle. On comprend qu'elle accepte aveuglément les décisions d'un homme qui la maintient dans un état de soumission et d'ignorance. À l'arrière-plan se profile le vieux mythe de Pygmalion, d'une femme naïve, dépersonnalisée et modelée par un partenaire devenu pour elle un maître à penser omniscient et omnipotent.

C'est par amour, et non par désir d'auto-affirmation, qu'elle brave les interdits, ce dont Fernando lui sait gré : « Ton oncle qui t'aimait comme un père, qui te portait sur les mains, qui n'avait d'autre volonté que la tienne, c'était donc peu de chose ? »[6], l'interroge-t-il. Orpheline comme Minna von Barnhelm, elle se trouve, semble-t-il, confiée à la vague tutelle d'un oncle bienveillant, mais sans autorité. Goethe s'arrange donc pour que sa situation familiale lui permette de s'émanciper, sans que cela choque son public. Autant l'abandon d'un père et d'une mère aurait pu paraître répréhensible, autant celui d'un oncle est peu susceptible de scandaliser. Ce faisant, Stella a renoncé à l'héritage de son parent et aux biens qui lui «appartenaient ou devaient lui appartenir. »[7]

Elle ne vit plus que par et à travers son amant : « Que m'était tout cela en comparaison de ton amour ? »[8] Comme ni l'opinion publique, ni les soucis de bienséance et d'honorabilité ne comptent plus à ses yeux, elle accepte de vivre avec Fernando dans une position fausse de femme illégitime, rappelant par son comportement, Marguerite, la jeune fille séduite par Faust et préfigurant le personnage d'Odile, s'éprenant du mari de sa tante dans *Les affinités électives.* Beaucoup plus

---

[4]*Cf.*, *ibid*., IV, p. 93 : « da ich um deinetwillen alles verliess. »

[5]*Ibid*. : « Warum mußten wir fliehen? Warum nicht im Besitz von dem allen bleiben? Hätte ihm mein Onkel meine Hand verweigert? »

[6]*Ibid*. :« Deinen Onkel, der dich als Vater liebte, der dich auf den Händen trug, dessen Wille dein Wille war, das war nicht viel? »

[7]*Cf.*, *ibid*., déclaration de Fernando : « Das Vermögen, die Güter, die alle dein waren, dein worden wären, das war nichts? »

[8]*Ibid*. : « Was war mir's vor deiner Liebe? »

jeune que son amant, comme Odile, subjuguée par lui, elle entretient avec lui une relation symbiotique : « Ah ! Le bien-aimé est partout et tout est pour le bien-aimé. »[9]. Il s'agit d'un sentiment fusionnel, exclusif, semblable à une possession, rendant le couple indifférent à son environnement, car il entraîne une polarisation de l'un sur l'autre, comme l'explique Stella : « Que je le visse ou non de la loge où j'étais assise, j'étais sûre que de n'importe quelle place il suivait et aimait chacun de mes mouvements […] Je sentais que le flottement de ma touffe de plumes avait pour lui plus d'intérêt que l'éclat de tous les beaux yeux d'alentour. »[10] À travers son héroïne, Goethe magnifie la force magique et exaltante, unissant deux êtres pour lesquels plus rien n'existe en dehors du partenaire.

Stella se livre à son enthousiasme, car elle fait partie de ces personnages démoniques[11] qui fascinent l'écrivain : des personnages doués de charisme, hyper-sensibles, qui captent les ondes présentes dans leur environnement et en émettent, qui sentent plus qu'ils ne raisonnent, des créatures d'instinct plus que de pensée. Stella ne réfléchit pas sur son couple, ne demande pas de comptes à Fernando, mais se comporte en parfait médium face à un amant hypnotiseur. C'est pourquoi, lorsqu'il la quitte sans lui en avoir donné le motif, elle se résigne à l'attendre, comme Pénélope, en menant une vie retirée de « nonne »[12] : « Presque jamais une personne étrangère ne vient la voir, elle ne reçoit point de visites du voisinage. »[13], constate l'aubergiste. Cette existence recluse, vouée aux bonnes œuvres, soins à des enfants, éducation de jeunes paysannes qui sont ensuite placées, correspond à une imagerie stéréotypée des activités féminines. Stella semble se trouver dans un état de vacuité intérieure jusqu'à ce que l'aimé vienne à nouveau l'habiter.

Goethe conçoit donc la femme jeune, selon certains clichés sexistes, comme une créature dominée par son affectivité et aveuglément dévouée à son compagnon. Il s'agit d'une représentation du féminin partiellement positive dans la mesure où elle reconnaît à la femme la faculté d'atteindre une forme d'absolu dans l'amour, mais aussi réductrice, car elle lui dénie l'aptitude à l'introspection et à une réflexion sur ses sentiments.

---

[9]*Ibid*., I, p. 71 : « Ach! der Geliebte ist überall, und alles ist für den Geliebten. »

[10]*Ibid*. : « Wenn ich so in der Loge saß und gewiß war, wo er auch steckte, ich mochte ihn sehen oder nicht, daß er jede meiner Bewegungen bemerkte und liebte, […] ! Ich fühlte, daß das Schütteln meines Federbusches ihn mehr anzog als all die blinkenden Augen rings-um. »

[11]*Cf*. Denise Blondeau à propos d'Egmont, in Philippe Forget, Florence Banco-Mäenen,Denise Blondeau, *Nouvelle histoire de la littérature allemande*, T. II, *Sturm und Drang. Premier romantisme. Classicisme*, Colin, 1998, p. 197: « Le Démonisme se place en dehors des catégories morales […]. C'est sur le mode intuitif qu'Egmont appréhende le monde et l'histoire, il ne convainc pas par l'argumentation politique ou morale, mais exerce sur son entourage une domination magique, une fascination ressortissant davantage au domaine d'Eros, et que Goethe nomme *attrativa*. »

[12]*Stella*, *op. cit.*, I, p. 65 : « wie eine Nonne ».

[13]*Ibid*. : « Fast kein Fremdes, kein Besuch aus der Nachbarschaft kommt zu ihr. »

En revanche, son partenaire masculin n'atteint pas à un tel absolu, car il est un être plus complexe, chez qui le développement de l'intellect génère une dualité et une culpabilité. Comme Stella, il a ressenti une attraction insurmontable, mais il se sent déchiré : «Oui, Stella, tu n'as pas changé, mon cœur me le dit. Comme il bat, comme il me pousse vers toi ! Mais je ne veux pas, je ne dois pas ! »[14] En termes psychanalytiques, on pourrait dire que Fernando est victime de son surmoi, d'un moi social et moral qui juge et condamne son comportement. La pensée de sa femme et de sa fille, dont il a provoqué le malheur, l'empêche de connaître la félicité. Il mesure dans ses moments de lucidité la folie et l'égoïsme de cet amour, qui, à l'opposé de celui de Stella pour lui, n'est donc pas « innocent » ni sans partage, mais qui, peut-être pour cette raison, n'en est que plus profond, car il se nourrit aussi des obstacles rencontrés.

Comme dans la plupart de ses créations poétiques du *Sturm und Drang*, le jeune Goethe dépeint l'ivresse de la passion, mais aussi les souffrances qu'elle occasionne, lorsqu'elle se heurte d'une part, aux normes sociales, et, d'autre part, à la faiblesse et à la versatilité humaines, car, si Fernando a initié Stella, l'inverse n'est pas vrai. Goethe évoque la situation type de l'homme mûr, atteint par « le démon de midi », qui, à travers une jeune amante, croit vivre une seconde jeunesse, mais qui, avant de la connaître, a déjà fondé un foyer. Ainsi s'agit-il également d'une pièce sur l'instabilité de l'amour.

II. DES AMOURS SUCCESSIVES

Ce n'est pas un hasard si la pièce est placée sous le signe du voyage. Le premier acte a lieu dans un relais de poste, où arrivent Cécile, se faisant appeler Madame Sommer, et Lucie, qui doit devenir demoiselle de compagnie chez Stella, puis ensuite Fernando, après un long périple de trois ans, consacré à rechercher son ancienne épouse. Les personnages sont donc de passage. Après s'être retrouvés, Fernando et Cécile décident de quitter les lieux. Seule Stella, fixée dans son attente, semble devoir constituer un élément statique, mais, à la fin du drame, après avoir appris la véritable identité de Cécile, elle aussi se met à préparer son départ. Cette obsession du voyage matérialise l'instabilité des sentiments, le mal-être des protagonistes et leur désir de nouveauté. Même au moment de leur bonheur, Cécile et Fernando se déplaçaient beaucoup : « Comme tout était différent autrefois, lorsque ton père voyageait avec moi, quand nous jouissions du plus beau temps de notre vie, libres dans le vaste monde, les premières années de notre mariage ! »[15], confie Cécile à sa fille. Bien qu'elle déclare avoir été heureuse alors, ces changements

[14]*Ibid*., I, p. 64 : « Ja, Stella, du hast dich nicht verändert; das sagt mir mein Herz. Wie's dir entgegenschlägt! Aber ich will nicht, ich darf nicht! »

[15]*Ibid*., I, p. 58 : « Wie ganz anders war's damals, da dein Vater noch mit mir reiste: da wir die schönste Zeit unsers Lebens in freier Welt genossen. »

constants de lieux révèlent une inquiétude, une insatisfaction chronique chez son mari.

À travers la dichotomie mobilité/stabilité, Goethe oppose un amour tourmenté et incomplet à la plénitude des sentiments telle qu'elle se manifeste chez Stella, du moins avant qu'elle apprenne la double vie de son compagnon. Stella est celle dont les sentiments ne varient pas : « Oui Stella, tu n'as pas changé. »[16], constate Fernando, tandis que lui-même se caractérise par sa versatilité. En ce héros, comme en Faust ou en Werther, Goethe s'est portraituré lui-même. Il a projeté sur lui son incapacité à se lier définitivement, sa quête incessante d'émotions neuves et en même temps ses tourments moraux. Comme Faust, Fernando est l'homme du mouvement, poursuivant sans relâche et sans repos[17] un bonheur qui se dérobe toujours. Par cette déclaration à Lucie : « Vivre, c'est perdre : […] mais c'est gagner aussi »[18], il s'inscrit dans le devenir.

Son inconstance est particulièrement mise en lumière dans la façon dont un comparse, en l'occurrence l'intendant, retrace le cours de sa vie amoureuse : « Je me souviens encore de tout. Combien nous avons trouvé Cécile charmante et comment nous nous sommes imposé à elle, ne pouvant enchaîner assez tôt notre jeune liberté. »[19] Il n'est pas indifférent que cet homme emploie le pronom personnel à la première personne. Il témoigne ainsi d'une certaine solidarité envers son maître, mais en même temps ce « nous » revêt un caractère familier et globalisateur qui rabaisse Fernando au niveau du commun des hommes volages.

Il décrit la situation type d'un engouement précoce, enthousiaste, mais peu durable, se refroidissant après l'accouchement de l'épouse : « Elle nous donna une vive et gaie fillette, mais perdit en même temps de sa vivacité et de son charme. »[20] Il s'agit là d'une évocation réaliste, qui démythifie l'amour en le montrant tributaire de la jeunesse de la femme, c'est-à-dire indifférent à sa personnalité profonde, mais reposant sur des caractéristiques passagères de son apparence extérieure. Dès qu'elle devient mère et subit un changement physiologique, mais aussi moral, elle perd son attractivité d'amante. À travers ce discours, Fernando prend les traits d'un séducteur assez cynique : « Nous avons cherché çà et là, de divers côtés, enfin nous avons rencontré cet ange et il n'a plus été question de chercher ou d'hésiter, il a

---

[16]*Ibid*., I, p. 64 : « Ja, Stella, du hast dich nicht verändert. »

[17]*Cf.* Goethe, *Faust*, T. I, traduit et préfacé par Henri Lichtenberger, Aubier, 1932, p. 56, v. 1759 : « L'homme ne peut s'affirmer qu'en agissant sans trêve. » („Nur rastlos betätigt sich der Mensch") ; p. 112, v. 3349 : « L'Inhumain qui, sans but ni trêve, / S'élance à l'abîme comme la chute d'eau. » «(« Der Unmensch ohne Zweck und Ruh/ Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste ».

[18]*Stella*, *op. cit.*, I, p. 68 : « wer lebt, verliert ; […] aber er gewinnt auch. »

[19]*Ibid*., III, p. 82 : « Ich erinnere mich noch an alles genau: wie wir Cäcilien so liebenswürdig fanden, uns ihr aufdrangen, unsere jugendliche Freiheit nicht geschwind genug loswerden konnten. »

[20]*Ibid*. : « Wie sie uns ein munteres, lebhaftes Töchterchen brachte, aber zugleich von ihrer Munterkeit, von ihrem Reiz manches verlor. »

fallu nous résoudre à faire le malheur de l'une ou de l'autre... »[21], poursuit l'intendant en des propos nettement accusateurs et moqueurs qui soulignent l'irresponsabilité et la légèreté de Fernando, en même temps qu'ils banalisent ses sentiments.

Or, ces considérations d'un regard externe, assez incisif et dévaluant, se trouvent confirmées et complétées par le témoignage des autres protagonistes. Il y a d'abord celui de Cécile, qui corrobore les déclarations de l'intendant, même si elle les nuance. Elle décrit dans un langage plus sentimental que le sien le même processus : attirance mutuelle au début du mariage : « Oh ! Il m'aimait ! il m'aimait comme je l'aimais. »[22], puis une lente dégradation : « Il lui fallait plus que mon amour »[23], pour terminer par la trahison : « Il me quitta. […] au moment où je croyais récolter les fruits de la fleur sacrifiée... Abandonnée ! Abandonnée !... »[24] Si Cécile ne témoigne pas de la même désinvolture que l'intendant, elle exhale son désespoir de femme humiliée par le départ de son mari, ce qui lui inspire une conception désabusée de l'amour, reposant selon elle sur une incompréhension fondamentale entre l'homme et la femme : « Il est attiré de son monde dans le nôtre avec lequel il n'a au fond rien de commun. Il se leurre lui-même pendant quelque temps et malheur à nous quand ses yeux s'ouvrent ! »[25] Elle évoque la solitude de chacun et surtout un hiatus fondamental entre les sexes, puisque, selon elle, les activités féminines sont circonscrites à la maison, tandis que celles de l'homme se rapportent à la sphère spirituelle. Elle se livre à une autocritique : « Lui dont l'esprit était toujours plein de vivacité, devait nécessairement trouver ma société ennuyeuse. »[26]

Goethe reprend, à travers son personnage, les clichés, encore peu contestés à son époque, d'une spécificité des genres. Comme l'intendant, Cécile fait allusion à son passage du rôle d'amante à celui de maîtresse de maison : « Mais surtout, je ne pouvais plus finalement être pour lui autre chose qu'une consciencieuse ménagère. »[27] Assez cruellement, Goethe met en évidence la dépoétisation que fait subir le mariage à l'épouse, en la contraignant à des activités domestiques, qui la rendent incapable d'entretenir la flamme de l'attirance sensuelle chez l'homme aimé. Il reprend une conception traditionnelle d'une répartition des rôles entre un homme,

---

[21]*Ibid*., III, p. 82 : « Wie wir hie und da, und da und dort uns umsahn, wie wir endlich diesen Engel trafen, wie nicht mehr von Kommen und Gehen die Rede war, sondern wir uns entschließen mußten, entweder die eine oder die andere unglücklich zu machen; »

[22]*Ibid*., III, p. 85 : « Ach, er liebte mich! liebte mich so gewiß als ich ihn. »

[23]*Ibid*. : « Aber er brauchte mehr als meine Liebe. »

[24]*Ibid*., III, p. 86: « Er verließ mich. […] In dem Augenblick, da ich die Früchte der aufgeopferten Blüte einzuernten gedachte – verlassen! – verlassen! »

[25]*Ibid*.: « Er wird aus seiner Welt in die unsere herübergezogen, mit der er im Grunde nichts gemein hat. Er betrügt sich eine Zeitlang, und weh uns, wenn ihm die Augen aufgehn! »

[26]*Ibid*., III, p. 87 : « […], daß er mit der Lebhaftigkeit seines Geistes meinen Umgang notwendig schal finden mußte. »

[27]*Ibid*., III, p. 86 : « Ich nun gar konnte ihm zuletzt nichts sein als eine redliche Hausfrau. »

par nature inconstant, car animé par la curiosité d'esprit et une affectivité plus riche, et une femme fidèle, mais un peu bornée et prisonnière de ses tâches quotidiennes au sein du foyer. Madame Sommer est amère : « Nous croyons les hommes ! Dans les moments de passion ils se trompent eux-mêmes, pourquoi ne serions-nous pas trompées ? »[28] Ces propos de Cécile établissent une solidarité féminine contre le camp adverse, mais en même temps ils excusent le comportement de Fernando au nom d'une prétendue spécificité du tempérament masculin. Néanmoins, si Goethe ne se montre pas très novateur dans ce genre de représentation manichéenne, il l'est davantage, lorsqu'il évoque une éventuelle solution à cet antagonisme.

III. UNE POSSIBILITÉ DE RÈGLEMENT APAISÉ DU CONFLIT

Stella propose à Madame Sommer une sorte de revanche féminine contre l'instabilité masculine : « Madame ! Une idée surgit dans ma tête – Soyons l'une pour l'autre ce qu'ils auraient dû nous être. Restons ensemble !... »[29] Elle rêve d'une association qui serait « autre chose à la place de ce qu'on a perdu, mais non la même chose... »[30], qui cependant reste bien inférieure à l'amour : « L'amour perdu ! Qu'est-ce qui peut le remplacer ? »[31], demande-t-elle. En fait, Goethe veut ainsi préparer le dénouement inattendu et audacieux de sa pièce, en soulignant déjà l'amitié unissant les deux rivales en une image œcuménique, qui correspond à un vœu masculin, mais non à une vision réaliste d'une situation de concurrence et de jalousie, où la possessivité, la volonté d'accaparer l'homme aimé jouent un rôle primordial dans la majorité des cas.

Se profile en filigrane l'argument clé de la pièce de Lessing, *Nathan le Sage*, publiée en 1779, qui se voulait un plaidoyer en faveur de la tolérance entre les trois religions et de l'entente au sein de la grande famille humaine. Goethe, probablement influencé par cette idéologie des Lumières aspirant à établir entre les individus des liens de fraternité et de compréhension réciproque, est mû en outre par son désir de trouver une justification à son propre vagabondage sentimental.

Aussi ne condamne-t-il pas son héros. Au contraire, il souligne qu'il éprouve trois formes d'attachements, auxquels la société ne permet pas de coexister, mais qui ne devraient pas se nuire les uns aux autres : « Que de félicités s'unissent pour me rendre misérable !... Époux ! Père ! Amant ! Les meilleures, les plus nobles femmes !… À toi ! À toi ! Peux-tu concevoir cette triple, cette indicible volupté ?…Et c'est cela même qui t'étreint, qui te déchire !… Chacune me réclame

[28]*Ibid.*, II, p. 72 : « Wir glauben den Männern! In den Augenblicken der Leidenschaft betrügen sie sich selbst – warum sollten wir nicht betrogen werden? »
[29]*Ibid.* : « Madame! Da fährt mir ein Gedanke durch den Kopf – Wir wollen einander das sein, was sie uns hätten werden sollen! Wir wollen zusammen bleiben! »
[30]*Ibid.*, II, p. 73 : « Etwas anstatt des Verlornen, nicht das Verlorne selbst mehr... »
[31]*Ibid.* : « Verlorne Liebe! wo ist da Ersatz für? »

en entier »[32], s'exclame Fernando dans un monologue destiné à suggérer son déchirement. Goethe évoque le drame assez banal de l'homme, qui, trop séduisant et trop sensible au charme féminin, a besoin de ces trois femmes simultanément, car elles répondent à diverses exigences de son affectivité. C'est pourquoi Fernando ne peut pas être vraiment heureux avec Stella, comme en témoigne le fait qu'il l'ait quittée pour partir à la recherche de son épouse et de sa fille « Même ici, dans les bras d'un ange, je n'ai pas trouvé le repos, ni la joie; tout vous rappelait à moi, toi et ta fille, ma Lucie. »[33], confie-t-il à Cécile.

Appréciant la sécurité et les soins matériels dont l'entoure Cécile, il se sent des devoirs envers elle, et révère en elle la mère de Lucie qui le captive par sa jeunesse et sa pétulance : « Cette charmante créature serait ma fille »[34], s'exclame-t-il en la voyant. Goethe souligne donc la complexité de son personnage, toujours attaché à son épouse: « Ô la plus chère, la meilleure des femmes »[35], s'exclame-t-il, en la voyant, sans qu'il puisse pour autant renoncer à sa maîtresse. Selon une dichotomie classique entre tendresse et sensualité, il éprouve pour l'une de l'affection et pour l'autre de la passion, mais aucune ne le laisse indifférent, et il voudrait les garder toutes deux.

Goethe, qui s'identifie plus ou moins à lui, souligne surtout son humanité et sa souffrance, tout en remettant implicitement en cause une société normative, qui impose des choix cruels et antinaturels. Fernando se trouve dans une impasse : « Nul conseil, nulle aide !… Et ces deux ? Ces trois femmes, les meilleures de la terre… misérables par moi, misérables sans moi ! Hélas ! Plus misérables encore avec moi !... »[36] Incapable de se séparer de l'une d'entre elles, il songe au suicide, et saisit son pistolet. Mais Goethe ne veut pas tant discréditer la faiblesse de caractère de son héros qu'une morale trop restrictive.

Aussi campe-t-il une épouse particulièrement compréhensive et tolérante, puisqu'elle déclare à propos de son mari : « Il n'est pas coupable ! »[37], le prend en pitié : « Je plains l'homme qui s'attache à une jeune fille. »[38], et s'élève à une magnanimité et une hauteur de vue assez exceptionnelles. À travers elle, Goethe, avec une certaine inconséquence, et peut-être pour se faire pardonner des positions par

---

[32]*Ibid.*, V, p. 100 : « Welche Seligkeiten vereinigen sich, um mich elend zu machen! – Gatte! Vater! Geliebter! – Die besten, edelsten weiblichen Geschöpfe – Dein! Dein? – Kannst du das fassen, die dreifache, unsägliche Wonne? – Und nur die ist's, die dich so ergreift, die dich zerreißt! – Jede fordert mich ganz -»

[33]*Ibid.*, III, p. 87 : « Ich fand sogar in den Armen des Engels hier keine Ruhe, keine Freuden; alles erinnerte mich an dich, an deine Tochter, an meine Lucie. »

[34]*Ibid.*, p. III, 88 : « Sollte das liebenswürdige Geschöpf meine Tochter sein? »

[35]*Ibid.* : « mein teuerstes, mein bestes Weib! »

[36]*Ibid.*, V, p. 100: «Nirgends Rat und Hülfe! – Und diese zwei, diese drei besten weiblichen Geschöpfe der Erde? – elend durch mich – elend ohne mich! – Ach, noch elender mit mir! »

[37]*Ibid.*, III, p. 87 : « Er ist nicht schuldig ».

[38]*Ibid.*, III, p. 86 : « Ich bedaure den Mann, der sich an ein Mädchen hängt. »

ailleurs assez misogynes, revalorise le féminin. Il décrit la compagne dont rêvent les hommes, une femme qui, loin de se montrer possessive, accepte leur nouvelle liaison et s'avère assez sage pour dominer sa propre jalousie : « J'ai beaucoup souffert, c'est pourquoi je ne veux point de résolutions violentes »[39], telle est l'explication qu'elle fournit de son attitude. Cécile se comporte en femme des Lumières, essentiellement animée par la magnanimité et l'altruisme : « Fernando, mon amour pour toi n'est pas égoïste, ce n'est pas la passion d'une amoureuse qui renoncerait à tout pour posséder l'objet de son désir. »[40], assure-t-elle. À sa maturité physiologique correspond une maturité de pensée, qui lui inspire de « renoncer même à son amour »[41].

Si le personnage de Cécile perd en véracité psychologique, il se transforme en porte-parole de l'idéal philosophique et matrimonial du dramaturge, qui ne vise pas au réalisme dans la peinture des caractères, mais plutôt à communiquer sa vision d'une humanité parfaite, capable d'édifier et d'éduquer son public. Cécile transcende son amour pour son époux en lui proposant une forme d'union à trois : « Quittons-nous sans nous séparer. Je veux vivre loin de toi et rester témoin de ton bonheur. Je serai ta confidente. Tes lettres seront toute ma vie, et les miennes te seront des visiteuses amies. »[42]

Elle semble envisager tout d'abord une relation uniquement spirituelle entre elle et le couple Stella/Fernando, mais ensuite, elle va plus loin, lorsqu'elle narre à Fernando l'histoire du comte de Gleichen, ce croisé, revenant en son château, accompagné de la princesse musulmane qui l'a sauvé de sa prison. Elle s'identifie à l'épouse restée en France, en lui faisant déclarer à la nouvelle compagne de son mari : « Prends tout ce que je peux te donner ! Prends la moitié de celui qui t'appartient tout entier !… Prends-le tout entier ! Laisse-le moi tout entier ! Que chacun le possède sans rien dérober à l'autre ! »[43] Ce qu'elle évoque, c'est une bigamie idéalisée, devenue la réalisation parfaite d'un partage amoureux équilibré et reposant sur l'empathie.

L'habileté de Goethe consiste à présenter cette solution comme une légende pour en atténuer la dimension révolutionnaire. Bien qu'il ait choisi ce mode d'expression détournée, on comprend qu'il tente d'aller à l'encontre de la morale

---

[39]*Ibid.*, IV, p. 101 : « Ich hab viel gelitten, und drum nichts von gewaltsamen Entschlüssen. »

[40]*Ibid.*, V, p. 101 : « Fernando, ich fühle, daß meine Liebe zu dir nicht eigennützig ist, nicht die Leidenschaft einer Liebhaberin, die alles dahingäbe, den erflehten Gegenstand zu besitzen. »

[41]*Ibid.* : « die, aus Liebe, selbst ihre Liebe hinzugeben vermag. »

[42]*Ibid.*, V, p. 102 : « Wir wollen scheiden, ohne getrennt zu sein. Ich will entfernt von dir leben und ein Zeuge deines Glücks bleiben. Deine Vertraute will ich sein; du sollst Freude und Kummer in meinen Busen ausgießen. Deine Briefe sollen mein einziges Leben sein, und die meinen sollen dir als ein lieber Besuch erscheinen – –«

[43]*Ibid.*, V, p. 104 : « Nimm die Hälfte des, der ganz dein gehört – Nimm ihn ganz! Laß mir ihn ganz! Jede soll ihn haben, ohne der andern was zu rauben - »

commune et de proposer un mode de relations plus libres entre hommes et femmes. La fin est sans ambiguïté. Fernando enlace les deux femmes qui se pendent toutes deux à son cou, et Cécile lui déclare : « Nous sommes à toi ! »[44] Cette embrassade générale correspond à une fin typique de comédie, sauf que le prétexte, qui la motive, n'a rien de banal et revêt même un caractère scabreux pour l'époque.

Cécile utilise les mêmes termes que l'épouse du comte de Gleichen, pour affirmer sa décision d'accepter un ménage à trois. Comme celle-ci, elle a l'intention de partager avec Stella la vie de son mari. Goethe, conscient de transgresser un interdit social majeur dans les sociétés européennes, prépare cette fin par un *crescendo* favorisant un certain flou, d'abord la proposition de la permanence de l'amitié dans la séparation, puis la référence au croisé, et enfin l'identification des trois héros aux personnages légendaires, lorsque Cécile remercie Stella de son rôle auprès de Fernando : « Stella ! Prends la moitié de celui qui est tout à toi – tu l'as sauvé – sauvé de lui-même – tu me le rends à nouveau ! »[45] Le jeu avec les images de la moitié et du tout, avec les pronoms à la première, deuxième et troisième personne débouche sur la représentation poétique d'un trio fusionnel, uni par des liens de reconnaissance et de complémentarité.

Goethe procède ici à une sublimation de l'adultère, élevé à un niveau idéel, car si la musulmane a sauvé le comte de Gleichen de l'emprisonnement en terre sainte, on peut s'interroger sur le salut qu'a opéré Stella auprès de Fernando. On peut penser qu'en comblant ses désirs, elle lui a épargné la frustration engendrée par une morale trop coercitive et que, plus généralement, en lui inspirant de l'amour, elle lui a redonné goût à une vie qu'il trouvait fade et insipide auprès d'une épouse trop connue, bref qu'elle l'a « sauvé » du dégoût existentiel. Cependant, cette gratitude de l'épouse semble assez invraisemblable, à la limite de la permissivité.

Un tel dénouement est si problématique à l'époque, que Goethe, plus âgé et mieux intégré dans les cercles du pouvoir, le transforme en 1805, pour proposer une issue macabre et peu convaincante, destinée apparemment à satisfaire les tenants de l'orthodoxie morale, alors qu'elle les critique insidieusement : le suicide des amants, Fernando par le pistolet et Stella par le poison. Si cette double mort peut apparaître comme le châtiment de ceux qui ne respectent pas les préceptes de la morale, elle consiste également en une remise en cause des conventions. Cette issue, rendue volontairement sinistre, fonctionne comme une réplique inversée du précédent dénouement, tout en délivrant, au fond, le même message sur l'inhumanité d'une stricte monogamie; mais elle le fait de manière négative, alors que le dénouement primitif le faisait de façon positive. C'est pourquoi les dernières paroles de Stella dans le deuxième dénouement sont l'exact inverse de celles de Cécile dans la première version. En s'affaissant, elle déclare : « Et je meurs

[44] *Ibid.*, V, p. 109 : « Wir sind dein ! »
[45] *Ibid.* : « Stella! nimm die Hälfte des, der ganz dein ist – du hast ihn gerettet – von ihm selbst gerettet – du gibst mir ihn wieder! »

seule. »[46] Implicitement, Goethe incite son public à établir une comparaison entre cette solitude dans la mort, imposée par des règles sociales trop rigides, et la communauté harmonieuse à trois, sur laquelle débouche la première version.

Son plaidoyer en faveur d'un assouplissement de la morale sexuelle reste donc inchangé dans le fond, même s'il donne extérieurement l'impression de rendre allégeance aux préceptes édictés par le christianisme. Ceux-ci restent présentés sous un jour négatif, comme cela ressort des propos de Cécile devant les objections de Fernando à sa proposition : « L'infortuné ! Toujours taciturne, toujours résistant à la parole amie, conciliatrice ; et elle de même ! »[47] Stella et Fernando sont dépeints comme des victimes de la société et des schémas comportementaux qu'elle impose. Goethe, se faisant le défenseur d'un certain paganisme et hédonisme, oppose implicitement la religion musulmane autorisant la polygamie à un christianisme trop ascétique, du moins à son époque, car, dans la légende, le pape aurait autorisé la bigamie du comte de Gleichen.

Derrière le côté conventionnel et un peu fade de cette histoire d'adultère se cache donc indéniablement une portée subversive qui témoigne du progressisme de Goethe. Inspiré par le goût de la révolte, typique du *Sturm und Drang*, il bouscule les idées toutes faites à travers la remise en cause des interdits et des codes sexuels. Cependant, s'il se montre audacieux dans ce domaine, on peut se demander s'il l'est autant sur la question de l'égalité homme/femme. Comme par hasard, le cas de figure présenté est celui d'un homme et de deux femmes, ce qui n'est pas sans faire penser aux harems orientaux. D'autre part, ne cherche-t-il pas à travers le personnage de Cécile à habiller de motifs nobles un rôle traditionnel, celui de l'épouse complaisante, qui préfère fermer les yeux sur les frasques de son mari plutôt que de le perdre ?

Ainsi se dessine toute la complexité de la position goethéenne, à la fois miroir de nouvelles idées qui cherchent à ébranler les fondements de la société, et en même temps, héritière d'une vision stéréotypée d'un féminin réparateur et sacrificiel. Ce n'est peut-être pas un hasard si les deux dénouements du drame sont séparés par la révolution française, qui a précisément libéralisé les rapports homme/femme en autorisant le divorce, mais s'est aussi rendue coupable de violences, au point peut-être de faire regretter au Goethe de 1806 sa tendance frondeuse et de le ramener, du moins extérieurement, à des conceptions plus traditionnelles.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

[46] *Ibid.*, V, p. 108 : « Und ich sterbe allein. »
[47] *Ibid.*, V, p. 105 : « Der Unglückliche! Immer so einsilbig, immer dem freundlichen, vermittelnden Wort widerstrebend, und sie, ebenso! Es muß mir doch gelingen. »

TROIS ÉCLAIRAGES SUR L'AMOUR ET LE MARIAGE DANS LE THÉÂTRE (POPULAIRE) AUTRICHIEN DES XVIIIe ET XIXe SIÈCLES : KURZ, RAIMUND, NESTROY

De nombreux théoriciens du comique et de la comédie, au premier rang desquels Bergson et Schiller, ont jusqu'ici négligé le fait que, dans la comédie comme dans la farce, il n'est pas question que de jeu et de rire, mais également d'émotions. Ainsi, selon Bergson, un personnage ne peut produire d'effet comique que si le lecteur ou le spectateur n'éprouve aucun sentiment pour lui : dans *Le rire* (1900), il souligne que le comique nécessite « une anesthésie momentanée du cœur ». Or, la comédie repose fondamentalement sur deux aspects indissociables : sur les sentiments exprimés par les personnages comiques et par les personnages sérieux, mais aussi sur la fonction escomptée de ces sentiments auprès du public.

Parler d'amour et de sentiments au théâtre semble relever à première vue de l'évidence, tant cette question obsède le théâtre, comique comme tragique, depuis ses origines. Pourtant, l'étude du processus de transformation de sentiments réels en discours sur les sentiments ou en représentation fictive de sentiments s'avère autrement plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. La question de l'amour et des sentiments au théâtre peut, en effet, être abordée à divers niveaux[1] : sur le plan du texte et du paratexte, à l'exemple des sentiments exprimés verbalement ou par des signes corporels, mais aussi sur le plan de leur réception (possible ou souhaitée) auprès du public, sans oublier la question centrale, débattue depuis le XVIIIe siècle, de l'observation des sentiments au théâtre, question qui va de pair avec celle de la représentation des sentiments et de leur mise en forme rhétorique.

L'un des thèmes éternels de la comédie est l'échec, partiel ou total, des relations amoureuses hommes-femmes, soit du fait de la fugacité des sentiments qui les unissent, soit en raison de l'intrusion, au sein du couple, de rapports pécuniaires, lesquels mettent en péril l'institution du mariage. Trois dramaturges autrichiens des XVIIIe et XIXe siècles, Kurz, Raimund et Nestroy, ont accordé à cette thématique une place importante dans leur œuvre.

L'étude successive de ces cas particuliers, choisis pour leur caractère emblématique, visera à dégager une évolution significative dans le traitement de l'amour et du mariage au sein du théâtre populaire autrichien des XVIIIe et XIXe siècles.

---

[1] Voir sur ce point Walter Pape, « Desperations-Paroxismen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 23-40, notamment p. 25 *sq*.

1. L'amour et le mariage dans le théâtre de Kurz : entre mise en garde et apologie ?

Dans les *Haupt- und Staatsaktionen* de Joseph Anton Stranitzky (1676-1726), le personnage comique qu'il a créé, Hanswurst, goinfre et gros buveur se mouvant essentiellement dans la sphère fécale et anale, réduit constamment l'amour à la seule pulsion sexuelle. Incapable de définir l'amour autrement que par le recours à la tautologie (« L'amour, c'est l'amour, voilà tout […][2] »), Hanswurst n'aspire guère qu'à une chose : allonger sans relâche la liste de ses conquêtes féminines.

Le successeur de Stranitzky, Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784), connu aussi sous le double nom de Kurz-Bernardon[3], peut être considéré comme l'un des auteurs de théâtre autrichiens les plus prolifiques et les plus complets du XVIIIe siècle, voire comme l'un des pères, avec Stranitzky, du théâtre comique autrichien. Pour preuve de son succès, son rayonnement s'étendit de Vienne à l'Allemagne du Sud (Mannheim, Nuremberg, Francfort) et bien au-delà (Budapest, Prague, Varsovie, Venise).

Le traitement que Kurz réserve à l'amour et au mariage dans ses féeries et comédies-machines au contenu fantastique doit être immédiatement corrélé à l'intention globale de son théâtre : amuser et divertir son public, aucunement l'édifier ou l'instruire. Cette intention anti-édificatrice se reflète, chez Kurz, dans l'introduction de personnages comiques empruntés en partie à la tradition de la *commedia dell'arte* et du théâtre comique universel, ainsi que dans le choix d'une dramaturgie à première vue anarchique et débridée, soutenue par un humour linguistique omniprésent.

Dans les pièces de Stranitzky, les femmes sont dépeintes comme fausses, fielleuses, hypocrites, menteuses et rouées[4]. Ce qui vaut pour le Hanswurst de Stranitzky vaut naturellement aussi pour Bernardon, le personnage comique créé par Kurz : comme son « prédécesseur » Hanswurst, Bernardon s'expose à l'infidélité de la femme mettant en péril sa masculinité. Sa défiance apparaît compréhensible au regard du contexte sociohistorique du XVIIIe siècle, où l'honneur du mari dépendait largement du degré de fidélité de son épouse : « Les époux de femmes

---

[2] Joseph Anton Stranitzky, *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, éd. par Rudolf Payer von Thurn, Vienne, Verlag des Literarischen Vereins in Wien, 1908, vol. I, p. 106 : « Die Liebe ist halt die Liebe […] ».

[3] Kurz fut le créateur et l'interprète du personnage comique de Bernardon, comme Stranitzky avait été auparavant le créateur et l'interprète de Hanswurst. Or, le comédien-dramaturge et son personnage furent à ce point identifiés l'un à l'autre par le public que Kurz lui-même s'octroya le double nom de Kurz-Bernardon.

[4] Voir Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn *et al.*, Schöningh, 2003, p. 131 : « Ganz generell gelten dem Wurstel die Frauen als verlogen, scheinheilig, hinterlistig und verschlagen – und die den Stücken eingeschriebene Geschlechtsrollentypik gibt ihm darin durchaus recht. »

devenues infidèles se voyaient, sur un plan social, exposés au soupçon de manque de virilité […][5] ». Or, la virilité est précisément l'un des grands attributs de l'archétype du personnage comique autrichien, Hanswurst…

À la lecture des pièces de Kurz, la position de l'auteur sur le mariage et l'amour apparaît frappée du sceau de l'ambiguïté. D'une part, Kurz semble mettre ouvertement en garde son public contre l'institution du mariage et les dangers de l'amour : « Car les blessures profondes de l'amour / Ne se referment pas si facilement[6] ». D'autre part, toujours dans la même pièce, l'amour et le mariage se voient dépeints comme l'*apex* du bonheur humain : « Le mariage est l'accomplissement de l'amour[7] ». Des exemples et arguments (pour et contre) de cette sorte figurent dans la quasi-totalité des comédies de Kurz, le dénominateur commun entre ces prises de position contradictoires étant que Bernardon est constamment en proie à des tourments amoureux, tandis que son accompagnateur – Hanswurst ou, plus tard, Crispin – est tenu de choisir entre le « vin » (*Wein*) et la « femme » (*Weib*).

Un exemple de scepticisme radical formulé par un personnage masculin de Kurz à l'égard de la fidélité féminine, de la femme, de l'amour et du mariage est fourni par Arnoldus, un docteur en médecine malheureux, dans *Le nouveau diable voûté* (*Der neue krumme Teufel*, 1758) : « Je connais le sexe féminin, / Il est tellement espiègle / Que je ne fais plus confiance à aucune femme […][8] » (I, 2). Cette défiance de principe à l'égard du sexe opposé vaut également dans l'autre sens. Ainsi, la « fidèle princesse » persane Pumphia, se plaignant de l'incurable penchant masculin pour l'infidélité et la tromperie, conclut l'une de ses tirades sur les termes suivants : « Si je n'avais subi depuis si longtemps le mariage, / J'aurais souhaité que le ciel m'eût préservé d'un homme[9]. » (*Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia*, 1756 ; I, 6)

On trouve bon nombre de variations sur ce thème dans la série des pièces « biographiques » de Kurz, les « Rosalba-Historien » (*Das zerstöhrte Versprechen des Bernardons*, *Bernardon der Einsiedler*, *Bernardons Ehestand*, *Die glückliche Verbindung des Bernardons*, *Die Macht der Elementen*), directement inspirées des

---

[5] Friedemann Kreuder, « "Fiameta in der Masquera" – Das Komische in *Der neue krumme Teufel* (1758) von Joseph Felix von Kurz zwischen Affirmation und Subversion », *Maske und Kothurn* n° 51 (2006), H. 4, p. 142-149, ici : p. 146 : « Ehegatten untreu gewordener Frauen sahen sich gesellschaftlich dem Verdacht mangelnder Männlichkeit ausgesetzt […] ».

[6] « Denn der Liebe tieffe Wunden / Werden nicht so leicht verbunden » (*Die Geburth des Bernardons*). Cité par Andrea Brandner-Kapfer in : *Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). Eine ganz neue Komödie… Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, Vienne, Lehner, 2010, p. 502.

[7] « Aus Liebe ist d'Heyrath geschehn » (*Die Geburth des Bernardons*). Cité in : *ibid.*

[8] *Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). Eine ganz neue Komödie…*, *op. cit.*, p. 110 : « Ich kenn das weibliche Geschlecht, / Es ist so voller Schelmerey, / Ich traue keiner mehr […]! »

[9] *Ibid.*, p. 350 : « Hätt' ich den Ehestand schon längsten nicht erfahren, / Der Himmel sollte mich vor einem Mann bewahren. »

amours tumultueuses de l'auteur avec sa deuxième épouse, la comédienne et danseuse Theresina Morelli. Dans une autre comédie-machine de Kurz, *Le mariage de Bernardon* (*Bernardons Ehestand*, 1758), Bernardon chante ainsi, au beau milieu d'invectives à l'encontre de la *gent* féminine : « Femelle ! Mauvaise herbe ! Monstre, / Origine de tous les maux, / Farceuse trompée, fausse, mauvaise ! / Cause de nos plaintes, / Femelle dépravée ! / Qui dérobe à l'homme son argent, / Qui lui suce le sang, / Et lui vole sa santé, / Vermine se réjouissant du malheur d'autrui ! / Satanas in-folio [10]! » (Ier acte).

Et pourtant, avec le personnage de Rosalba qu'il a créé pour être interprété sur scène par son épouse Theresina Morelli, Kurz a introduit une figure qui rompt en grande partie avec le thème traditionnel de l'infidélité féminine qui traverse l'œuvre de son prédécesseur sur les planches viennoises, Stranitzky : par opposition à l'inconstance et à l'infidélité de Fiametta, Kurz, au fil de ses pièces, affine les contours de Rosalba pour éloigner le personnage féminin qu'il a créé du stéréotype de l'amante rusée, hypocrite et infidèle que l'on trouve chez Stranitzky[11]. Ainsi, dans *Bernardon rasséréné et revivifié* (*Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon*, 1754), Rosalba apparaît encore comme une jeune fille simple ; dans les « Rosalba-Historien », elle se transforme ensuite en amante et en « fiancée » – *Braut* – (*Das zerstöhrte Versprechen des Bernardons*), pour devenir enfin une épouse fidèle et digne d'amour dans *Bernardons Ehestand* et *Die glückliche Verbindung des Bernardons*.

On ne peut donc que conclure à une ambiguïté certaine dans les positions que les personnages de Kurz défendent sur les questions de l'amour et du mariage, positions qui oscillent sans cesse entre critique sociale et mises en garde contre la réalité du mariage d'une part, idéal d'un mariage considéré comme l'accomplissement suprême de l'amour véritable d'autre part.

2. Raimund : la position d'un idéaliste ?

Successeur de Kurz et en même temps rénovateur en profondeur du théâtre populaire viennois dans la première moitié du XIXe siècle, auteur de pièces à succès devenues désormais classiques dans le répertoire autrichien, comme *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (*La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*, 1826), *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (*Le roi des Alpes et le misanthrope*, 1828) et *Der Verschwender* (*Le Prodigue*, 1834), Fer-

[10] *Ibid*., p. 223 : « Weibes-bild! Unkraut! Wechselbalk, / Ursprung von allen Plagen, / Betrogner! falscher! schlimmer Schalk! / Ursach von unsern Klagen, / Lasterhaftes Weibesbild! / Die dem Mann das Geld wegstihlt, / Die dem Mann sein Blut verschlüngt, / Und um die Gesundheit bringt, / Ungeziffer! Schaden-froh! / Satanas in Folio! »

[11] Sur ce point, voir les explications d'Ulf Birbaumer in : *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade*, Vienne, Notring, 1971, p. 113.

dinand Raimund (1790-1836) jette, dans son œuvre, une tout autre lumière que son prédécesseur sur l'amour et le mariage.

Cette divergence est d'abord due à la différence des contextes dans lesquels Kurz et Raimund ont produit leurs œuvres respectives. Le théâtre « total » et largement subversif de Kurz, héritier du théâtre « sauvage », du théâtre-carnaval et des « hanswurstiades » de Stranitzky, était encore l'expression d'une résistance du comique populaire à l'esthétique rationaliste et au dogmatisme de la comédie « régulière ». Le théâtre de Raimund s'inscrit, lui, dans un double héritage : d'une part dans la tradition du théâtre populaire viennois, pour lequel il ne cessera jamais d'écrire, d'autre part dans la lignée du théâtre classique allemand, en particulier du théâtre idéaliste de Schiller, en qui Raimund voyait un modèle absolu et la quintessence même du poète.

L'un des grands intérêts du théâtre de Raimund tient, comme plus tard dans le cas de Nestroy, au jeu sur les possibilités offertes par l'allemand « autrichien ». Gunther Wiltschko a ainsi montré que l'usage du haut allemand chez Raimund, contrastant avec le dialecte et la langue courante viennoise employés par ses personnages comiques, était réservé aux personnages sérieux, voire aux représentants de la sphère idéale[12] : il s'agit, dans ses « féeries » (*Zauberspiele*), du langage des allégories et de la plupart des esprits, des érudits ou des personnages occupant un rang social élevé, comme Flottwell dans *Le Prodigue*, mais aussi des couples d'amoureux sérieux, comme Karl et Lottchen, et surtout Malchen et August dans *Das Mächen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* – même si cette utilisation du haut allemand ne correspond en rien à l'origine sociale de ses personnages : il apparaissait visiblement impensable à Raimund de faire parler ses couples incarnant l'amour idéal en dialecte viennois ou dans un registre de langue commun.

Même s'il chante, en idéaliste d'inspiration schillérienne, la vertu et l'amour à travers le discours de ses couples d'amoureux idéaux, comme dans *La malédiction magique de Moisasur* (*Moisasurs Zauberfluch*, 1827) où la puissance de l'amour et de la fidélité l'emporte sur la mort, Raimund ne fait pas non plus mystère des menaces qui pèsent sur lui, à l'exemple de la relation entre père et enfants, père et fille en particulier : en tant que chef de famille, le père décide du mariage de ses enfants, ce qui est la cause de conflits, les intérêts du père divergeant souvent des sentiments de la fille ou (plus rarement) du fils. La nouveauté, chez Raimund (et plus encore, ensuite, chez Nestroy), réside dans le rôle de l'argent, qui sape toute notion d'amour filial et pervertit les pères, prêts à sacrifier leur enfant pour mieux s'enrichir. Selon le modèle patriarcal, les pères revendiquent l'autorité sur les membres de leur famille. Or, leur pouvoir présente, chez Raimund, des failles, car ils ne sont plus à même de remplir leur fonction de pères de famille protecteurs et aimants. L'auteur tire ainsi des effets comiques du décalage qu'il observe entre les prétentions des pères et leur comportement réel. Aussi

[12] Voir Gunther Wiltschko, *Raimunds Dramaturgie*, Munich, Fink, 1973, p. 10.

bien dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire* que dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, le conflit entre père et fille est suscité par le refus du père que sa fille épouse le jeune homme pauvre dont elle est éprise. En l'occurrence, la raison du refus du père n'est plus d'ordre moral, comme dans les tragédies bourgeoises où il devait protéger la vertu de sa fille menacée par un séducteur noble, mais bien d'ordre social et financier : le refus du père est ici motivé par la différence de rang et de fortune. Ainsi, dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*, Lottchen est amoureuse du pêcheur Karl, mais son père adoptif, le paysan Fortunatus Wurzel, souhaite, depuis qu'il s'est enrichi, qu'elle épouse un « vieux millionnaire ». Raimund tend en l'occurrence à montrer que la défaillance du père résulte d'une faute morale : le comportement du paysan n'est en aucun cas motivé par le souci du bonheur de sa fille, mais par la seule cupidité. C'est bien l'argent qui est ici dénoncé comme la cause fondamentale de la perte de l'amour filial : c'est lui qui a éloigné le paysan parvenu de sa fille et lui a fait abandonner son rôle initial de père protecteur et aimant. Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, le misanthrope Rappelkopf s'oppose pour les mêmes raisons (financières) à l'union de sa fille Malchen avec August Dorn, un jeune peintre sans argent.

Malgré le comportement de leur père, les filles restent, chez Raimund, attachées à lui et apparaissent tiraillées, comme dans la tragédie bourgeoise (en particulier dans l'*Emilia Galotti*, 1772, de Lessing), entre leurs sentiments pour l'être aimé et le respect et l'obéissance qu'elles « doivent » à leur père. Ainsi, Lottchen défend son amour pour Karl face à son père (I, 11), mais s'inquiète une fois que le pêcheur s'en prend à lui (I, 13). Contrairement à leur père, les filles restent fidèles à leurs valeurs initiales : Lottchen conserve son mode de vie simple contrastant avec l'enrichissement de son père adoptif Wurzel ; dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, l'amour constant de Malchen pour August fait office d'incarnation, comme dans la tragédie bourgeoise, des valeurs que le père défaillant n'est plus capable d'assumer[13]. Contrairement aux tragédies bourgeoises néanmoins, l'action s'achève par un dénouement heureux : l'ordre familial et social est restauré et les valeurs familiales sont réaffirmées. Ainsi, dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*, Wurzel prend conscience de la vanité des biens terrestres (« Chant des cendres », *Aschenlied*, III, 8) et renonce à sa richesse pour retrouver sa vie pauvre mais heureuse de paysan, au milieu des siens (II, 8). La pièce s'achève sur le mariage entre Karl et Lottchen, auquel Wurzel a donné son assentiment. Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, Malchen réussit, en exprimant son amour paternel, à éveiller celui de son père : la guérison morale du misanthrope

[13] Voir à ce sujet le bel article de Fanny Platelle, « Pères défaillants et filles sacrifiées : la mise en cause du modèle familial bourgeois dans la tragédie bourgeoise de la seconde moitié du XVIIIe siècle et le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle », in : *Relations familiales entre générations dans le théâtre européen (1750-1850)*, éd. par Françoise Le Borgne et Fanny Platelle, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2014, p. 171-190.

Rappelkopf se termine par la reconnaissance de son rôle de père de famille protecteur et aimant (II, 28). Dans les deux cas, l'amendement du protagoniste pose toutefois question : placés dans une situation extrême par l'action des êtres surnaturels, les deux personnages n'ont guère d'autre choix que de s'amender. Rappelkopf n'accepte ainsi de pardonner à son beau-frère qu'une fois qu'il a recouvré sa richesse (II, 28), ce qui conduit à s'interroger sur la sincérité de sa conversion.

S'il ne remet donc aucunement en cause l'amour véritable dont il chante, en idéaliste, les louanges, Raimund fustige en revanche sans ambages sa perversion matérialiste, chez les pères, au nom d'intérêts sociaux et financiers.

3. Nestroy : le point de vue d'un satiriste ?

Johann Nestroy (1801-1862) poursuit en l'affinant la réflexion certes déjà amorcée par Raimund, mais dans un cadre encore largement redevable à la morale bourgeoise et à l'idéalisme schillérien.

Dans les 83 pièces de Nestroy, nombreux sont les passages où les personnages réfléchissent sur l'essence des sentiments humains. L'un des grands intérêts de son théâtre tient, sur ce point, à l'entrelacement comique entre la vérité des sentiments exprimés et leur observation comique : une telle réflexivité est le propre des « raisonneurs » qui, à l'instar de Schnoferl évoquant dans *La jeune fille des faubourgs* (*Das Mädl aus der Vorstadt*, 1841, I, 5) les « paroxysmes du désespoir » (*Desperations-Paroxismen*) et leur immédiate conséquence, le « languissement tranquille du sarcasme » (*ruhige Sarkasmus-Languissance*), sont parfaitement conscients de leurs sentiments et suscitent le comique en les commentant ; à l'inverse, on rencontre chez Nestroy de nombreux personnages qui ne sont pas conscients de leur comique et ne sont pas en mesure de proposer de réflexion sur leurs sentiments.

De manière générale, les personnages de Nestroy apparaissent profondément clivés, tiraillés qu'ils sont entre l'euphorie passagère et la déception, l'espoir d'un bonheur durable et la prise de conscience douloureuse de l'inconstance des sentiments et de la fugacité de l'amour. De ce fait, même un amour apparemment irréprochable peut devenir source de méfiance et de suspicion. Ainsi, dans *Histoires d'amour et affaires de mariage* (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*, 1843), Buchner commence par se réjouir de voir Fanny continuer à l'aimer malgré sa récente pauvreté et bien que le reste du monde (en particulier le père de Fanny) se soit détourné de lui, mais il ne tarde pas à être assailli de doutes sur la sincérité des sentiments de Fanny : « Elle a l'air inchangée, mais c'est justement parce qu'elle en a l'air que tout ça ne pourrait être que de l'apparence[14]. »

[14] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Ausgabe*, éd. par Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier et W. Edgar Yates, Munich/Vienne, Jugend &Volk/Deuticke, 1977-2010, ici : *Stücke 19*, p. 42 : « Sie scheint unverändert, aber grad weil sie es scheint, so könnte ja das Ganze nur auf'n Schein seyn. »

Dans un article fort éclairant[15], Herbert Herzmann a souligné que la société représentée dans les farces de Nestroy censurait les sentiments vrais pour mieux céder la place à un théâtre des sentiments faux, des sentiments joués, destiné à s'assurer ainsi des avantages matériels ou sociaux importants. Cela ne signifie toutefois nullement que les personnages de Nestroy soient, comme ceux de Raimund, incapables de fidélité, d'amour ou de sentiments vrais. Dans son théâtre, il y a d'une part ceux qui expriment leur amour avec spontanéité et sincérité, mais qui n'intéressent guère la société, comme Ludwig dans *Kampl*. Chez Nestroy, ce sont surtout les femmes qui emploient le langage du cœur et de l'amour, comme Klara dans *L'Homme insignifiant* (*Der Unbedeutende*, 1846) ou la gardeuse d'oies Salomé dans *Le Talisman* (*Der Talisman*, 1840), ou bien encore Catherine (Kathi) dans *L'Homme déchiré* (*Der Zerrissene*, 1844). Comme dans les pièces de Raimund, les nobles couples d'amants parlent chez Nestroy, contrairement à toute vraisemblance sociolinguistique, un allemand de théâtre sentimental, à l'instar d'Emilie et d'Adolf dans *Au rez-de-chaussée et au premier étage* (*Zu ebener Erde und erster Stock*, 1835). Il y a d'autre part, et en bien plus grand nombre, les personnages qui n'hésitent pas à berner autrui par des sentiments (faux) affichés de manière ostentatoire, surtout si leur discours sur l'amour ou sur les sentiments peut leur permettre d'en tirer des avantages (financiers ou sociaux) conséquents. Il s'agit là surtout des « raisonneurs », comme Titus dans *Le Talisman*, qui, plutôt que de se voir entraînés par la langue, en jouent au contraire souverainement. Au langage du sentiment, parlé surtout par les femmes, semble donc bien répondre celui du calcul, de la ruse, du mensonge, de la duperie, de la manipulation. Gabriel, dans *Kampl*, tente ainsi d'inciter sa nièce Netti à séduire un riche propriétaire pour assainir la situation économique de sa nièce, mais surtout sa propre situation ; dans *Le Talisman*, le discours amoureux est utilisé par Titus non pas comme une fin en soi, mais dans un but d'enrichissement et d'ascension sociale. Toute tentation de distinction entre personnages masculins (usant à dessein d'un langage faux) et personnages féminins (parlant celui des sentiments vrais) s'avèrerait néanmoins trompeuse : dans la « bonne société » nestroyenne, les hommes comme les femmes n'hésitent pas à jouer avec les sentiments de ceux qui leur font face pour mieux les berner et servir leur propres intérêts, en particulier lorsqu'un riche héritage est en jeu.

Comme dans certaines pièces de Raimund, mais de façon bien plus systématique, les relations entre pères et enfants sont, chez Nestroy, fondamentalement déterminées par l'argent, pour lequel le père est prêt à sacrifier sa fille ou son fils : dans les pièces de Nestroy, « les pères n'hésitent plus entre l'argent et l'amour, mais choisissent délibérément le premier[16]. » Le bonheur et un mariage heureux sont, pour eux, indissociables de l'ascension sociale et financière. À titre d'exemple, dans *Au rez-de-chausée et au premier étage*, Goldfuchs, un spéculateur

[15] Herbert Herzmann, « Spiele mit Gefühlen : Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 41-50, ici : p. 46.
[16] Platelle, *art. cit.*, p. 188.

millionnaire, veut marier sa fille au vieux et laid chevalier Bonbon, frère d'un banquier marseillais, et ce en dépit des sentiments sincères qu'Emilie éprouve pour Adolf (I, 19). Chez Nestroy, le « bon » père de famille est donc présenté en parfait décalage avec le rôle qu'il est censé jouer dans la vie comme sur scène. L'idéal de la famille et l'institution du mariage comme modèles d'harmonie, vecteurs de l'ordre social ou valeurs en soi typiques de l'époque *Biedermeier*, se voient fondamentalement mis en cause par le théâtre satirique de Nestroy, qui montre l'éclatement des rapports père-fille, placés le plus souvent sous le signe de l'argent : dans *Mon ami* (*Mein Freund*, 1851) comme dans *Les deux somnambules* (*Die beiden Nachtwandler*, 1836), la fille est ainsi réduite au rang de marchandise et d'objet d'échange dans les affaires de son père[17]. Les exemples de pères instrumentalisant leurs enfants, en particulier leurs filles, pour servir leurs propres intérêts sont d'ailleurs légion dans le théâtre de Nestroy : Poverinus Maxenpfutsch dans la parodie *Ongle et gant* (*Nagerl und Handschuh*, 1832), Herr von Brauchengeld dans *Les deux somnambules ou Le nécessaire et le superflu*, Herr von Fett dans *Histoires d'amour et affaires de mariage* ou encore le baron von Massengold dans *L'Homme insignifiant*, personnages chez qui l'égoïsme et l'indifférence au sort de leurs enfants se sont substitués à toute forme d'amour paternel. Les filles bonnes à marier ne sont donc plus là que pour assainir la situation financière et sociale piteuse de leur père.

Ce que Nestroy épingle fondamentalement, c'est la commercialisation des relations familiales et des sentiments, la confusion entre amour et profit, autrement dit le déplacement de la sphère familiale et/ou amoureuse vers la sphère économique. Dans ce contexte, les enfants, en particulier les filles, n'ont dès lors plus, pour leurs parents, qu'un intérêt financier, appelé à se concrétiser dans le mariage : « Les millionnaires sont toujours dignes d'amour[18] » ; « L'amour est un rêve, le mariage un marché[19] ». Ce dernier apophtegme résume à lui seul le contenu entier d'une pièce, *Histoires d'amour et affaires de mariage*, dans laquelle tout rêve d'amour et de bonheur est précisément assujetti à la réalité économique des affaires bourgeoises. En insistant constamment dans son théâtre sur le remplacement des sentiments véritables par des rapports économiques, Nestroy se positionne clairement en satiriste. En opposant l'idéal (l'idéal familial bourgeois) aux insuffisances de la réalité (celle d'une société concurrentielle de type capitaliste), il s'approprie une stratégie qui correspond exactement à la définition classique de la satire énoncée par Schiller dans *Poésie naïve et poésie sentimentale* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795) : « Dans la satire la réalité est, en tant qu'insuffisance,

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

[18] Nestroy, *Stücke 23/II*, p. 14 (= I, 9) : « Millionärs sind immer liebenswürdig ».

[19] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, éd. par W. Edgar Yates, Vienne, Lehner, 2003, p. 83 : « Die Liebe ist ein Traum, die Ehe ein Geschäft ».

opposée à l'idéal comme réalité suprême[20]. » Ou, pour le dire avec les métaphores de Nestroy : « Le mariage transforme la *villa* féerique de l'idéal en une métairie lucrative[21]. » En soulignant l'intrication entre relations familiales et argent, Nestroy oppose un démenti parfait à l'idéologie familiale bourgeoise dominante[22].

Les personnages riches de Nestroy partagent, enfin, l'idée selon laquelle la vie sentimentale pourrait constituer un danger pour l'ordre de la société civilisée – et qu'elle doit, par conséquent, être soumise à un contrôle strict : ainsi l'expression de sentiments véritables, comme celle d'un amour désintéressé, est-elle dénoncée comme « vulgaire » (*gemein*). Le nouveau riche Herr von Fett, dans *Histoires d'amour et affaires de mariage*, rejette sans ambiguïté toute forme de relation amoureuse sous son toit : « Tout le monde doit être amoureux ! Voyez-vous, moi, je n'aime pas l'amour, je ne trouve rien de noble là-dedans[23]. » ; « Je ne tolère aucun sentiment, ma maison est une noble maison, on ne peut y ressentir quoi que ce soit[24]. » Ce point de vue est partagé par Pemperer, dans *Argent secret, amour secret* (*Heimliches Geld, heimliche Liebe*, 1853), qui se méfie par principe de la passion et surtout de l'amour, dans lesquels il ne voit qu'une force nuisible à la maîtrise des sens et à la clairvoyance de l'esprit. Tout doit donc se passer, chez lui, sans la moindre passion (« *Alles ohne Leidenschaft* »). Fett comme Pemperer prônent avec force la répression des sentiments et des émotions pour préserver leurs prérogatives et l'ordre social dominant.

Ce que la satire de Nestroy vise donc, c'est la confusion entre amour et profit, la « mercantilisation » des rapports humains. Sous sa plume, les sentiments apparaissent le plus souvent faussés, faisant l'objet d'une manipulation par les beaux parleurs et les séducteurs, dont l'emblème absolu demeure Titus dans *Le Talisman*.

Nous avons pu constater à quel point la représentation de l'amour et du mariage est ambiguë dans les pièces de Kurz. Dans les féeries de Raimund, elle s'écarte nettement de la conception *Biedermeier*, synonyme de stabilité et

---

[20] Friedrich Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Robert Leroux (trad.), Paris, Aubier-Montaigne, 1947, p. 139 ; F. S., *Werke und Briefe*, vol. 8 (*Theoretische Schriften*), éd. par Rolf-Peter Janz, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 740 : « In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. »

[21] Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 69 : « Der Ehstand verwandelt die Feenhafte [sic !] *Villa* des Ideals in einen ergiebigen Mayerhof. »

[22] Sur ce point, voir aussi Tanzer, « Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater–Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy », p. 162.

[23] Nestroy, *Stücke 19*, p. 27 : « Muß doch alles verliebt seyn! Schau'n Sie ich liebe die Liebe nicht, ich find' nix Nobles daran. »

[24] *Ibid.*, p. 20 : « Ich dulde keine Empfindungen, mein Haus ist ein nobles Haus, da derf nix empfunden werden. »

d'harmonie familiale : comme les auteurs de tragédies bourgeoises, le dramaturge viennois montre que la famille ne constitue pas un espace protégé, mais qu'elle est menacée de l'extérieur comme de l'intérieur. Sa critique vise en particulier les pères qui manquent à leurs devoirs, s'éloignent des valeurs familiales et trahissent les liens parentaux au profit d'intérêts économiques et sociaux, contrairement aux filles qui leur restent fidèles. Les farces de Nestroy vont encore plus loin dans l'intention satirique : révélant un écart abyssal entre l'idéal et la réalité, Nestroy montre combien l'argent s'est substitué à l'amour tant dans les relations entre hommes et femmes que dans les relations entre pères et enfants : cette omniprésence de l'argent et des valeurs matérielles au détriment de l'amour et des sentiments vrais est le reflet d'une période fondamentalement marquée par l'essor du capitalisme[25]. Ce n'est donc pas l'idéal de l'amour, du mariage ou de la famille que Nestroy attaque : tout au contraire, le satiriste mesure la réalité à l'aune de l'idéal pour montrer les hypocrisies de la société de son temps, dans laquelle la fille est, par exemple, réduite au rang de marchandise entre les mains de son père. Pointant les incohérences et les mesquineries de la société de son époque, Nestroy démontre, à la suite de Raimund, à quel point l'idéal amoureux, familial et moral de la bourgeoisie, tant vanté par la littérature *Biedermeier*, est entré en collision, voire en contradiction avec la réalité d'une société ayant désormais largement pénétré dans l'ère d'un capitalisme déshumanisé.

Marc LACHENY
Université de Lorraine (Metz)

[25] Voir à ce sujet l'essai d'Elke Brüns, « *Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige*: Mangelwirtschaft und Begehren des ökonomischen Menschen », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 1-2, p. 36-47.

Bibliographie sélective

Kurz :
Birbaumer, Ulf, *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade*, Vienne, Notring, 1971.
Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). Eine ganz neue Komödie… Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele, éd. par Andrea Brandner-Kapfer, Vienne, Lehner, 2010.
Kreuder, Friedemann, « "Fiameta in der Masquera" – Das Komische in *Der neue krumme Teufel* (1758) von Joseph Felix von Kurz zwischen Affirmation und Subversion », *Maske und Kothurn* n° 51 (2006), H. 4, p. 142-149.
Müller-Kampel, Beatrix, « Verboten, vertrieben, vergessen. Das totale Theater des Joseph Felix von Kurz am Beispiel der Bernardoniade *Die fünf kleinen Luft-Geister* », in : *Literatur im Zeugenstand. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur- und Kulturgeschichte*, éd. par Edward Bialek, Manfred Durzak et Marek Zybura, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Peter Lang, 2002, p. 453-496.
–, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn *et al.*, Schöningh, 2003.
Schmidt-Dengler, Wendelin, « Lessings *Der junge Gelehrte* und Kurz-Bernardons *Prinzessin Pumphia*. Versuch einer kontrastiven Lektüre », *Lessing Yearbook* n° 30 (1998), p. 21-29.

Raimund :
Ehalt, Hubert Christian et Hein, Jürgen (éds), *« besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch ». Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, Vienne, Lehner, 2006.
– (éds), *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, Vienne, Lehner, 2008.
Hein, Jürgen, *Ferdinand Raimund*, Stuttgart, Metzler, 1970.
Holtz, Günter, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Peter Lang, 2002.
Platelle, Fanny, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Lille, A.N.R.T., 2006 (= thèse Université Paris XII, 2003).
Roe, Ian, *Ferdinand Raimund*, Hanovre, Wehrhahn Verlag, 2010.
Wiltschko, Gunther, *Raimunds Dramaturgie*, Munich, Fink, 1973.

Nestroy :
Brüns, Elke, « *Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige*: Mangelwirtschaft und Begehren des ökonomischen Menschen », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 1-2, p. 36-47.
Herzmann, Herbert, « Spiele mit Gefühlen : Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 41-50.

Pape, Walter, « "Da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n" : Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien », *Nestroyana* n° 25 (2005), Heft 1-2, p. 16-30.

–, « Desperations-Paroxismen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 23-40.

Schmidt-Dengler, Wendelin, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001.

–, « Familienfassaden. Zur Funktion der Familie bei Johann Nestroy », in: *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, éd. par W. Edgar Yates et Ulrike Tanzer, Vienne, Lehner, 2006, p. 42-52.

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

AMOUR HUMAIN ET AMOUR DIVIN DANS *ROMÉO ET JULIETTE* DE CHARLES GOUNOD (LIVRET DE JULES BARBIER ET MICHEL CARRÉ)

Le *Roméo et Juliette* (1867) de Gounod, sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré, est évidemment tiré du *Roméo et Juliette* (1595) de Shakespeare, lui-même inspiré des récits de Masuccio, de Luigi da Porto, de Matteo Bandello, de Clizia de Vérone, et d'Arthur Brooke[1].

Deux célèbres familles de Vérone, les Capulets et les Montaigus, nourrissent une haine féroce l'une contre l'autre depuis des années, sans que l'on sache vraiment pourquoi, sinon que chacune semble vouloir étendre son pouvoir sur la ville. Juliette, fille d'un Capulet, et Roméo, fils d'un Montaigu, se rencontrent au cours d'un bal masqué et s'enflamment d'amour l'un pour l'autre. Un religieux, Frère Laurent, croit bien faire en les mariant secrètement, dans l'espoir que cette union amènera la réconciliation des deux familles ennemies. Malheureusement, au cours d'un duel, Roméo tue Tybalt, cousin de Juliette, qui l'avait provoqué. Sur ordre du Prince, il doit quitter Vérone sur le champ et se réfugier à Mantoue. Juliette, promise par son père au comte Pâris, imagine un stratagème pour échapper à ce mariage qui ne l'enchante pas. Elle absorbe un narcotique concocté par le religieux qui lui donne l'apparence d'une morte.

Un concours de circonstances malheureux fait que Roméo ne reçoit pas la lettre de Frère Laurent qui l'informait du stratagème adopté. Croyant donc au décès de Juliette, il revient précipitamment à Vérone, et, une fois dans le mausolée où repose son épouse, fou de chagrin, il avale le poison contenu dans une fiole qu'il avait transportée sur lui. Sur ces entrefaites, Juliette se réveille, mais il est trop tard. Voyant Roméo mort, elle se poignarde et meurt à côté de lui. La disparition des jeunes gens plonge les deux familles dans l'affliction. Elles décident de se réconcilier, tandis que le Prince conclut :

> Voyez donc quel fléau sanctionne votre haine
> Puisque le Ciel trouve le moyen de faire servir l'amour à tuer votre bonheur!
> Tandis que moi, pour avoir toléré trop longtemps vos discordes,
> J'ai perdu deux parents: nous sommes tous punis[2].

---

[1] V. Henri Hauvette, *La " Morte vivante"* (Paris, Boivin & Cie, Éditeurs, 1933).

[2] «*See What a scourge is laid upon your hate,*
That heaven finds means to kill your joys with love!
And I, for winking at your discords too,
Have lost a brace of kinsmen. All are punished» (V, iii, 292-295).
La traduction adoptée ici est soit personnelle, soit celle de Maurice Pollet chaque fois mentionnée (Aubier, Éditions Montaigne, Collection bilingue des classiques étrangers, 1961).

Tout en restant dans le cadre d'une Italie du Nord assez floue du XVe siècle, et en conservant les personnages de la tragédie du dramaturge anglais, les deux librettistes et le musicien ont pris beaucoup de libertés dans leur opéra, si bien que le but visé n'est absolument pas le même. Des deux thèmes majeurs de la pièce, la haine des familles Capulet et Montaigu et l'amour contrarié de deux jeunes gens, Juliette et Roméo, il est fait un usage différent. Homme de l'Angleterre élisabéthaine, Shakespeare croit en l'ordre du monde à tous les niveaux[3]. Les enfants obéissent aux parents. Les sujets respectent leur maître et leur souverain, l'« oint du Seigneur ». Tout, dans la pièce, contribue à révéler, après le drame, une *concordia mundi* retrouvée qu'ont bien analysée ses divers critiques. En revanche, chez Gounod et ses librettistes, hommes du XIXe siècle, pénétrés de leur foi chrétienne, l'amour-passion des jeunes gens a une fonction de transcendance spirituelle. L'opéra se termine sur la foi en Dieu et sur le repentir et non sur la réconciliation de deux familles arrogantes qui découvrent trop tard que leurs enfants respectifs ont été de « malheureuses victimes de leur inimitié » («*Poor sacrifices of our enmity*», V, iii, 304).

Dans l'ouvrage de Gounod, l'ouverture-prologue avec chœur, d'une belle venue, résume bien la tragédie shakespearienne dont elle imite le premier prologue avec son coryphée, en un *allegro maestoso* à 4/4 dans la tonalité de ré mineur, agrémentée de modulations stupéfiantes :

Vérone vit jadis deux familles rivales,
Les Montaigus, les Capulets,
De leurs guerres sans fin à toutes deux fatales,
Ensanglanter le seuil de ses palais.
Comme un rayon vermeil brille en un ciel d'orage,
Juliette parut, et Roméo l'aima !
Et tous deux oubliant le nom qui les outrage,
Un même amour les enflamma !
Sort funeste ! aveugles colères !
Ces malheureux amants payèrent de leurs jours
La fin des haines séculaires
Qui virent naître leurs amours !

Il suffit ensuite de procéder au déroulement de l'opéra. Dans l'acte I, nous nous trouvons dans la maison des Capulets. Un bal a été organisé par le maître de céans. Le chœur des convives évoque, en si bémol majeur, le thème du « *carpe diem* »:

L'heure s'envole

3 V. Henri Suhamy, *L'Angleterre élisabéthaine*, pp. 63-64 et chapitre VI (Paris, Les Belles Lettres, 2012).

Joyeuse et folle
Au passage il faut la saisir.
Cueillons les roses
Pour nous écloses
Dans la joie et dans le plaisir.

Chœur fantasque
Des amours
Sous le masque
de velours
Ton empire
Nous attire
D'un sourire,
D'un regard !
Et complice
Le cœur glisse
Au caprice
Du hasard !

Nuit d'ivresse !
Folle nuit !
Le moins tendre
Va se rendre

Et se prendre
Dans nos rets !
De la belle
Qui l'appelle
Tout révèle
Les attraits !

L'heure s'envole....

On note que le thème de l'amour est introduit dès cette première scène. Il est associé au thème de la beauté et à celui de la fuite du temps. Le chœur fait écho à un épicurisme dont les poètes latins (Horace, Tibulle, Prospère, Ovide) nous ont fourni de nombreux exemples[4], bien avant Laurent de Médicis et les poètes de la Pléiade, notamment Ronsard. Cet amour-là, c'est celui qui nous invite à jouir de la vie tout de suite, dans l'instant présent, sans se soucier du futur incertain.

[4] Cf. Tibulle, I, 3, 41-42 : «*Heu sero revocatur amor seroque juventa,*
Cum vetus infecit cana senecta caput»
(Hélas! il est trop tard pour rappeler l'amour, trop tard pour rappeler la jeunesse,
Quand la vieillesse a blanchi la tête chargée d'années.)

Dans le palais des Capulets, où, selon le comte Pâris, « richesse et beauté tout ensemble sont les hôtes », se trouve un « trésor unique », à savoir Juliette, qui n'a pas encore quatorze ans, comme nous l'apprend sa mère dans la tragédie de Shakespeare («*She's not fourteen*», I,3,13). Elle fait son entrée avec son père. Le chœur des courtisans, émerveillé par cette beauté, répète à l'envi « Ah ! qu'elle est belle ! qu'elle est belle ! », d'une grande platitude musicale. La jeune fille s'adresse aux invités en un court morceau à 3/4, en sol majeur où elle révèle sa soif de vivre, de découverte, dans « un monde enchanté » tout autant que sa naïveté :

Tout me fête et m'enivre !
Et mon âme ravie
S'élance dans la vie
Comme l'oiseau s'envole aux cieux.

Une sorte d'ivresse s'empare de l'adolescente à l'évocation de l'envol de son âme. La platitude des vers des deux librettistes est compensée par la musique de Gounod, qui répète « comme l'oiseau s'envole, s'envole aux cieux », module les notes, use d'un trille, d'une gamme ascendante jusqu'au contre-ré, et termine sur un contre-sol tenu trois temps mettant en valeur le mot « cieux ». Si la Juliette de Shakespeare fait des allusions cosmiques symbolisant la liberté de l'amour comme sa limite, elle n'est nullement préoccupée par des considérations religieuses. En revanche, la Juliette de Gounod se réclame souvent du ciel, royaume de Dieu. Ces deux Juliette-là appartiennent à des époques différentes, même si elles expriment leur amour par des thèmes et par des symboles souvent similaires.

La présence du vieux Capulet auprès de sa fille bien-aimée donne l'occasion au musicien d'écrire à son intention un *allegro* en si bémol majeur dans lequel l'accent est à nouveau mis sur la nécessité de profiter de la jeunesse et de s'amuser. Musique et paroles sont, ici, d'une platitude désolante et il faut tout l'art de grandes basses historiques comme Pol Plançon, Marcel Journet et Léon Rothier, pour qu'un tel morceau rallie tous les suffrages du public.

Roméo, enfant de la famille adverse, décide, avec son ami de cœur Mercutio et quelques compagnons, de profiter incognito de la fête. À partir de la scène suivante, le groupe se présente donc chez les Capulets masqué. Les deux jeunes hommes parlent d'amour et nous avons droit à la belle ballade de la reine Mab, si vive, si vaporeuse, chantée par Mercutio en mi majeur. Cette reine des mensonges fait rêver tous les humains et les amène à croire ce qu'ils veulent. Une allusion égrillarde, de la part de Mercutio, montre l'importance des fantasmes nés de la sexualité refoulée, même si les librettistes, contrairement à Shakespeare, n'ont pas trop insisté sur ce point considéré alors comme scabreux :

Quand tu reposes sur ta couche,
Ô vierge ! elle effleure ta bouche
Et te fait rêver de baisers !

Dans le récit et la scène qui suivent, Roméo et Mercutio continuent à discuter. Nous apprenons que Roméo est amoureux d'une certaine Rosaline que nous ne verrons jamais apparaître dans l'ouvrage[5]. Cette jeune femme semble avoir toujours repoussé les avances du fils de Montaigu. Il est facile de comprendre la frustration de ce dernier qui s'est laissé envahir par la mélancolie. Avouons, cependant, que c'est le droit le plus légitime de cette Rosaline de ne pas répondre aux sollicitations de Roméo, même si, en l'occurrence, elle sert à donner une image négative de l'amour. Quoi qu'il en soit, Mercutio, qui se réclame du sens commun et qui donne voix à la sagesse réaliste de l'expérience contre les illusions de l'amour, a raison de dire à son ami, en faisant écho à un proverbe bien connu :

Cent autres dans le bal,
Te feront oublier
Ton fol amour d'écolier !

C'est à ce moment-là que Juliette apparaît devant Roméo qui n'en croit pas ses yeux. Le jeune homme, dans son chant, décrit l'adolescente en termes poétiques : « Cette beauté céleste qui semble un rayon dans la nuit », « Ô trésor digne des cieux ! ». Il ajoute :

Quelle clarté soudaine a dessillé mes yeux !
Je ne connaissais pas la beauté véritable !
Ai-je aimé jusqu'ici ? ai-je aimé ?

Les librettistes ne sauraient rivaliser avec Shakespeare pour traduire l'émerveillement de Roméo. Ils sont incapables de rendre les images lumineuses utilisées par le jeune homme qui, sans le savoir, pétrarquise, en usant de termes déjà employés par l'auteur du *Chansonnier* dans ses poèmes à Laure. Dans sa beauté étincelante, la Juliette de Shakespeare, « apprend aux flambeaux à resplendir ! On la dirait suspendue au lobe de la nuit comme un riche bijou à l'oreille d'un Éthiopien »[6]. La traduction est une métaphrase. Elle ne rend pas compte de l'art de Shakespeare dans ces trois pentamètres, avec ses allitérations en t et en b, ses assonances en ch et en ee, et avec cette merveilleuse catachrèse sur «*cheek of night*», littéralement, « joue de la nuit ». Selon Roméo, la beauté de Juliette transcende la

[5] C'est à juste titre que Maurice Abiteboul n'en parle pas dans ses *Dames de cœur et femmes de tête. La femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008), sans oublier pour autant d'étudier la Rosaline de *Peines d'amour perdues* (pp. 44-46).

[6] «*O she doth teach the torches to burn bright!*
It seems she hangs upon the cheek of night
As a rich jewel in an Ethiop's ear» (*Roméo et Juliette*, I, iv, 44-46, traduction de Maurice Pollet).

beauté des astres mêmes sur le fond des ténèbres sidérales. Elle est le beau suprême, l'Aphrodite céleste dont parle Platon dans *Le Banquet ou De l'Amour*. Par ailleurs, ajoutons que, comme Pétrarque et nombre de poètes, Roméo associe la beauté à l'amour. Apparemment, pour lui, non seulement il n'y a pas d'amour sans beauté, mais encore l'amour est proportionnel à la beauté[7]. Cette beauté cosmique de Juliette lui fait dépasser le désir de possession qui s'empare généralement d'un homme en présence d'une créature de rêve. La beauté absolue, fulgurante, de Juliette ne laisse aucune place à cet amour sensuel que nous pourrions penser être normal. Devant les insuffisances des librettistes, qui usent d'un langage conventionnel, il appartient bel et bien au musicien de rendre la représentation idéaliste de Roméo. C'est alors la musique, dans la tonalité de ré majeur, qui va s'efforcer de traduire l'émoi du jeune homme. Gounod sollicite le médium de la voix du ténor pour rendre le ravissement de la passion. Un seul contre-la sur « pas », pour mettre la négation en évidence, suffit à signaler que Roméo ne connaissait pas « la beauté véritable », en établissant une hiérarchie dans l'ordre du beau. « Beauté céleste », « rayon dans la nuit », Juliette, dans sa beauté absolue, rivalise avec les astres dont elle surpasse l'éclat. On comprend dès lors l'exclamation de Mercutio :

> Bon ! voilà Rosaline au diable
> Et nous avions prévu ceci !

Rosaline était un fantasme sans intérêt, comme le chante le chœur. Elle fuyait constamment. Or l'amour a besoin de présence, même si la présence finit par tuer l'amour[8]. Juliette a beau être comparée aux astres lointains, elle est, pour sa part, présente. Roméo, connaissant le premier le « coup de foudre », ne fait que traduire son ravissement, à l'instar de Faust, s'exclamant « Ô merveille ! », en apercevant Marguerite (*Faust*, I, 2) que Méphisto a fait apparaître pour le décider à signer un pacte : le vieux Faust vend son âme au Diable en échange de la jeunesse. Mais Faust se réclame tout de suite d'Eros tandis que Roméo ne reste pas au niveau de la chair et va au-delà, en se rapprochant apparemment d'Agapê.

Dans l'*allegro* qui suit, Juliette se trouve avec sa nourrice qui se présente, comme Maurice Abiteboul le souligne bien, sous les traits d'un personnage essentiellement maternel[9]. Cette dernière lui fait savoir qu'elle a été promise en mariage au comte Pâris, parent du Prince, et sans aucun doute parti intéressant pour la famille Capulet. À l'étonnement de Juliette, elle répond qu'elle était elle-même mariée à l'âge de l'adolescente. Nous pouvons exprimer notre surprise, aujourd'hui,

---

[7] Ce point de vue est évidemment fort discutable, mais il n'y a pas lieu d'en disserter ici. Voir Marcel Braunschvig, *La Femme et la beauté* (Paris, Armand Colin, 1929).

[8] Voir Marcel Braunschvig, *Regards intérieurs. Observations et méditations d'une vie*, chapitre X, « L'amour » (Paris, Librairie Armand Colin, 1937). Il est vrai que la durée est l'épreuve de l'amour. Si elle est fatale aux amours purement sensuelles, elle renforce le véritable amour.

[9] Voir Maurice Abiteboul, *op. cit.*, pp. 169-170.

en entendant la nourrice justifier un mariage précoce, mais nous ne devons pas oublier qu'à cette époque-là, d'une part, la vie était brève et que, d'autre part, les mariages de convention étaient fort courants[10]. Juliette, nous l'avons vu, a soif de liberté. Dans l'ariette à 3/4 en fa majeur, dans un mouvement de valse animé qu'elle chante avec force appoggiatures simples ou doubles et liaisons, elle révèle ses aspirations les plus profondes. Contrairement à Roméo, qui manque de maturité, cette adolescente de presque quatorze ans s'exprime comme une femme accomplie et expérimentée. La part du rêve tient une place importante dans sa vie. Réaliste, elle sait néanmoins que l'amour s'accompagne de désillusions, après les émois qu'il provoque au moment où les amoureux se découvrent. Elle veut donc éviter de céder à ce sentiment. L'évocation de la rose suggère la jeunesse, la beauté d'une Juliette qui veut vivre sans entraves, avant de devenir femme et de faire face aux vicissitudes de la vie.

Je veux vivre
Dans le rêve qui m'enivre
Ce jour encore
Douce flamme
Je te garde dans mon âme
Comme un trésor !
Je veux vivre
Dans ce rêve
Qui m'enivre
Ce jour encor
Douce flamme
Je te garde dans mon âme

Comme un trésor.
Cette ivresse
De jeunesse
Ne dure hélas ! qu'un jour
Puis vient l'heure
Où l'on pleure
Le cœur cède à l'amour
Et le bonheur fuit sans retour.

Ah! Je veux vivre
Dans ce rêve qui m'enivre
Longtemps encor
Douce flamme
Je te garde dans mon âme
Comme un trésor!
Loin de l'hiver morose
Laisse-moi, laisse-moi sommeiller
Et respirer la rose,
Respirer la rose
Avant de l'effeuiller.
Ah ! Ah ! Ah !

Douce flamme,
Reste dans mon âme
Comme un doux trésor
Longtemps encor !
Ah ! Comme un trésor
Longtemps encor !

Sur ces entrefaites, Roméo éloigne Gertrude, la nourrice, en prétextant qu'on la réclame « pour les soins du souper » et se retrouve seul avec Juliette. Le madrigal en fa majeur qui suit entre les deux jeunes gens va rendre le « coup de foudre » réciproque.

[10] Voir Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 226.

Roméo:
Ange adorable
Ma main coupable
Profane en l'osant toucher,
La main divine
Dont j'imagine
Que nul n'a droit d'approcher !
Voilà, je pense
La pénitence qu'il convient de m'imposer,
C'est que j'efface
L'indigne trace
De ma main par un baiser !

Juliette:
Calmez vos craintes
À ces étreintes
Du pèlerin prosterné
Les saintes mêmes,
Pourvu qu'il aime,
Ont d'avance pardonné,
Mais à sa bouche
La main qu'il touche
Prudemment doit refuser
Cette caresse enchanteresse qu'il implore en un baiser.

Roméo:	Juliette:
Les saintes ont pourtant une bouche vermeille...	Pour prier seulement !
N'entendent-elles pas la voix qui leur conseille	
Un arrêt plus clément ?	Aux prières d'amour, leur cœur
	Reste insensible,
	Même en les exauçant !
Exaucez donc mes vœux et gardez impassible	
Votre front rougissant.	Ah ! je n'ai pu m'en défendre !
	J'ai pris le péché pour moi !
Pour apaiser votre émoi	
Vous plaît-il de me le rendre ?	Non ! je l'ai pris ! laissez-le moi !
Vous l'avez pris, rendez-le moi !	
Vous l'avez pris, etc...	Non ! je l'ai pris ! laissez-le moi !

Cette courte scène ressemble un tant soit peu à la scène du jardin dans *Faust* (acte III, scènes 10 et 11). Ici, remarquons tout de suite que, de l'empyrée, nous retombons sur terre. Le jeune homme, après avoir parlé du rayonnement suprême de Juliette, après avoir évoqué un amour transcendant, laisse parler ses sens.

Tout en reconnaissant qu'il s'agit d'un geste sacrilège, il touche sciemment la « main divine » de la jeune fille pour éprouver ces sensations cénesthésiques caractéristiques si agréables dans la découverte du corps de l'autre. Pour justifier son geste, il se compare à ces pèlerins qui, dans un acte de vénération, touchent eux-mêmes les statues des saintes dans les églises et autres lieux de culte. Il va plus loin, en se risquant à demander un baiser qu'il obtiendra sans difficulté. Juliette reste cependant lucide et, au cours du duo avec Roméo, elle lui répond du tac au tac. Toute la fin du morceau traduit l'émoi des deux jeunes gens, l'un voulant reprendre son baiser, l'autre tenant à rester sur la délicieuse sensation ressentie. Mais, qu'on le veuille ou non, nous sommes en plein marivaudage avant la lettre.

Le final de l'acte I, en do majeur, interrompt cette espèce de stichomythie par l'arrivée de Tybalt, cousin de Juliette, qui, au moment où Roméo s'éloigne, le reconnaît à sa voix. Sa haine sert de contrepoint à l'amour incommensurable des deux jeunes gens. Paradoxalement, comme la jeune fille le chante en de bouleversantes harmonies, cette haine familiale devient « le berceau de cet amour fatal ». Puisque rien ne permet désormais aux deux jeunes gens de s'appartenir, il ne reste plus à Juliette qu'à souhaiter la mort (« Que le cercueil soit mon lit nuptial ! »). Cette mort est considérée comme une valeur négative, certes, mais aussi comme une libération possible[11]. Très curieusement, la mort va être aux aguets dans le reste de l'opéra avant de devenir une tragique réalité. Ainsi, amour et mort sont désormais associés, comme dans un opéra vériste, et vont illustrer singulièrement cette figure de pensée appelée oxymore.

À Tybalt, qui donne cours à sa haine, se joint le comte Pâris, tandis que, de l'autre côté de la scène, Roméo se désespère tout en étant pressé par Mercutio de quitter la salle des fêtes. Capulet fait à nouveau son apparition et, inconscient de la situation, reprend le thème du « *carpe diem* », mais cette fois en ré majeur. Il essaie de calmer Tybalt puis chante à nouveau les plats couplets en si majeur de son entrée en scène avec Juliette. Le chœur des courtisans (soprani, ténors, basses) clôt l'acte I, en restant dans le thème de la joie, de l'ivresse et de la jeunesse caractéristique des fêtes dionysiaques.

---

[11] Raymond Polin, dans *Du laid, du mal, du faux* (PUF, 1948), consacre le chapitre IV à l'« axiologie des valeurs dites négatives » et affirme que « 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). C'est possible. Il n'en demeure pas moins qu'avec la mort nous sombrons dans le néant. Avant de naître, nous n'étions pas et cela nous laisse indifférent. Après notre mort, nous ne sommes plus, et cette idée du passage de l'être au non-être nous angoisse. Il y a une grande différence entre ne pas avoir encore été et avoir été. En effet, nous tenons beaucoup à la vie, malgré ses hauts et ses bas, pour la conscience que nous en avons. Notre « ipséité », pour employer le jargon des philosophes, fait de nous un être distinct de tous les autres qui, chacun à sa manière, marque le temps de sa vie. (cf. Roger Asselineau, *Miettes et Miracles*, Collection Saint-Germain-des-Prés, 2002, p. 61 ; et Maurice Abiteboul, *Traces*, Les Éditions Persée, 2011).

Comme dans la pièce de Shakespeare, le prologue et l'acte I de l'opéra de Gounod nous ont exposé la situation. Nous sommes désormais fixés. Un « coup de foudre » a frappé deux jeunes gens issus de familles qui ressentent, l'une pour l'autre, une haine tenace. Rien ne peut détacher ces amoureux l'un de l'autre. Bien que nous connaissions déjà le dénouement, nous voulons savoir comment musicien et librettistes procèdent pour décrire l'évolution de cet amour qui oscille constamment entre le domaine spirituel et le domaine charnel et dont le rôle se révèle en somme inattendu.

L'acte II (« Le jardin de Juliette ») s'ouvre par un charmant *andante* à 6/8, dans la tonalité de fa majeur. Le compositeur se propose manifestement d'évoquer la nuit souvent associée à des mystères, à des drames, à des angoisses, à des épouvantements[12], mais également à des amours légitimes et illégitimes. Elle réduit à néant le temps et l'espace; elle enveloppe; elle uniformise; elle protège et elle est complice, comme dans la scène 1 de l'acte V du *Marchand de Venise*, ou dans celle de *Faust* où se retrouvent Marguerite, Marthe, Faust et Méphisto (III, 10). Roméo arrive sur scène tandis que son ami Mercutio, quelque peu inquiet, reste dans les coulisses. Un chœur de ténors et de basses commente, tandis que le jeune homme se présente sous le balcon de Juliette :

Mystérieux et sombre
Roméo ne nous entend pas !
L'amour se plaît dans l'ombre,
Puisse l'amour guider ses pas !

Comme dans *Faust* (acte III, 8), nous avons droit à un court récitatif suivi d'une cavatine à 4/4. Faust chante son morceau en la bémol majeur, après un court *allegro* en do majeur avec Méphisto. Roméo interprète le sien en si bémol majeur, après un court récitatif en do majeur coupé par l'exclamation de Mercutio et le chœur des hommes en ré mineur. Une fois de plus, Roméo compare la beauté de la jeune fille à celle des étoiles, comme s'il n'arrivait pas à s'abstraire de ces motifs lumineux qui donnent une dimension céleste à son amour. Le vif éclat de cette beauté équivaut à l'intensité de la lumière solaire et le compliment, disons-le franchement, nous paraît manquer totalement d'originalité tant il a été utilisé par les poètes lyriques et tragiques à travers les siècles, sans compter des chansons célèbres comme « *'O sole mio* » (1898) d'Eduardo Di Capua, sur des paroles de Giovanni Capurro.

Ah ! lève-toi, soleil ! fais pâlir les étoiles
Qui, dans l'azur sans voiles,

[12] Voir Paul Sébillot, *Le ciel, la nuit et les esprits de l'air*, pp. 157-185 (Paris, Éditions Imago, 1982).

Brillent au firmament.
Ah ! lève-toi ! (*bis*) parais ! parais !
Astre pur et charmant !
Elle rêve ! elle dénonce
Une boucle de cheveux
Qui vient caresser sa joue.
Amour ! amour ! porte-lui mes vœux !
Elle parle ! Qu'elle est belle !
Ah ! je n'ai rien entendu !
Mais ses yeux parlent pour elle,
Et mon cœur a répondu !
Ah ! lève-toi, soleil...

Gounod réussit à nous faire oublier la banalité de la comparaison, la platitude des paroles et l'invraisemblance de la situation[13] par la beauté et la gradation de sa musique. Après le *piano* initial, dans le médium de la voix, de puissants contre-si bémols traduisent l'émoi de Roméo. Des modulations par des dièses, des bémols et des bécarres, produisent des effets heureux jusqu'au *crescendo* final qui conduit normalement à un contre-si bémol marqué *pp* mais que les ténors, toujours soucieux de mettre leurs aigus en valeur, émettent généralement à pleine voix, comme le contre-si bémol final de la gracieuse romance de « Celeste Aida » (*Aida*, I) ou celui de l'*andantino* de « la fleur que tu m'avais jetée » (*Carmen*, II, 17), contrairement à l'indication du compositeur italien (Verdi) et du compositeur français (Bizet).

La cavatine est suivie d'une scène entre Juliette et Roméo qui nous révèle une partie de la psychologie des personnages. Dans ce court *adagio* à 4/4, en la mineur, Juliette, protégée par les ténèbres complices, avance sur le balcon de sa chambre et s'adonne à des pensées sombres à haute voix :

Hélas ! moi, le haïr ! haine aveugle et barbare !
O Roméo ! pourquoi ce nom est-il le tien ?
Abjure-le, ce nom fatal qui nous sépare,
Ou j'abjure le mien.

Elle est surprise de constater que Roméo, sous le balcon, a tout entendu. Le jeune homme lui répond dans un *moderato* toujours en la mineur, mais souvent altéré par des dièses et des bémols. Le jeune homme est prêt à renoncer à son identité pour gagner le cœur de Juliette. Il tient ces serments faits généralement par les amoureux qui n'ont plus de jugement critique. Les nombreuses modulations de la

[13] Personne, dans la maison des Capulets, en dehors de Juliette et de Gertrude, ne semble entendre, dans la nuit silencieuse, Roméo s'époumoner. Même si Grégorio et les gardes se rendent finalement compte de l'intrusion de « maître et valet » dans le jardin de la demeure, c'est, reconnaissons-le, bien tardivement.

musique trahissent sa grande perturbation psychique. La jeune fille, au contraire, dans un récitatif *moderato*, également marqué par des modulations, fait preuve de caractère, malgré son grand émoi. Elle réfléchit, garde une certaine lucidité que n'a pas Roméo. Elle n'est pas disposée à écouter de vains serments. Elle fait appel à la sincérité de Roméo dans un médium marqué par une descente chromatique dans le grave de la voix : croches rapides (trois si bémols, un la, un sol), pour finir sur un fa bécarre d'un effet dévastateur (noire + croche) (« Adieu les vains détours »). Il ne lui reste qu'à préciser sa pensée et à s'assurer de la sincérité des sentiments de Roméo, dans le médium de la voix, en montant rarement au haut médium, plus souvent attirée par des graves, la tonalité passant en mi bémol majeur à partir de « (Et je te) crois » :

Ah ! tu sais que la nuit te cache mon visage !
Tu le sais !... si tes yeux en voyaient la rougeur !
Elle te rendrait témoignage
De la pureté de mon cœur !
Adieu les vains détours, m'aimes-tu ? Je devine
Ce que tu répondras : ne fais pas de serments !
Pœbé de ses rayons inconstants, j'imagine,
Éclaire le parjure et se rit des amants !
Cher Roméo ! dis-moi loyalement "je t'aime" !
Et je te crois ! et mon bonheur se fie au tien,
O mon seigneur ! comme tu peux te fier à moi-même !
N'accuse pas mon cœur, dont tu sais le secret,
D'être léger pour n'avoir pu se taire...
Mais accuse la nuit dont le voile indiscret
A trahi le mystère.

Roméo ne peut que répondre avec feu, dans l'aigu, une phrase en do majeur, l'autre en mi bémol majeur :

Devant Dieu qui m'entend,
Je t'engage ma foi !

Après avoir suivi le texte de Shakespeare d'assez près (II, 2, 85-100), les librettistes s'en éloignent. Leur Roméo prend Dieu à témoin de son amour sincère. En tant que croyant, il considère que Dieu est l'être suprême, le créateur du ciel et de la terre. Pour lui, Dieu est une réalité absolue et transcendante qui ne relève pas de la raison. Devant Dieu, on s'incline en adorant, on se soumet, on prend des engagements solennels, car il ne s'agit pas de plaisanter. Le Roméo de Shakespeare, au contraire, est disposé à jurer sa foi sur la lune comme sur n'importe quoi. Il fait preuve de légèreté au point que Juliette le rappelle à l'ordre :

Non, ne jure pas; j'ai beau trouver ma joie en toi,
Je ne me réjouis pas de cet engagement pris ce soir :
Il me paraît trop téméraire, trop irréfléchi, trop soudain,
Trop comme l'éclair, qui a cessé d'être
Avant même qu'on ait pu dire : "Il luit." Bonsoir, doux cœur.
Ce bouton d'amour, éclos au souffle chaud de l'été,
Se sera peut-être épanoui en fleur à notre prochaine rencontre.
Bonsoir, bonsoir ! Qu'un doux repos
Descende dans ton cœur comme il règne en mon sein.[14]

Contrairement à la pièce de Shakespeare, ici, durant un bref moment, le duo est coupé par l'arrivée bruyante de Grégorio, valet de Capulet, et des gardes, qui se sont finalement rendu compte de la présence d'un Montaigu dans le jardin. Ils donnent libre cours à leur haine des Montaigus dans un *allegro moderato* à 4/4. Ils imaginent que leur ennemi, accompagné d'un valet, est venu pour faire la cour à Gertrude (« Est-ce pour vos beaux yeux que le traître est venu ? »). Le passage, en si bémol majeur, tranche par sa note comique sur le passage précédent d'une nature plus tragique.

Cette coupure intentionnelle permet au duo de retrouver un élan. Il reprend par un *andante* dans la tonalité de do majeur : « Ô nuit divine ! je t'implore, laisse mon cœur à ce rêve enchanté » qui rappelle étrangement l'*andante* du duo entre Faust et Marguerite (*Faust*, III, 16) en ré bémol majeur (« Ô nuit d'amour ! ciel radieux ! »). C'est un des plus beaux morceaux de l'ouvrage au cours duquel Juliette renonce à tout ce qui était son univers jusqu'ici pour vivre cet amour suprême avec Roméo. Loin de ressembler à Marguerite, qui se donne à Faust sans poser de conditions préalables, Juliette souhaite fonder sa passion sur les liens sacrés du mariage, « sous le regard de Dieu ». Sa voix conserve le mouvement d'*andante* du début de cette seconde partie du duo. Et elle monte seulement pour souligner tout ce qui est important pour elle :

Alors, ô mon seigneur ! sois mon unique loi.
Je te livre ma vie entière [*bis*]
Et je renie
Tout ce qui n'est pas toi !

---

[14] *Well, do not swear. Although I joy in thee,*
I have no joy of this contract tonight:
It is too rash, too unadvised, too sudden,
Too like the lightning, which doth cease to be
Ere one can say 'It lightens.' Sweet, goodnight:
This bud of love, by summer ripening breath,
May prove a beauteous flower when next we meet.
Goodnight, goodnight! As sweet repose and rest
Come to thy heart as that within my breast» (II, 2, 116-124).

Mais !... si ta tendresse
Ne veut de moi que de folles amours !
Ah ! je t'en conjure alors,
Par cette heure d'ivresse,
Ne me revois plus! [*bis*]
Et me laisse à la douleur [*bis*] qui remplira mes jours.

Tout est d'une grande simplicité harmonique dans ce morceau qui revêt une importance capitale. Ce que veut Juliette, au-delà du plaisir de la chair, au-delà de la volupté de vivre, c'est cette Agapê chrétienne qui contient les passions et les met au service de l'esprit. Le don sans limite qu'elle fait de son être fait entrevoir à Roméo, s'il est capable de le comprendre, le don absolu de Dieu. Leurs deux destinées doivent se prolonger en une réalité spirituelle seule capable de nourrir leur mariage. Au fond, Juliette, adolescente sans aucune expérience en dehors de sa prison dorée, ne voit la vie qu'à travers Dieu, comme Gounod lui-même[15].

L'*allegretto* à 3/4, en ré majeur, nous rappelle étrangement la scène du jardin de *Faust*. Le « Laisse, laisse ma main s'oublier dans ta main » fait en effet écho au « Laisse ta main s'oublier dans la mienne » du duo entre Faust et Marguerite, également à 3/4, mais en fa majeur (*Faust*, III, 11). Dans les deux cas, la sensation tactile, sensation cénesthésique, suscite l'émotion sexuelle[16]. Si les librettistes Barbier et Carré manquent incontestablement d'imagination, Gounod, au contraire, trouve un de ses meilleurs moments d'inspiration. La phrase chantée, et répétée plusieurs fois, par les deux amoureux dans un *quasi andante* :

De cet adieu si douce est la tristesse
Que je voudrais te dire adieu jusqu'à demain !

est un bel exemple d'épanalepse et d'alliance de mots d'où se dégage, sur le plan musical, une séduction harmonique remarquable. Puis les amoureux se séparent et, une fois de plus, l'*allegro moderato*, qui fait encore penser à la scène du jardin de *Faust*, traduit les sentiments des deux jeunes gens par un changement de tonalité qui passe de ré mineur à si mineur, puis de si mineur à la majeur, pour se terminer en fa majeur.

Chez Shakespeare, l'acte se poursuit par une scène située dans la cellule de Frère Laurent. Roméo raconte au religieux les événements passés et lui demande de préparer son mariage avec Juliette. Puis, sur une place publique, le jeune homme revoit Mercutio et Benvolio qui se moquent de son amour pour Rosaline, cette

[15] Paul Landormy, dans son *Gounod* (NRF, Gallimard 1942), a bien montré quelle place la religion occupe dans les ouvrages du musicien.

[16] Les physiologistes ont démontré depuis longtemps l'importance de l'excitation des terminaisons tactiles dans les relations amoureuses. Voir, par exemple, *L'Amour et l'émotion chez la femme*, p. 105, du Prof. André Binet (Vigot Frères Éditeurs, 1948), et *Science de l'amour*, deuxième partie, «Le toucher», du Dr. Georges Valensin (La Table Ronde, 1962).

femme « au cœur de pierre » qui l'a tourmenté jusqu'ici et qu'il vient d'oublier bien rapidement comme a précédemment ironisé Frère Laurent. Sur ces entrefaites, Gertrude entre en scène pour faire la morale à Roméo. Ce dernier la rassure au sujet de ses sentiments pour Juliette et la charge de conduire la jeune fille jusqu'à la cellule de Frère Laurent pour l'épouser. À la scène 5, Juliette et sa nourrice se retrouvent et, mise au courant des intentions de Roméo, l'adolescente le rejoint dans la cellule du moine. À la scène 6, Frère Laurent et Roméo rejoignent Juliette dans cette même cellule dans la perspective de ce mariage auquel le religieux consent parce qu'il se fait dans les règles :

Allons, venez avec moi et nous ferons vite ;
Car, avec votre permission, je ne vous laisserai pas
Que la Sainte Église n'ait uni vos deux êtres en un seul[17]

Chez Gounod et ses librettistes, en revanche, nous passons directement à l'acte III. Dans la scène n°10, après un court entracte en do mineur, et un court *allegro agitato* en la bémol majeur, nous retrouvons nos trois protagonistes dans la même tonalité. La situation, bien exposée chez Shakespeare, est ici résumée à grands traits dans un court duo entre Roméo et Frère Laurent. Il suffit ensuite à Juliette d'arriver et de faire part de sa détermination à épouser Roméo pour décider le religieux à braver les deux puissantes maisons des Capulets et des Montaigus. Comme chez Shakespeare, Frère Laurent espère, par ce mariage, mettre un terme à « la haine séculaire » des deux familles, mais, en même temps, il crée involontairement une situation inextricable.

Quoi qu'il en soit, la voix solennelle du religieux, interprété par une basse, s'élève en de majestueux aigus pour descendre sur un sol grave dans l'injonction donnée aux deux jeunes gens : « À genoux ! à genoux ! ». L'*adagio* en do majeur, sur une mesure à quatre temps, est d'une écriture particulièrement coulante, sous forme de fugue, et amène les paroles solennelles de Frère Laurent adressées à Dieu, au début du trio qui suit :

Dieu, qui fis l'homme à ton image !
Et de ton sang créas la femme,
Et l'unissant à l'homme par le mariage
Consacras du haut de Sion
Leur inséparable union !
Regarde d'un œil favorable
Ta créature misérable
Qui se prosterne devant toi !

---

[17] «*Come, come with me, and we will make short work;*
For, by your leaves, you shall not stay alone
Till Holy Church incorporate two in one» (II, 6, 35-37).

Les jeunes gens répètent à l'unisson, et *piano*, dans le haut médium de la voix :

Seigneur ! nous promettons d'obéir à ta loi !

Frère Laurent poursuit avec noblesse sa prière en des termes qui, aujourd'hui, feraient frémir d'indignation les féministes à tout crin et les « femen », tandis que Roméo et Juliette, toujours à l'unisson, et toujours *piano*, mais cette fois un ton au-dessus, continuent d'en appeler au Seigneur:

F. L. : « Entends ma prière fervente,
Fais que le joug de ta servante
Soit un joug d'amour et de paix !
Que la vertu soit sa richesse,
Que pour soutenir sa faiblesse
Elle arme son cœur du devoir !

R. & J.: Seigneur sois mon appui, sois mon espoir !

La prière se termine par une nouvelle phrase à l'unisson, cette fois dans le grave de la voix:

F.L. : Que leur vieillesse heureuse voie
Leurs enfants marchant dans ta voie
Et les enfants de leurs enfants !

R. & J.: Seigneur ! du noir péché c'est toi qui nous défends !

L'union des deux jeunes gens est célébrée au moment où Gertrude entre en scène. Alors, dans un *allegro moderato* en la majeur, la scène se termine par un quatuor (« Ô pur bonheur ! Ô joie immense ! ») marqué par de grands élans, des passages ascendants et descendants, des points d'orgue, des liaisons, et un final ponctué par un contre-la (ronde+noire) émis par Juliette, tandis que Gertrude et Frère Laurent chantent le la de l'octave inférieure, Roméo terminant sur un do dièse. Tout est mis en œuvre par le musicien pour suggérer la joie, l'exaltation, la reconnaissance en Dieu auquel le chrétien se confie.

Amour humain et amour divin se mêlent suprêmement dans ce passage concerté qui produit un effet assuré au théâtre lyrique. Aussi peut-on trouver un peu sévère le jugement de Paul Landormy, quand il écrit, à propos de ce quatuor : « Tout cela [est] d'un sentiment sincère mais un peu extérieur. Il semble qu'on aperçoit Gounod prêchant la bonne parole comme il aimait à le faire, avec des périodes onctueuses, des phrases épiscopales et de larges gestes »[18].

[18] Paul Landormy, *op. cit.*, p. 147.

Le deuxième tableau de l'acte III est d'abord un *allegretto* à 3/4, en fa majeur, qui introduit le personnage de Stéphano, valet de la maison des Montaigus, rôle assuré par un soprano en travesti. Cette chanson passe ensuite à un *andantino* à 2/4 dans la même tonalité. Les deux mesures alternent dans le morceau et lui donnent une légèreté remarquable. Un tantinet provocateur, en faisant allusion à Juliette, bien précieux qu'il est bon de surveiller de près, surtout la nuit, propice à toutes les tentations, Stéphano, dans sa jeunesse insouciante, cherche à provoquer les Capulets rencontrés sur la place publique. Le compositeur use d'un rythme rapide renforcé d'appoggiatures et de coulés. Le trait final, sur l'image de la « tourterelle », amenant le soprano à monter la gamme jusqu'au contre-ut, puis à redescendre sur le do du médium de départ, immédiatement suivi d'un contre-sol (double croche sur la syllabe finale de « tourterelle ») et d'une dernière phrase « vous échappera », avec un trille tenu sur la syllabe « -chap- », est d'une belle venue. Ce morceau, fort bien enlevé et d'une fine ironie, sert d'introduction à la scène n°13 d'une tout autre nature. Ici, la haine, contraire de l'amour, après avoir atteint une intensité croissante, se matérialise par des duels entre les gens des deux familles: Stéphano, Roméo, Benvolio, Tybalt, Mercutio, Grégorio et Pâris. Stéphano croise le fer avec Grégorio. Puis le combat devient général. Mercutio est mortellement blessé par Tybalt et ce dernier est, à son tour, tué par Roméo sous le regard du vieux Capulet qui, arrivé sur les lieux tardivement, promet à son neveu Tybalt mourant de le venger. Cet ensemble à 2/4, qui commence en ré mineur, se poursuit en ré majeur, puis en la mineur, pour passer en do mineur dans la dernière partie. Il donne à la haine des participants une force inouïe, par les motifs musicaux employés. Il introduit, dans l'union de Roméo et Juliette, un élément négatif de plus, avec la mort. Le Duc se présente et se fait mettre au courant de la situation. Dans l'*andante* en la mineur, les Capulets réclament avec insistance « Justice ! » Le Duc, instance sociale transcendante à ses sujets et au-dessus d'eux (« Prêtez tous devant moi le serment solennel/D'obéissance aux lois et du prince et du ciel ! »), sait faire la part des choses et, au lieu de céder à la tentation de juger hâtivement en fonction d'une réaction purement affective du clan des Capulets, il se réclame d'une moralité de niveau élevé et d'une absolue bonne foi. Il n'ignore pas que la sanction doit permettre à qui la subit d'accéder à la vie morale. Elle ne doit pas être une impasse qui retranche l'individu du reste des hommes. C'est la raison pour laquelle, après avoir reproché aux deux familles d'avoir des « cœurs inhumains » et de toujours verser du sang, il exile Roméo et l'éloigne ainsi non seulement de sa communauté, mais surtout de Juliette, tandis que la scène se termine dans un *andante maestoso* chanté par Roméo, par le Duc, par Capulet et par les chœurs, traduisant les émotions des uns et des autres.

Le premier tableau de l'acte IV (n° 14 de la partition) se passe dans la chambre de Juliette. Les librettistes ont largement coupé et dans la fin de l'acte III et dans les scènes du début de l'acte IV de Shakespeare, pour transposer la scène V de la tragédie dans leur livret. La vraisemblance n'y gagne pas, dès lors qu'il est

difficile d'imaginer une nuit de noces dans une maison ennemie, sans éveiller l'attention de ses habitants. C'est, il est vrai, ce que Coleridge appelait, dans sa *Biographia Literaria*, «*a suspension of disbelief*», c'est-à-dire « une suspension de l'incrédulité », le public ne se posant pas de questions et laissant de côté toute objection pour entrer dans le jeu.

La scène donc s'ouvre par un *andantino* à 4/4, dans la tonalité de ré majeur, qui reprend « la phrase exposée par les violoncelles dans l'ouverture, mais cette fois autrement instrumentée »[19]. C'est d'abord un court récitatif entre les deux jeunes gens. Juliette pardonne à Roméo d'avoir tué son cousin Tybalt dès lors qu'il n'avait pas le choix et que son parent était l'incarnation de la haine. À cette haine, elle oppose l'amour qu'elle éprouve pour le jeune homme. Cet amour est prêt à beaucoup pardonner et Roméo est profondément touché en entendant Juliette lui dire : « Je t'aime ! ». Il ne se sent plus de joie.

Commence alors, dans un *andante* à 9/8, toujours dans la même tonalité, le duo proprement dit. Cette « douce nuit d'amour » est toute en suggestions. Comme l'écrit Paul Landormy, « les éléments mélodiques s'enchaînent dans un perpétuel chevauchement, un peu dans la manière de la rêverie de Marguerite à la fin du troisième acte de *Faust*. Juliette, Roméo, l'orchestre se repassent les motifs les plus passionnés dans un ardent et incessant échange »[20]. Les amoureux fusionnent. Leur extase est interrompue par un changement de mesure et de tonalité. Juliette se rend compte d'une préoccupation chez Roméo dans un court *allegro* en la mineur et à 4/4. Le jeune homme croit avoir entendu le chant de l'alouette, messagère du jour. Juliette, dans un *andante* à 3/4, veut le persuader qu'il s'agit du chant d'un rossignol, oiseau de la nuit, « confident de l'amour ! ». Tous deux font appel à la symbolique particulière du monde des oiseaux. Les deux jeunes gens s'arrachent péniblement des bras l'un de l'autre, comprenant finalement, dans un *allegretto agitato* en ré mineur et à 4/4, qu'avec le jour qui point, il y a lieu de se séparer.

La séparation étant considérée « plus cruelle et barbare » que la mort, à leurs yeux, notons, une fois de plus, que cette dénégation de la vie est associée à leur amour. Plutôt passer dans un non-être qu'être, en se trouvant privé d'un amour entier, dominateur qui les rattache au ciel. L'unisson des deux chanteurs dans « toujours à toi ! », avec un superbe contre-si bémol accompagné d'un point d'orgue sur la syllabe finale de l'adverbe « toujours », est de toute beauté. Le serment des deux jeunes gens nous émeut dans sa pureté et dans sa naïveté. L'*andante* qui suit, *pianissimo*, passant de do majeur à ré majeur, finit sur des paroles fortes, touchantes, voire déchirantes, avec, à nouveau, cet appel au Ciel terminant sur une gamme descendante (sol, croche, fa, blanche pointée, mi, noire, ré, noire, sur « confie »[21]) :

---

[19] Paul Landormy, *op. cit.*, pp. 148-149.

[20] Id., *ibid.*, p. 148.

[21] Gounod, comme tous les compositeurs, fait souvent accentuer les syllabes muettes. Le chanteur est obligé de se conformer à cet usage, sinon il déformerait la ligne rythmique du morceau.

Adieu ! mon âme ! adieu ma vie !!!
Anges du ciel ! à vous, à vous je le confie.

Juliette est dans Roméo. Roméo est dans Juliette. Chacun vit à travers l'autre par intussusception. Leur amour a une forme trinaire. En effet, chez eux, il y a passage du « moi » au « toi » pour aboutir au « nous ». Séparés l'un de l'autre, ils sont désemparés et il ne reste que le Ciel pour les protéger.

Le n°15 de l'acte introduit un quatuor entre Juliette, Gertrude, Capulet et Frère Laurent. C'est un *allegro agitato* à 4/4 en sol mineur. Le père de l'adolescente croit que celle-ci s'est levée tôt en raison des événements qui se sont produits la veille. Mais tant pis, pour le moment, si le duel a entraîné deux morts. Les funérailles peuvent attendre. Pour déférer au vœu de Tybalt, il s'agit, séance tenante, de marier Juliette au comte Pâris, d'où un *andantino* à 3/4, en sol majeur, d'une pauvreté lexicale et musicale désolante, chanté par le vieux Capulet :

Que l'hymne nuptial succède aux cris d'alarmes !
Fidèle au dernier vœu que Tybalt a formé,
Reçois de lui l'époux que sa bouche a nommé,
Souris au mlieu de tes larmes.

Les arguments de Capulet qui suivent sur le respect de la volonté des morts, semblable à « celle de Dieu lui-même », paraissent assez peu convaincants. En effet, ce caractère sacré de la mort est tout simplement une vue de l'esprit. Mais Juliette est trop bouleversée pour demander à son père aimant de retarder ce mariage précipité qui ferait d'elle une polygame !

Dans la scène n°16, à 4/4 et en la mineur, Juliette se retrouve avec Frère Laurent auquel elle fait une sorte de chantage, en menaçant de se tuer, si son père la force à épouser le comte Pâris. Le compositeur traduit les émotions de l'adolescente par un changement constant de mouvement: *allegro*, *andante* et *moderato*. Plutôt qu'un mariage infâmant, la mort paraît être à la jeune fille la seule échappatoire possible. Frère Laurent, de son côté, a uni les deux amoureux selon les saintes règles de l'Église, et il sent que sa responsabilité est engagée dans cette situation critique. Pour venir en aide à Juliette, l'herboriste qu'il est à ses heures lui propose de boire un narcotique qui lui donnera l'apparence d'une morte. L'*andante* qu'il chante *pianissimo* pour expliquer à Juliette dans quel état cataleptique elle va se trouver est saisissant :

Buvez donc ce breuvage :
Et des membres au cœur
Va soudain se répandre une froide langueur
De la mort mensongère image
Dans vos veines soudain le sang s'arrêtera.
Bientôt une pâleur livide effacera

Les roses de votre visage
Vos yeux seront fermés ainsi que dans la mort!
En vain éclateront alors les cris d'alarmes
« Elle n'est plus ! » [*bis*] diront vos compagnes en larmes
Et les anges du ciel répondront : « Elle dort ! » [*ter*].

Il est suivi d'un *allegro moderato*, toujours chanté *pianissimo* dans la même tonalité, qui tranche sur le tableau sinistre précédant. Ici, il s'agit de l'évocation d'une véritable palingénésie et d'un futur incertain :

C'est là qu'après un jour votre corps et votre âme,
Comme d'un foyer mort se ranime la flamme,
Sortiront enfin de ce lourd sommeil,
Par l'ombre, protégées, votre époux et moi-même.
Nous épierons [*bis*], votre réveil
Et vous fuirez au bras de celui qui vous aime [*bis*].

Dans la pièce de Shakespeare, le dialogue entre Frère Laurent et Juliette est suivi d'une scène (IV, 2) dans la maison des Capulets. Capulet, son épouse, parents attentionnés, et quelques valets s'occupent de la préparation du mariage. Puis Juliette et sa nourrice font une apparition avant de se retirer dans la chambre de l'adolescente (IV, 3). Dans l'opéra de Gounod, la scène n°17, qui correspond à la scène 3 de l'acte IV de la pièce de Shakespeare, est un *andante* à 4/4, dans la tonalité de fa dièse mineur. Juliette est seule et donne libre cours à son angoisse. Elle doit absorber le contenu d'une fiole dont elle doute de l'effet et trouve plus prudent de s'armer d'un poignard pour se tuer au cas où, se réveillant trop tôt, elle serait mariée de force au Comte Pâris : « Non ! non ! ce poignard sera le gardien de ma foi ! »

Précisément, sur le mot « foi ! », le morceau devient un *moderato* en sol mineur dans lequel la jeune femme fait appel à son amour pour trouver le courage d'absorber le contenu de la fiole et pour calmer ses appréhensions. En effet, elle craint de s'éveiller avant le retour de Roméo et de se retrouver toute seule au milieu des morts séculaires de la maison des Capulets, et surtout de la dépouille ensanglantée de son cousin Tybalt dont elle croit apercevoir le fantôme. Ici, les librettistes ont évité le réalisme de Shakespeare qui met dans la bouche de sa Juliette des mots forts évoquant l'enfer dantesque (« odeurs nauséabondes », « cris stridents », « hideuses épouvantes », « Tybalt tout déchiqueté », « le sanglant Tybalt, fraîchement mis en tombe, est là à pourrir dans son suaire »). Ils trouvent un juste milieu, comme Scribe et Delavigne, dans la scène célèbre de Bertram (« Nonnes, qui reposez sous cette froide pierre ») dans *Robert le Diable* (1831) de Meyerbeer, ou comme eux-mêmes dans le livret de *Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas.

Gounod a magnifiquement composé ce *moderato ben risoluto*. La voix du soprano doit se battre avec une tessiture tendue. Les notes basses qui peuvent aller

jusqu'au do_2 montent allègrement jusqu'au do_5, en passant par un trille sur un la_4 tenu quatre temps (« Ah ! »). Le « Je bois à toi !!! » final est une superbe montée (fa_4, sol_4, la_4 avec point d'orgue sur un trille, sol_4, la_4, et un si $bémol_4$ sur « toi ! »), l'orchestre suivant *colla voce*. La musique est, ici, aussi puissante que la poésie de Shakespeare. Elle parle même davantage à l'oreille exercée, car elle a plus de ressources que la poésie.

Avec la scène n°18, nous avons affaire à l'*allegro maestoso* du cortège nuptial en do majeur. Le n° 18 bis, intitulé « Épithalame », est aussi un *allegro maestoso* en fa majeur qui, généralement, est supprimé à la représentation, bien que Juliette, Gertrude, Pâris, Capulet, Manuela, Pepita, Angelo, Frère Laurent et les chœurs (soprani, ténors, basses) puissent chacun exprimer leurs états d'âme dans les contrastes musicaux de cet octuor fort réussi. Le final de l'acte (n°19) est un *andante moderato* entre Juliette, Gertrude, Pâris, Capulet et les chœurs (soprani, ténors, basses). Cette scène, à 4/4, commence en fa majeur, avec Capulet, et, dans l'*andante* avec Juliette, passe à do majeur. Elle se termine par la mort apparente de Juliette et le désespoir de tous les présents dans un *adagio* à l'unisson : « Juste Dieu ! ».

L'acte V s'ouvre par un entr'acte suivi d'une courte scène (n°20 bis) au cours de laquelle Frère Laurent apprend de Frère Jean que le messager qu'il avait envoyé à Roméo n'a pas pu remettre sa lettre d'explication dès lors qu'il a été attaqué et blessé par des Capulets. Ce retard est lourd de conséquences, comme le reconnaît le moine. Ces scènes font place à la célèbre scène du tombeau qui se divise elle-même en deux parties, « le sommeil de Juliette » (n°21) et « scène et duo » entre Juliette et Roméo (n°22). Évidemment, on ne peut s'empêcher de penser au final de *Faust*, avec son apothéose en do majeur marquant la rédemption de Marguerite. On peut se permettre d'évoquer aussi le magnifique final d'*Aïda* (1871), car, c'est également par amour que l'héroïne titulaire de Verdi va mourir avec Radamès dans le tombeau égyptien.

Gounod s'est surpassé dans la composition de ces deux dernières scènes de son opéra. C'est d'abord un *adagio*, ensuite un *andante*, à 4/4, qui occupent tour à tour tout le n°21 de la partition, dans la tonalité de ré mineur. Sur ces entrefaites (n°22) arrive Roméo qui chante en si bémol mineur. Son amour transcende la mort à tel point que cette dernière est parée de qualités habituellement appliquées à tout ce qui reflète la beauté.

Le tombeau, transformé en un « palais splendide et radieux » (comble du paradoxe!), devient même supérieur au Ciel par la seule présence de Juliette, jusqu'ici associée à des images lumineuses, voire même au cosmos :

> Un tombeau !... non... non !...
> Ô demeure plus belle
> Que le séjour même des cieux !...
> Salut, palais splendide et radieux !

Roméo s'empoisonne, en croyant Juliette vraiment morte. Il considère la mort comme un passage et non comme un anéantissement. Il est convaincu qu'il rejoindra Juliette dans l'éternité après s'être ôté la vie. Le réveil de Juliette, la réalisation de la méprise, donnent lieu à un sublime duo qui change constamment de tonalité. Ici, notons que la musique qui accompagne les premières paroles de Juliette nous rappelle le thème du duo de l'acte IV. Par la suite, les deux amoureux rendent grâce au « Dieu de clémence » de les avoir réunis, en usant de gammes ascendantes avec arrêt sur l'aigu, marqué d'un point d'orgue, comme dans l'*allegro moderato* du quatuor de l'acte III (n° 11). Avant de mourir ici-bas, en pleine communion de cœur et d'esprit, Roméo et Juliette demandent pardon au Seigneur, dans un court *andante* à l'unisson, dans la tonalité de mi bémol majeur. Pardon pour avoir cédé à un si grand amour bravant les interdits et responsable de tant de tragédies? Incontestablement. C'est cet appel au pardon du Ciel qui conclut l'opéra et qui a plus d'importance chez Gounod et ses librettistes que la réconciliation de deux familles ennemies se rendant compte trop tard que leurs enfants sont les victimes innocentes de leur haine, comme chez Shakespeare. Grâce à ce pardon attendu, Roméo et Juliette passeront dans une autre vie qui leur permettra de goûter pleinement cet amour offrande épuré auprès de Dieu, dont le propre amour est expansion de l'âme par-delà la chair.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille I

Bibliographie sommaire

Ouvrages

—Abiteboul (Maurice), *Dames de cœur et femmes de tête. La femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008, 257 pp.).

—Damour (Jean-Pierre), *Shakespeare. Roméo et Juliette* (Paris, Ellipses, 2007, 123 pp.).

—Gounod (Charles), Barbier (Jules) & Carré (Michel), *Faust* (Paris, Éditions Choudens, 1859, 268 pp.).

—Gounod (Charles), Barbier (J.) & Carré (M.), *Roméo et Juliette*. Opéra en cinq actes (Paris, Éditions Choudens, 1867, 265 pp.).

—Hauvette (Henri), *La "Morte Vivante"* (Paris, Boivin & Cie, Éditeurs, 1933, 216 pp.).

—Hocmard (Gérard), *Roméo et Juliette. William Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2007, 173 pp.)

—Landormy (Paul), *Gounod* (nrf Gallimard, 1942, 276 pp.)

—Pollet (Maurice), *Shakespeare*. *La tragédie de Roméo et Juliette*. Édition critique avec introduction, traduction et notes (Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1961, 277 pp.).
—Suhamy (Henri), *L'Angleterre élisabéthaine* (Paris, Les Belles Lettres, 2012, 299 pp., ill.).

Articles

—Lemoine (R.), « *Roméo et Juliette*, de M. Gounod, a fait hier son apparition au Théâtre-Lyrique » in *Le Temps* du 29 avril 1867, p. 3, col. 3.
—Moreno (H.), « Théâtre Impérial Lyrique. Première représentation de ROMÉO ET JULIETTE. Opéra en cinq actes. Paroles de MM. Jules Barbier et Michel Carré. Musique de Charles Gounod » in *Le Ménestrel* du dimanche 5 mai 1867, n°23, pp. 177-178, sur deux colonnes.
—Mouchon (Jean-Pierre), « La temporalité dans le *Faust* de Gounod », pp. 123-154, in *Théâtres du Monde*, Cahier n°24 (2014), 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).
—Tarbé (Eugène), « Théâtre-Lyrique— ROMÉO ET JULIETTE. Opéra en cinq actes, par MM. Jules Barbier et Michel Carré, musique de M. Gounod » in *Le Figaro* du lundi 29 avril 1867, p. 1, col. 4, p. 2, col. 1-4).

FRANCESCA DA RIMINI ET PAOLO MALATESTA UNE CÉLÈBRE HISTOIRE D'AMOUR ITALIENNE

Pourquoi Shakespeare, ce magnifique promoteur de la chronique italienne médiévale, n'a-t-il pas porté au théâtre la célèbre histoire de Paolo Malatesta, fils et frère des Seigneurs de Rimini, et Francesca da Polenta, fille du Seigneur de Ravenne ? Sans doute l'aurait-il rendue aussi célèbre que celles de Roméo et Juliette, ou d'Othello et Desdémone avec lesquelles elle présente nombre de points communs : Moyen Âge (XIIIe siècle), Italie nord-occidentale (Vérone, Venise, Rimini), amours interdites et/ou jalousie du conjoint, avec, pour finir, mort violente des jeunes et beaux protagonistes. Peut-être le texte-source – le plus connu, le plus unanimement apprécié de tous les passages de *La Divine Comédie* – apparaissait-il, dans sa brièveté et sa perfection esthétique, comme intouchable, décourageant. Le fait est que, hors d'Italie, les réécritures ont été étonnamment rares, et sont essentiellement le fait de musiciens qui ont composé des cantates ou des poèmes symphoniques, tel Tchaïkovski. Quand, avec le Romantisme, le Moyen Âge redevient un sujet apprécié des auteurs et du public, et que Dante, après un temps de pénitence, est à nouveau porté aux nues, l'Italie est la seule (ou presque) à se lancer dans des réécritures théâtrales et opératiques du texte. En Europe, les amours de Francesca et de Paolo sont largement illustrées par la peinture, notamment Delacroix, Gustave Doré et les Préraphaélites, mais fort peu par des tragédies ou des drames, sauf à voir jouer sur les scènes étrangères les opéras élaborés par les librettistes et les musiciens italiens[1]. Aussi est-ce un parcours limité aux scènes théâtrales italiennes que nous allons entreprendre, parcours qui sera également délimité dans le temps, les « Francesca » dont il est encore possible de trouver le texte – sinon, en librairie, du moins dans les bibliothèques et sur les ô combien précieux sites offrant gratuitement de vieux ouvrages numérisés – échelonné sur environ un siècle, de la deuxième décennie du XIXe siècle à la deuxième décennie du XXe.

I. À la base : une sombre histoire politico-familiale devenue mythique

Le récit de Dante

Rappelons pour mémoire que *La Divine Comédie*, vaste poème en cent chants, le plus célèbre poème de la littérature italienne, raconte en trois volets – trois « *cantiche* » – le voyage que l'auteur-narrateur Dante Alighieri effectua en l'an 1300 à travers les trois royaumes d'outre-tombe, Enfer, Purgatoire et Paradis,

[1] Signalons toutefois trois textes théâtraux, auxquels nous n'avons malheureusement pas pu avoir accès : une *Francesca da Rimini* de l'auteur américain George Henry Boker, en 1853 ; une deuxième de F. Marion Crawford (1854-1909) en 1900 (qui fut traduite de l'américain en français par Marcel Schwob) ; et, la même année, une tragédie homonyme en quatre actes de l'auteur anglais Stephen Philips, publiée à Londres.

voyage par lequel, parallèlement au souci de son propre salut, il entend enseigner aux hommes les voies de la rédemption. Dans chacun des cercles traversés, accompagné par Virgile, qui lui sert de guide, il rencontre au moins un personnage connu (du moins des lecteurs de l'époque) avec qui il entame un dialogue. Le chant qui nous intéresse, le cinquième de la première « *cantica* »[2], nous introduit dans le deuxième cercle de l'Enfer, celui des luxurieux. Si l'on considère que, dans ce premier royaume, étagé sur dix cercles qui s'enfoncent progressivement jusqu'au centre de la terre, plus on descend, plus le péché est grave, force est de constater que pour Dante le péché de la chair, tout condamnable qu'il soit, est loin d'être effroyable, puisque c'est, par ordre de grandeur, le premier péché véritable, le cercle précédent – les Limbes – étant occupé par les justes dont la seule faute a été de ne pas avoir connu Dieu. En vertu de la loi du "*contrappasso*", qui établit un lien entre la faute commise et le châtiment infligé, les luxurieux, qui se sont laissés emporter par la tourmente de la passion et n'ont pas su soumettre leur appétit à la raison, sont emportés et malmenés par une violente bourrasque, « mugissant comme mer en tempête, / quand elle est battue par des vents contraires. / La tourmente infernale, qui n'a pas de repos, / mène les ombres avec sa rage ; / et les tourne et les heurte et les harcèle » [3.] Virgile vient de nommer quelques-uns des pécheurs qui passent devant eux – Sémiramis, Didon, Cléopâtre, Hélène, Paris, Tristan – quand Dante est intrigué par deux ombres enlacées et exprime le souhait de leur parler. Virgile lui dit de les prier au nom de « l'amour qui les mène », et elles viendront.

Dante, évoquant le lieu, a déjà utilisé deux comparaisons avec des oiseaux pour qualifier la cohorte des damnés : « Tout comme leurs ailes portent les étourneaux, / dans le temps froid, en vol nombreux, / ainsi ce souffle mène […]. Et comme les grues vont chantant leurs complaintes, / en formant dans l'air une longue ligne, / ainsi je vis venir, poussant des cris, / les ombres portées par ce grand vent ». Une autre similitude, très délicate, suit immédiatement l'invocation du protagoniste : « Comme colombes à l'appel du désir / viennent par l'air, les ailes droites et fixes, / vers le doux nid, porté par le vouloir », ainsi le couple se détache de la foule des autres damnés et s'approche de Dante.

Francesca, émue de la sollicitude du visiteur, lui déclare d'emblée, usant d'une périphrase (car il n'est pas permis de prononcer le nom de Dieu en Enfer) où elle se montre profondément chrétienne : « si le roi de l'univers était notre ami, / nous le prierions pour ton bonheur ». Puis elle se présente : « La terre où je suis née se trouve au bord / de la marine où le Pô vient descendre / pour être en paix avec ses affluents ». La terre natale évoquée est Ravenne ; dans cette petite énigme mérite d'être relevée l'idée, tout en accord avec l'humanité de la locutrice, de paix. Suivent trois tercets qui sont parmi les plus célèbres de *La Divine Comédie*, et qui

---

[2] Pour une belle analyse de ce célèbre chant, cf. Ignazio Baldelli, *Dante e Francesca*, Firenze, Olschki, 1999, 93 p.

[3] Les traductions sont empruntées à Jacqueline Risset : Dante, *La Divine Comédie*, édition bilingue, Paris, Flammarion, 1985, vol. 1, *L'Enfer*, pp. 61-67.

placent de manière exquise la mésaventure du couple sous le signe de l'Amour, personnifié, en position anaphorique :

Amour, qui s'apprend vite au cœur gentil,
prit celui-ci de la belle personne
que j'étais ; et la manière me touche encore.
Amour, qui force tout aimé à aimer en retour,
me prit si fort de la douceur de celui-ci
que, comme tu vois, il ne me laisse pas ;
Amour nous a conduits à une mort unique.
La Caïne attend celui qui nous tua.

Ces vers illustrent la célèbre théorie du « *dolce stil nuovo* », forme poétique de l'amour courtois, magnifiquement représenté en littérature italienne par les amours de Dante pour Béatrice ou de Pétrarque pour Laure ; à la différence toutefois que dans le cas des deux damnés cet amour ne demeura pas spirituel.

Une telle présentation peut sembler sibylline à un lecteur non averti, mais elle était bien claire pour les contemporains de Dante, qui connaissaient l'histoire funeste du couple. Francesca, fille très belle du Seigneur de Ravenne, mariée à Gianciotto Malatesta, Seigneur de Rimini, éveilla l'amour de Paolo, son beau-frère, et comme – affirme l'un des tercets cotés – une personne aimée doit forcément aimer de retour, elle aussi s'éprit de lui. Tous deux périrent de mort violente, sous les coups du mari jaloux. Ce dernier, prédit Francesca, est destiné à la zone la plus profonde de l'Enfer, la « Caïne », ainsi nommée en référence au Caïn biblique, où les traîtres à leur famille sont figés pour l'éternité dans la glace. En effet, le mari trompé a commis le péché mortel de tuer les deux amants sans leur laisser le temps de se repentir, et donc leur a non seulement ôté la vie mais les a condamnés à la damnation.

Dante leur pose une seule question : comment ont-ils compris que l'un et l'autre s'aimaient ? La réponse de Francesca – elle est la seule à parler, Paolo pleure durant tout l'épisode – fait partie des grands morceaux d'anthologie de la poésie italienne. Ayant averti en préambule qu'« Il n'est pas de plus grande douleur / que de se souvenir des temps heureux / dans la misère », Francesca cite un célèbre roman d'amour, l'histoire de Lancelot du Lac et de la reine Guenièvre, que les deux jeunes gens lisaient ensemble :

Nous lisions un jour par agrément
de Lancelot, comment amour le prit :
nous étions seuls et sans aucun soupçon.
Plusieurs fois la lecture nous fit lever les yeux
et décolora nos visages ;
mais un seul point fut ce qui nous vainquit.
Lorsque nous vîmes le rire désiré

être baisé par tel amant,
celui-ci, qui jamais plus ne sera loin de moi,
me baisa la bouche tout tremblant.
Galehaut fut le livre et celui qui le fit ;
ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant.

De même que Galehaut persuada Guenièvre d'embrasser Lancelot, amoureux transi mais non déclaré, de même cette lecture poussa Paolo à baiser la bouche de sa belle-sœur. Le récit s'arrête là, laissant le lecteur imaginer la suite. Quant à Dante, il est si ému qu'il en perd connaissance.

De ce très célèbre passage de *La Divine Comédie*, on retiendra, outre l'histoire qui y est évoquée, les éléments que nous nous sommes efforcée de mettre en valeur, car ils seront repris par quasiment tous ceux qui porteront l'histoire au théâtre : les termes de prière, de paix dans la bouche de Francesca (ou en relation avec elle), la puissance de l'amour, le concept de « mort unique », les deux amants étant morts ensemble, la douleur que l'on éprouve à se rappeler le temps heureux dans le malheur, ou encore l'évocation ciblée de volatiles.

Ce que nous apprennent les documents historiques

Cette histoire d'amour, tellement connue du temps de Dante que les précisions étaient inutiles, devenue au fil des siècles on ne peut plus célèbre, n'aurait sans doute laissé aucune trace sans la place, mince mais de facture esthétiquement parfaite, que leur a accordée l'auteur de *La Divine Comédie*. En effet, que nous apprennent les historiens de la réalité de cet événement ? Rien, sinon que les personnages ont réellement existé et que Dante, qui fut durant une partie de son exil l'hôte des seigneurs de Ravenne (c'est dans cette ville qu'il est mort et que se trouve sa tombe), a très certainement connu des descendants de ce couple mythique. Aucun texte d'archives ne mentionne ce « fait divers ». C'est pourquoi, au départ, ceux qui voudront le réécrire n'auront qu'à laisser libre cours à leur imagination afin d'en combler les blancs.

Toutefois, à partir du XIXe siècle, des recherches plus poussées ont mis en évidence divers éléments attestés, dont vont pouvoir s'emparer les auteurs de théâtre, à savoir que Francesca, née en 1255, épousa à l'âge de vingt ans Gianciotto Malatesta (né en 1248), en 1275, que Paolo était marié depuis 1269 à Orabile di Ghiaggiolo (dont il avait deux enfants), qu'il exerça durant quelques mois la fonction de Capitaine du Peuple à Florence, que Gianciotto fut podestat de Pesaro et se remaria l'année qui suivit la mort de sa première épouse. Il semble donc qu'une dizaine d'années se soit écoulée entre son premier mariage et le double meurtre : un temps que les auteurs des réécritures vont considérablement raccourcir.

Le commentaire de Boccace

D'autres segments propres à alimenter la fiction nous sont rapportés par Boccace, célèbre conteur et auteur du non moins célèbre *Décaméron*. Cette seule

distinction – de taille – pourrait soulever un nuage de suspicion sur la version qu'il propose des faits. Mais Boccace était un si fervent admirateur de Dante, et les faits étaient temporellement si proches de lui (un siècle à peine) qu'il serait sans doute injuste de vouloir à tout prix croire à une pure et simple affabulation. Boccace, en effet, se vit confier en 1373 le soin d'effectuer des lectures publiques de *La Divine Comédie*, et assura cette tâche pendant les quelques mois qui précédèrent sa mort.

Ses commentaires, limités aux dix-sept premiers chants de l'*Enfer*, furent publiés sous le titre de *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. Dans le commentaire au chant V, il explique que le mariage de Francesca da Polenta et Giovanni Malatesta avait pour but de sceller la paix entre deux familles qui avaient été en guerre, que Giovanni était boiteux et fort peu avenant mais était l'héritier du trône de Rimini, qu'un ami conseilla à Guido da Polenta d'user d'un subterfuge car jamais sa très belle mais altière fille n'aurait accepté d'épouser cet homme : d'où l'idée d'un mariage par procuration. C'est dans ce but que Paolo, surnommé « le Beau », se rendit à Ravenne ; Francesca, convaincue de voir en lui son futur époux, en tomba éperdument amoureuse ; elle s'indigna fort quand, arrivée à Rimini, elle comprit qu'on l'avait trompée, mais ses sentiments n'en diminuèrent pas moins. Bien que Boccace voie dans l'anecdote de Lancelot une invention de Dante (qui ne pouvait être au courant de semblables détails), il tient pour certaine la liaison qui se tissa entre les deux jeunes gens. Mais un serviteur de Giovanni ayant vendu la mèche, le mari jaloux voulut surprendre les amants. Une trappe s'ouvrait dans la chambre de Francesca et aurait permis à Paolo de s'enfuir si un pan de son manteau n'y était resté accroché, entravant la fuite du jeune homme. Pour sauver son bien-aimé Francesca s'interposa et reçut le premier coup, mortel ; puis Paolo fut à son tour mortellement frappé.

Peut-être le récit de Boccace fut-il remanié par des mains anonymes, car deux éléments au moins éveillent quelque doute. Le motif du mariage d'abord : les familles n'étaient pas ennemies, sans doute le mariage visait-il à consolider une alliance face à des ennemis communs – dans les deux cas l'idée de « paix » soulignée par Francesca devant Dante revêt tout son sens. Et l'épilogue, selon lequel les deux amants furent placés dès le lendemain dans le même tombeau : une fin « à la Roméo et Juliette » qui, s'agissant d'un couple adultérin, apparaît peu crédible.

II. La tragédie de Silvio Pellico et ses suites opératiques

Silvio Pellico (1789-1854) est essentiellement connu des Français comme patriote et auteur de *Mes prisons*, une autobiographie rédigée à l'issue de dix ans d'incarcération dans la célèbre prison autrichienne de Moravie, le Spielberg. Mais il est également l'auteur de quelques tragédies, toutes d'argument politico-patriotique, sauf une où, écrit Stendhal en 1834, il « a su peindre l'amour italien de

la manière la plus vraie, la plus touchante, et en vers dignes de Racine »[4]. La première rédaction de sa *Francesca da Rimini*, élaborée en 1814, fut suivie d'une deuxième l'année suivante, quand la pièce fut représentée, puis d'une troisième en 1818, en vue de sa publication. Ludovico di Breme, qui en rédigea la préface, souligne d'entrée que le thème de l'amour parcourt toutes les scènes. Le jeune auteur a d'ailleurs eu soin de placer, en épigraphe, les célèbres vers du chant V de l'*Enfer* où Francesca évoque la lecture de *Lancelot du Lac*, qui eut pour effet le premier baiser des amants.

Silvio Pellico avait vingt-cinq ans lorsqu'il composa cette tragédie, son texte reflète bien cette jeunesse : il est empreint d'une forme de naïveté qui en fait tout le charme, aux antipodes de ce que sera la réécriture de Gabriele D'Annunzio, moins d'un siècle plus tard. Sans doute était-il encore tout imprégné des émois que ne manquent pas de susciter les vers de Dante sur les jeunes esprits ; sans doute ne chercha-t-il pas à se documenter à tout prix sur la question, tant il apparaît évident qu'il ne s'empara que de l'original et se plut à en remplir les blancs à sa guise. Parmi les blancs, le nom de l'époux de Francesca, qu'il appelle Lanciotto au lieu de Gianciotto, un nom qui toutefois ne relève pas de la seule imagination du jeune auteur, mais fort probablement de la lecture d'un recueil de nouvelles de Giraldo Giraldi, perdues depuis près de trois siècles, qui, retrouvées, avaient fait l'objet d'une publication en 1796 : la troisième nouvelle, en effet, raconte la fameuse histoire des amants de Rimini, mêlant Dante et Boccace[5]. Pellico, toutefois, demeure très pudique, et se limite à emprunter à Giraldi le nom de l'époux de la jeune femme. Qu'on en juge par la trame qu'il tisse, les sentiments qu'il prête aux personnages, et les termes particulièrement choisis avec lesquels ces derniers s'expriment.

La *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico : affres et tourments d'une nouvelle Chimène

L'action se déroule à Rimini, dans le palais Malatesta, et se limite aux quatre personnages principaux : Francesca, Paolo, l'époux de Francesca que Pellico nomme Lanciotto, et Guido da Polenta, père de la jeune femme. Quand le rideau se lève, Guido vient d'arriver à Rimini, appelé par sa fille. Les motifs de cette venue vont être progressivement révélés : Francesca n'est pas heureuse auprès de cet époux qu'elle ne parvient pas à aimer ; sa vocation était le couvent mais son père l'a contrainte à un mariage politique ; et, surtout, Paolo vient de rentrer d'une longue expédition guerrière en Asie. En effet, la raison essentielle invoquée par Francesca pour un retour immédiat à Ravenne est que Paolo, lors d'une guerre entre les deux familles, a tué le frère de la jeune femme. Les véritables motifs, évi-

[4] Cité en français par Carlo Curto, en introduction au volume *Opere scelte di Silvio Pellico*, Torino, UTET, 1954, p. 16. La tragédie *Francesca da Rimini* occupe les pages 339-384. Les traductions nous appartiennent.

[5] Édition consultée : *Novelle di Giraldo Giraldi*, Fiorentino, Amsterdam, 1819, 2e ed. (éditeur non mentionné).

demment, sont tout autres. Paolo autrefois est venu à Ravenne, il est tombé amoureux de Francesca dès qu'il l'a vue, puis tous deux ont lu dans le jardin l'histoire de Lancelot qui a éveillé l'amour dans le cœur de la jeune fille, un amour que ni l'un ni l'autre ne se sont avoué. Paolo n'a eu aucune nouvelle de sa famille pendant son expédition en Asie, il vient de rentrer, heureux à l'idée de revoir sa bien-aimée, et apprend… que son frère l'a épousée ! Le comportement de Francesca est si troublant et contradictoire que Lanciotto se demande s'il n'a pas un rival, et quand il finit par comprendre que Paolo et son épouse sont amoureux, il entre dans une rage folle, maltraite en paroles la jeune femme et fait emprisonner son frère. Mais ce dernier, qui a rêvé que Lanciotto assassinait Francesca, soudoie ses geôliers et rejoint celle qu'il veut à tout prix sauver. Lanciotto et Guido arrivent à ce moment précis, les découvrent enlacés, croient à une tentative de fuite : Francesca veut calmer les deux frères et, s'interposant entre eux, reçoit le coup destiné à Paolo qui, désespéré, se laisse poignarder à son tour.

Comme l'annonçait d'entrée Ludovico di Breme, l'amour parcourt la pièce, sous toutes ses formes et en de multiples croisements. Lanciotto n'étant ni boiteux, ni rustre, ni cruel, et Francesca n'ayant été victime d'aucune tromperie, la jeune épouse n'a aucune raison de le haïr, elle dit même qu'elle aimait la clémence avec laquelle il gouvernait et reconnaît que son père lui a donné « le meilleur des époux » ; Guido dit avoir plus d'amour pour sa fille que pour son trône ; Lanciotto aime passionnément son épouse et se déclare prêt à tuer pour elle ; mais il aime aussi tendrement son frère, et tous deux, du moins au début, multiplient les déclarations d'affection mutuelle.

Certaines scènes, d'ailleurs, sont des professions d'amour croisées entre père et fille ou entre les deux frères, et préparent la scène centrale (III, 2), longue scène où Paolo finit par avouer ouvertement son amour à Francesca, laquelle lui laisse entendre à son tour qu'elle l'aime passionnément – une scène dont la situation semble également inspirée du *Cid* de Corneille. On se rappelle que Chimène ne peut envisager d'aimer le meurtrier de son père, et que, de ce fait, Rodrigue s'en va combattre les Maures. Francesca donne un conseil semblable à Paolo, l'invitant à aller au devant d'autres exploits guerriers. On se rappelle la célèbre formule de Chimène au jeune homme – la litote par excellence – « Va, je te ne hais point ». De même, Francesca admet qu'elle ne peut haïr Paolo (« Je devrais te haïr », lui dit-elle. « Le peux-tu ? » demande Paolo. « Non, je ne le peux pas », répond-elle, et elle lui dira : « Va… va… »).

Beaucoup d'amour entre les jeunes gens, mais un amour chaste. Francesca redit avec force à son père et à son époux qu'elle est innocente, qu'elle est restée honnête, et que sa seule faute est de n'avoir pu étouffer la flamme dont elle brûle. D'ailleurs le passage évoquant la lecture à deux du roman de Lancelot ne laisse aucune équivoque sur la suite : les effets sont demeurés au niveau des sentiments.

Nous avons mentionné *Le Cid*, tant la situation imaginée par Pellico – le meurtre d'une personne chère par l'être aimé – est semblable, mais c'est indéniablement le vocabulaire de *La Divine Comédie* qui parsème la tragédie, re-sémantisé

parfois, éventuellement détourné[6], mais visant toujours, d'une manière générale, à reproduire l'extrême délicatesse et l'humanité de la protagoniste, ainsi qu'une atmosphère « *dolce stil nuovo* » très chaste. Les termes « amour », « aimer », « prier », « paix », sont fortement récurrents, qu'il s'agisse de la paix que Francesca doit retrouver, de la paix qu'elle voudrait voir s'installer à nouveau entre les deux frères, ou encore des larmes de l'un et de l'autre. Ajoutons que, de la part d'un jeune patriote, en un temps où l'Italie s'apprête à vivre le siècle du *Risorgimento*, nombreux sont les accents affectueux à double sens : la rage de Paolo parti combattre pour le trône de Byzance[7] – non point pour sa patrie mais pour « l'étranger » –, les tentatives, de la part de Francesca, de mettre fin à la guerre que se livrent son époux et son beau-frère, échos des invectives patriotiques lancées par des poètes comme Pétrarque ou le jeune Leopardi contre les guerres fratricides qui ont longtemps déchiré l'Italie.

Mais, bien évidemment, c'est le sentiment d'amour passionné qui est le plus fortement déclaré, et que le jeune poète exprime en se faisant l'écho de Dante. On se rappelle les trois célèbres tercets où le mot « Amour » apparaissait en position anaphorique. La Francesca de Pellico, s'adressant à Paolo dans la grande scène centrale, place à trois reprises ce même mot en fin de vers:

Que veux-tu dire ? Tu parles de celle que tu aimes…
et sans elle tu vis si malheureux ?
Si fort est donc dans ton cœur cet amour ?
Dans la poitrine d'un valeureux chevalier
l'unique flamme ne doit pas être l'amour.
Son épée lui est chère, tout comme son honneur ;
ce sont de nobles affects. Suis-les, il ne faut pas
que tu sois avili par l'amour. (III, 2)

Après quoi Paolo ne peut que se déclarer, et professe avec ardeur la passion qu'il éprouve pour elle :

C'est toi la femme
que j'ai perdue, c'est de toi que je parlais,
C'est toi que je pleurais, que j'aimais. Je t'aime toujours ;
je t'aimerai jusqu'à ma dernière heure ! et même
si je devais pour l'éternité être châtié sous terre
pour cet amour impie, éternellement
et toujours davantage je continuerais à t'aimer. (III, 2)

[6] La Francesca de Dante désignait Paolo comme celui « qui jamais plus ne sera loin d'[elle] » ; Lanciotto, évoquant le frère de son épouse mort au combat, mentionnait le Ciel où tout le monde se reverra, où les gens ne seront plus jamais séparés les uns des autres, reprenant textuellement les paroles que Dante fait prononcer à Francesca.

[7] Dans la première rédaction de la pièce, il s'agissait explicitement du trône germanique : une allusion imprudente qui fut édulcorée.

Néanmoins, il s'agit de l'amour pur du chevalier pour sa belle, un amour qui élève celui qui l'éprouve, et que toute jouissance autre que spirituelle flétrirait. Ainsi Paolo se défend-il devant Lanciotto :

Je ne suis pas si vil. Séduire
cet ange pur venu du Ciel ? Moi ?
Jamais ! Celui qui aime Francesca
ne peut être vil : quand bien même il l'aurait été,
il ne le serait plus, en l'aimant ; tout cœur
devient sublime quand s'imprime en lui
l'image de cette sublime femme.
Moi, justement parce que je l'aime,
je veux d'être humain, pieux et preux :
et parce que je l'aime, je le suis peut-être davantage
que ne le sont d'ordinaire les guerriers et les princes. (IV, 4)

C'est en annonçant ce qui les attend dans l'outre-tombe – un éternel martyre, mais aussi un amour éternel – que tous deux rendent leur dernier soupir.

Cette tragédie, pour simple et naïve qu'elle puisse paraître, connut néanmoins du succès en son temps, quand des amis convainquirent son jeune et timide auteur qu'elle méritait d'être portée à la scène. Mais ce succès ne fut pas de très longue durée, la diffusion du commentaire de Boccace ayant sans doute fait paraître trop édulcoré, trop peu « romantique », cet entrelacs d'amours entre frères pour une même femme[8].

Par contre l'opéra italien, dont le XIXe est le grand siècle, s'empara du sujet, et il ne fait aucun doute que l'œuvre de Pellico servit de base au premier mélodrame. Comme il est difficile de prendre connaissance des tragédies lyriques qui jalonnèrent le siècle, et que les musiques sont quasiment inaccessibles – qui plus est aux non-musicologues – nous nous limiterons au contenu des deux livrets que Felice Romani composa en 1825 et 1835[9].

---

[8] Une tragédie intitulée *Francesca da Rimini*, œuvre de Bernardo Bellini, fut publiée à Crémone en 1820. Comme chez Pellico, l'époux de Francesca se nomme Lanciotto. Nous en avons pris connaissance : l'intrigue et le texte sont si détestables que nous n'avons pas jugé bon de l'intégrer à notre corpus.

[9] Nos recherches ont néanmoins abouti, pour ce même titre, aux autres références suivantes :
- une *Francesca da Rimini* sur livret de Paolo Pola et musique de Pietro Generali donnée à la saison 1829-1830 au Teatro Grande de Brescia ;
- une autre de Matteo Benvenuti (livret) et Giuseppe Marcarini (musique) pour la saison 1871-1872 au Teatro Carcano de Milan ; puis à Vicenza en 1843 avec musique de Francesco Canneti ;
- une autre d'Antonio Ghislanzoni (livret) et Antonio Cagnoni (musique) donnée en 1878-79 et 1889-90 au Teatro Regio de Turin.

Les deux livrets d'opéra de Felice Romani

Le livret de 1825[10], mis en musique par Luigi Carlini et représenté à Naples à l'occasion de l'anniversaire de Francesco I roi des Deux-Siciles, met en scène les mêmes personnages que la tragédie de Pellico ; mais s'y ajoutent nombre de figurants qui chanteront des chœurs (chevaliers, dames, soldats, population), un opéra ne pouvant se limiter à présenter quatre chanteurs sur scène. L'intrigue est à la fois simplifiée – pas de mention d'un frère de Francesca tué par Paolo – et modifiée, car, tout opéra devant émerveiller le public, surtout lors d'une occasion festive, il importait, pour la diversité du spectacle, que plusieurs lieux servent de décor.

Quand le rideau se lève, Lanciotto, accompagné de Guido, revient victorieux avec ses troupes : il a ramené la paix entre Rimini et Urbino, ville voisine. Il apprend au père de la jeune femme que Francesca est fortement dépressive depuis longtemps. Une fête va avoir lieu pour célébrer la victoire, fête au cours de laquelle, selon l'usage, elle remettra des trophées aux vainqueurs, comme elle le fit autrefois à Ravenne, quand elle remit le trophée à Paolo. Hélas, elle ne veut plus voir ce dernier. En aparté elle supplie le Ciel de lui venir en aide, car elle veut mourir « innocente ». Paolo vient la voir alors qu'elle est dans sa chambre, en train de lire : il demande à lire avec elle… l'histoire de Lancelot et Guenièvre… et s'avouent ainsi l'un l'autre leur amour. Lanciotto surgit au moment précis où Paolo est à genoux devant Francesca : il s'apprête à les tuer tous les deux quand interviennent Guido et la Cour. Pour sauver sa bien-aimée Paolo se déclare unique coupable ; Francesca affirme que seule la raison d'État l'a obligée à épouser Lanciotto et que sa vocation était le couvent. Lanciotto fait incarcérer les deux amants et leur demande de choisir l'instrument de leur mort : épée ou coupe de poison. Guido veut à tout prix sauver sa fille et intervient avec des hommes armés ; mais comme éclate dans la ville une révolte contre la dureté du gouvernement, Francesca se retire dans un couvent afin de ramener la paix. Paolo, quant à lui, a juré de mourir, mais les deux amants veulent se revoir une dernière fois. Il pénètre, de nuit, dans le cloître et veut emmener sa bien-aimée avec lui. Hélas, ils sont surpris par Lanciotto et ses gardes : le mari jaloux transperce son épouse de son épée ; désespéré, Paolo se tue à son tour.

Comme le démontre ce résumé, Felice Romani va et vient entre Pellico et Dante, mais en écrivant un tout autre scénario. Pas de souci de réinsertion des termes spécifiques à Dante, comme chez Pellico, mais une utilisation plus conforme du passage célèbre de *Lancelot*, même si, là encore, la suite demeure chaste. Le thème de l'amour est beaucoup moins étendu que chez le jeune auteur de la tragédie, car dès le début Lanciotto redoute une possible trahison de son épouse ; de ce fait les personnages, hormis les deux protagonistes, ne se répandent jamais en

[10] Édition consultée : *Francesca da Rimini*, dramma per musica rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro di S. Carlo il 19 Agosto 1825, ricorrendo il fausto giorno natalizio di sua Maestà Francesco I Re delle Due Sicilie, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1825, 32 p.

professions d'amour les uns pour les autres. Seul détail réellement dérivé du chant V : la lecture des amours de Lancelot et Guenièvre. Enfin, le mari jaloux est ici bien moins pathétique que dans la tragédie, il évolue vers le personnage monstrueux qu'il est appelé à devenir dans la suite de l'évolution du thème.

Dix ans plus tard, en 1835, Felice Romani écrit un second livret que met en musique Giuseppe Tamburini pour la saison de Carnaval de Rimini[11]. Les personnages sont à nouveau les mêmes, mais la différence essentielle par rapport au précédent livret est que l'auteur utilise désormais largement le commentaire de Boccace, que probablement il ne connaissait pas dix ans plus tôt. Ajoutons que le texte présente d'évidents accents patriotiques – attendus à une époque où l'Europe – et donc l'Italie – a connu les deux grandes vagues révolutionnaires de 1820-21 et 1830-31.

L'opéra s'ouvre encore sur une atmosphère de bataille : non plus la victoire de Lanciotto, comme en 1825, mais l'évocation d'une rébellion populaire à laquelle il a échappé de justesse, et de l'immense tristesse à laquelle Francesca est en proie. On apprend vite que la jeune femme ne s'est pas remise de la trahison dont, pour des raisons politiques, elle a été victime, contrainte à des noces avec un homme rustre et contrefait alors qu'elle croyait épouser Paolo !!! Hélas, elle est toujours amoureuse de son beau-frère, lequel l'aime de retour et n'est rentré de ses expéditions guerrières que pour la revoir. Lanciotto, de son côté, a des doutes sur les sentiments de son épouse et la jalousie a commencé à tracer un chemin dans son âme. Paolo ne peut s'empêcher de rendre une dernière visite à Francesca qui pourtant le conjure de partir : il a encore sur lui le livre (*Lancelot*) que tous deux lurent ensemble autrefois. Mais ils sont surpris d'abord par Guido, qui veut bien croire à leur innocence et conjure le jeune homme de s'en aller, puis par Lanciotto lequel, furieux, poignarde son épouse, puis son frère. Les deux amants expirent ensemble, non sans avoir d'abord pardonné à leur meurtrier.

Qu'il nous soit permis d'affirmer d'emblée que ce livret – du moins à en juger par la seule lecture du texte – est détestable, et l'histoire (que nous avons résumée au mieux) incohérente. Le mélange des deux sources, Pellico et Dante, et du commentaire de Boccace, a eu pour résultat une intrigue peu convaincante et esthétiquement très faible. Les réussites stylistiques du jeune auteur de la tragédie n'y ont pas trouvé d'écho, et la contamination par Boccace a eu pour effet un livret monstrueux mettant en scène un Lanciotto lui-même monstrueux, tant physiquement que moralement, même s'il affirme aimer son épouse. L'amour n'est réellement présent qu'entre les deux protagonistes, mais il est proclamé de façon si générique qu'il en paraît artificiel. Il est à souhaiter que la mise en scène, les décors, la musique et les qualités vocales des chanteurs aient pu relever la faiblesse de la trame sur laquelle se fonde le spectacle.

---

[11] Édition consultée : *La Francesca da Rimini*, dramma tragico da rappresentarsi nel Teatro Comunale di Rimini Il Carnevale 1836, Rimini, per Marsoner e Grandi, 1835, 45 p.

Un point néanmoins mérite d'être relevé dans l'évolution du thème : Dante est, certes, un point de départ incontournable, mais pour que l'histoire soit crédible et acceptée, il ne sera plus possible désormais de faire abstraction des explications éclairantes et « romanesques » apportées par le commentaire de Boccace.

III. Le somptueux drame historique de Gabriele D'Annunzio : une tragédie « à grand spectacle »

Gabriele D'Annunzio (1863-1938) est une figure suffisamment célèbre de la culture européenne pour qu'il ne soit pas nécessaire de le présenter[12]. Classé d'abord parmi les décadentistes, puis chantre de la poétique du surhomme, acteur hardi des franges de la Première Guerre mondiale (cf. la célèbre expédition de Fiume), poète élégant, auteur de romans fastueux dont certains furent portés au cinéma, il écrivit également pour le théâtre. Au palmarès de ses amours passionnées et multiples : sa liaison tumultueuse avec la célèbre actrice Eleonora Duse, de cinq ans son aînée. C'est pour elle que, durant l'été 1901, il écrivit sa *Francesca da Rimini*, qui fut représentée dès le mois de décembre au théâtre Costanzi de Rome[13]. Leur projet commun, scellé par ce qu'ils appelèrent un pacte, était de créer une nouvelle forme de théâtre, un « théâtre de poésie », un « théâtre d'art ». Leur *Francesca da Rimini* en est sans doute la plus belle illustration et mériterait pleinement l'appellation de « tragédie à grand spectacle ». Le souhait de D'Annunzio était de rivaliser avec l'opéra, d'emporter le public dans un autre monde. Écrite en vers de saveur antiquisante, peuplée d'une foule de personnages, cette pièce avait une durée de six heures, et elle était accompagnée d'une musique de scène composée expressément par Antonio Scontrino. Les décors, d'un faste inouï, furent confiés au célèbre styliste Mariano Fortuny. D'Annunzio géra lui-même la mise en scène, avec le soin méticuleux qui transparaît du texte publié, riche en didascalies d'une précision extrême[14]. Eleonora Duse finança elle-même le spectacle, qui coûta une fortune ! Cette tragédie devait être le premier volet d'une trilogie intitulée *Les Malatesta* ; elle fut suivie, en 1912 de *Parisina* ; le troisième volet, *Sigismondo Malatesta*, ne vit jamais le jour.

---

[12] Pour un ouvrage en français sur ce personnage hors du commun, cf. Paolo Alatri, *Gabriele D'Annunzio*, traduit de l'italien par Alain Sarrabayrouse, Paris, Fayard, 1983, 630 p.

[13] Édition consultée : Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Roma, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, 1942, 287 p. La traduction française que nous avons utilisée pour les citations est de Georges Hérelle, une traduction en prose pour laquelle nous nous sommes autorisée (et limitée) à reproduire la démarcation métrique présente dans l'original italien (Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, tragédie en cinq actes traduite de l'italien par G. Hérelle, Paris, Calmann-Lévy, 1910, 5e éd.).

[14] Le texte, publié dès 1902, offre une description minutieuse des décors, des costumes, des coiffures, et reproduit la partition des divers morceaux de musique accompagnant les moments-clés du spectacle.

Le texte publié est précédé de préliminaires où l'auteur exalte l'amour et semble vouloir rivaliser avec Dante (jeu ? vanité ?). D'abord, dans le style antiquisant et grandiloquent qui caractérise une bonne partie de sa production poétique, figure un poème « À la divine Eleonora Duse ». Suivent un extrait de la *Vita Nuova* où Dante relate un rêve qu'il a fait – Amour donnant à manger le cœur du poète à la dame bien-aimée, puis s'en allant en pleurs – et, en miroir, pastichant fortement Dante, une déclaration de Paolo qui lui aussi a vu l'Amour en pleurs, tenant Francesca dans ses bras.

Personnages et figurants sont nombreux. Les principaux acteurs sont, d'abord, les quatre enfants de Guido da Polenta : Francesca, sa jeune sœur Samaritana et ses deux frères, Ostasio et Bannino, tous présents dans l'acte I dont l'action a lieu à Ravenne. Puis, dans la suite de la pièce, qui se déroule à Rimini, les trois fils Malatesta : Giovanni dit « le Déhanché », Paolo dit « le Beau » et Malatestino dit « le Borgne ». À ces protagonistes s'ajoutent les suivantes de Francesca, des soldats, un jongleur, un notaire, des musiciens, des chanteurs, un marchand, un astrologue etc.

L'action se déroule comme suit. Le notaire et l'un des frères de Francesca chassent le bouffon qui amusait les dames, car ces jongleurs colportent les nouvelles, et il est important que rien ne filtre de leur plan : pour obtenir l'alliance militaire des Malatesta, ils ont combiné de marier Francesca par procuration à l'héritier de la Seigneurie, Giovanni ; mais comme la belle est altière et jamais n'accepterait cet époux rustre et boiteux, c'est Paolo dit le Beau (déjà marié, elle ne doit pas le savoir) qui fera figure d'époux. Les dames aperçoivent le charmant jeune homme et, en toute bonne foi, l'indiquent, tout excitées, à leur maîtresse comme son fiancé : Francesca, émerveillée, en pleure de bonheur.

L'acte II s'ouvre sur une scène guerrière et nous transporte au sommet du château de Rimini autour duquel la bataille fait rage. Francesca y est montée, au grand dam des soldats qui craignent pour sa sécurité, et s'amuse avec le feu grégeois. Arrive Paolo à qui elle fait d'amers reproches, évoquant sa venue à Ravenne et le rôle frauduleux qu'il a alors joué. Ce dernier, qui brûle d'amour, voudrait se laisser tuer au combat, mais la jeune femme l'en dissuade, mieux, elle lui sert de co-équipière. Survient Giovanni, qui félicite son frère pour les magnifiques coups d'arbalète qu'il a tirés, et se montre tout ému de la sollicitude de Francesca qui leur offre à boire. Mais voici qu'est amené sur une civière le corps de Malatestino, gravement blessé à l'œil : Francesca lui prodigue les premiers soins.

L'action de l'acte III a lieu dans la chambre de la jeune femme, qui lit à haute voix l'histoire de Lancelot à ses suivantes, occupées à broder et à rire. Sa fidèle esclave, Smaragdi, lui fait savoir que Paolo, parti depuis deux mois à Florence assurer la charge de Capitaine du Peuple, est déjà de retour. Arrive un marchand d'étoffes et de colifichets qui a profité du train de Paolo pour voyager en sécurité : tout en vantant comiquement sa marchandise, il donne à la belle des nouvelles de son bien-aimé, tandis que musiciens et chanteurs célèbrent la venue prochaine du printemps. Mais Paolo se présente pour saluer sa belle-sœur, et cette

dernière congédie tout le monde. Il évoque leur rencontre, au sommet du donjon… Francesca ne veut se souvenir de rien. Apercevant le manuscrit ouvert sur le pupitre, il propose de lire avec elle l'histoire de Lancelot et Guenièvre. Quand vient le moment du fameux baiser, Paolo embrasse la jeune femme.

L'acte IV situe l'action dans une salle non loin de la prison où est enfermé un ennemi des Malatesta. Francesca a préparé une collation pour son époux qui s'apprête à partir pour un long séjour à Pesaro, où il est nommé podestat. Malatestino est présent ; il déclare à Francesca une flamme rageuse et se montre menaçant. Ébranlée d'entendre jour et nuit les cris du prisonnier que l'on torture, elle conjure son beau-frère de mettre fin à ces tourments : ce dernier la prend au mot, saisit une hache et quitte les lieux. Arrive Giovanni à qui elle confie la peur que lui inspire le jeune garçon. Aussi, quand ce dernier revient, la tête du prisonnier à la main, Giovanni l'interroge-t-il violemment, si bien que, pour se défendre, il révèle, arguments à l'appui, la liaison qu'entretient Francesca avec Paolo, et propose même de la lui prouver. Tous deux joueront une petite comédie : ils feindront de partir pour quelques jours, mais reviendront dans la nuit et prendront les deux amants sur le fait.

Le dernier acte se déroule dans la chambre de Francesca où Paolo vient la rejoindre. Mais leur dialogue d'amour passionné et leurs baisers sont brusquement interrompus par de violents coups frappés à la porte. Paolo se précipite vers la trappe d'accès à l'étage inférieur pendant que Francesca va ouvrir. Hélas, un pan de son manteau reste accroché. Francesca s'interpose pour sauver son amant et reçoit un coup mortel. Furieux, Giovanni frappe son frère. Les deux corps tombent, unis l'un à l'autre, tandis que Giovanni brise son épée.

Ce résumé, un peu long car la pièce est fort riche en personnages et en événements – et nous sommes loin d'en avoir donné tous les détails – démontre que l'action est dérivée à la fois du texte de Dante et du commentaire de Boccace, auxquels D'Annunzio a ajouté maints détails historiques, fruits de recherches sur la période et les personnages, même s'il effectue parfois quelques entorses au profit de sa fiction : on est loin, par exemple, des dix années écoulées entre le mariage de la vraie Francesca et sa mort ; quant au Malatestino historique, ce n'était pas le plus jeune mais l'aîné des frères Malatesta.

D'Annunzio a lui-même défini sa tragédie comme « un poème de sang et de luxure »[15]. Effectivement, autant la tragédie de Pellico, pourtant toute pétrie d'amour, était chaste et pure (même le baiser échangé entre les amants était absent !), autant le drame de D'Annunzio est explicite sur l'adultère, qu'il va jusqu'à mettre en scène. Sensualité et cruauté se côtoient. Comme chez Pellico, mais de façon plus ardente et ciblée, Francesca est l'objet de trois passions différentes, aussi violentes l'une que l'autre : celle, jalouse, de son époux qui, tout boiteux et rustre qu'il est, s'adoucit dès qu'il la voit et s'émeut de ses attentions (« Ma chère épouse », « ma belle guerrière » l'appelle-t-il en haut du donjon ; et, alors qu'il

[15] Paolo Alatri, *op. cit.*, p. 225.

s'apprête à partir pour Pesaro : « ma chère épouse, vous m'attendiez donc ») ; celle, élégante et voluptueuse, de Paolo ; et enfin celle, violente et sadique, de Malatestino, lequel va jusqu'à suggérer à sa belle-sœur « un autre viatique » pour Giovanni (mêler du poison à la collation), afin de la posséder à lui seul. Des passions d'une extrême violence, qui font d'autant plus ressortir la délicatesse, l'humanité et la détresse pathétique de la jeune femme.

La reconstitution civilisationnelle est soignée dans ses moindres détails, lesquels – si l'on excepte les longs passages historiques sur les ennemis, les alliés, les guelfes et les gibelins, l'empereur Frédéric et autres éléments de chronique – visent tous à reproduire l'atmosphère des cours d'amour médiévales ou des romans de la Table Ronde et autres textes célèbres. Dès le lever du rideau les suivantes de Francesca taquinent le jongleur et réclament des chansons d'amour, notamment celles du « nouveau style » mis à la mode par les poètes Guido Guinizelli et Jacopo da Lentini (deux célèbres promoteurs du *dolce stil nuovo*) ; ou encore « le grand amour d'Iseut la Blonde ». À quoi le jongleur répond qu'il connaît tout :

> Comment Morgane envoie au roi Arthus
> l'écu qui prédit le grand amour
> du bon Tristan et d'Iseut la fleurie.
> Et ce sera entre la plus belle dame
> et le plus beau chevalier du monde.
> Et comment Iseut boit avec Tristan
> le breuvage que sa mère Lotte
> a destiné pour elle et pour le roi Marc ;
> et comment le breuvage est si parfait
> qu'il conduit les amants à une seule mort. (I, 1)

reprenant, dans ce dernier vers, les termes que Dante place dans la bouche de Francesca en Enfer – une manière d'annoncer comment finira la pièce. Autre détail symbolique, annonciateur de fin tragique, le tombeau antique qui, dans la cour du château de Ravenne, fait fonction de jardinière, où pousse un splendide rosier rouge : Smaragdi y a versé l'eau teintée du sang qui a taché le sol – le sang de la blessure du jeune frère de Francesca, qui menaçait son aîné de dévoiler à leur sœur le complot familial monté contre elle. Celle-ci, ignorante de tout, montrant le rosier à Samaritana, se plaît à imaginer ici la tombe d'une vierge martyre, d'autant plus que jamais il n'a été aussi fleuri et vermeil : « Regarde, regarde, c'est le miracle du sang ! », lui dit-elle (I, 5). Elle y cueille une rose et la donne en silence à Paolo, qu'elle croit son fiancé : autant de termes, de gestes et de symboles qui la désignent implicitement comme future martyre. Au début de l'acte suivant, dans le jeu imprudent de Francesca avec le feu grégeois, sans doute faut-il voir une allusion à la flamme qui brûle la jeune femme et qui la conduira en Enfer. Et ainsi de suite, tout au long de la pièce. Signalons enfin, dans la description des costumes, le soin pointilleux porté aux chevelures des deux protagonistes. Dès le premier acte, Ostasio, le

frère de la jeune fille, en avait dressé un portrait dérivé des toiles préraphaélites (« Quand elle marche et que ses cheveux / tombent autour de sa ceinture »… I, 4) ; en haut du donjon, il est précisé que ses tresses sont nouées sur sa nuque et qu'un bandeau passe sous son menton (II, 2). De même, les suivantes brossent à Francesca un portrait préraphaélite de Paolo :

> C'est le plus beau chevalier du monde,
> En vérité. Voyez
> comme il porte la chevelure longue,
> si longue qu'elle lui retombe
> jusque sur les épaules, à la mode angevine… (I, 5)

à tel point que, dans le droit fil de Dante, l'une d'elle s'exclame :

> Heureuse celle
> Qui lui baisera la bouche ! (I, 5)

D'une manière générale, toute la pièce est parcourue d'une très forte intertextualité amoureuse. Dante y a la première place, d'autant plus que l'auteur saisit l'occasion de la fonction politique de Paolo à Florence pour faire intervenir le grand poète dans le récit de son séjour. Paolo, en effet, qui là-bas a rencontré Guido Cavalcanti, mais aussi le philosophe Brunetto Latini et le musicien Casella, évoque avec tendresse

> … un jouvenceau
> de la maison des Alighieri, nommé Dante.
> Et ce jouvenceau me devint cher
> tant il était plein de pensées
> d'amour et de douleur […] (III, 5)

Dante parfois pleurait en silence, et Paolo avec lui.

Cette évocation se situe juste avant la lecture de *Lancelot* par les deux jeunes gens, laquelle s'effectue ainsi sous le haut patronage de l'auteur de *La Divine Comédie*. Tout comme dans l'original, où le récit n'allait pas plus loin que le moment du baiser, le rideau tombe après que Paolo a baisé Francesca sur la bouche (« Il me baisa la bouche, tout tremblant », disait l'original).

Comme dans la tragédie de Pellico, nombreux, dans la pièce, sont les termes, les expressions, les phrases où figurent des termes empruntés au célèbre passage de l'*Enfer*, re-sémantisés ou détournés : les prières réitérées de Francesca, le pardon qu'elle accorde à ceux qui le méritent (« la souillure de la fraude que tu as sur ton âme / puisse-t-elle t'être pardonnée avec grand amour » dit-elle à Paolo, II,3), la comparaison du feu grégeois au feu de l'Enfer, l'évocation des hirondelles, le surnom « petite colombe » donné à Samaritana et à la plus jeune des suivantes.

L'avant-dernière scène de la pièce (V, 4), qui précède l'irruption de Giovanni et la mort des amants, est un dialogue passionné où intervient une dernière fois la lecture de *Lancelot*, laquelle se confirme comme l'anticipation de leur propre histoire, car l'auteur y insère – encore – un fragment de *La Divine Comédie* : « nous avons été une seule vie, et c'est digne chose / que nous soyons une seule mort » dit le livre.

Paolo le referme et intime : « N'y lisons plus », tournant au style direct le récit effectué par la jeune damnée à Dante (« ce jour-là nous ne lûmes pas plus avant »). Aussi le moment passionné qui suit, empreint d'une forte sensualité typiquement dannunzienne (« Donne-moi / ta bouche. Encore ! Encore ! ») est-il brutalement interrompu par les violents coups frappés à la porte.

Dante, évidemment, est l'hypotexte principal, éclatant, de cette pièce, suivi de près par les amours de Lancelot du Lac et Guenièvre. Mais d'autres sources concourent à en faire une mosaïque d'aventures amoureuses, toutes malheureuses. Les célèbres amours de Tristant et Iseut, d'abord : on se rappelle que les suivantes, dès l'ouverture du rideau, en ont demandé le récit au jongleur. Plus tard, les didascalies nous apprennent que la chambre de Francesca, lieu de l'action des actes III et V, est tout ornée de petits panneaux illustrant les aventures de Tristan… Mais elles nous apprennent aussi qu'un pot de basilic est posé sur le rebord de la fenêtre, et que Francesca offrira à Paolo un brin de ce basilic. Or tout amateur de littérature italienne connaît les plus célèbres nouvelles du *Décaméron* de Boccace, et ne peut manquer d'être interpellé à la mention de ce pot. D'Annunzio fait ici référence à la célèbre nouvelle de Lisabetta (Journée IV, 5e nouvelle) dont les frères ont tué le jeune soupirant, jugé indigne d'une alliance avec leur famille : Lisabetta a déterré le corps du jeune homme, lui a coupé la tête et l'a enterrée dans un pot de basilic qu'elle garde pieusement sur le rebord de sa fenêtre…

Autre référence à des amours funestes narrées – encore – par Boccace : le cauchemar qui hante Francesca, et qu'elle revit encore, une heure avant sa mort, alors qu'elle s'est assoupie au milieu de ses suivantes. Un mauvais rêve où elle se voit poursuivie par un noir chasseur flanqué de chiens qui la lacèrent… L'épisode est célèbre, Botticelli l'a illustré sur une série de panneaux dont trois sont conservés au musée du Prado. Il s'agit de la nouvelle de Nastagio degli Onesti (*Décaméron*, Journée V, 8e nouvelle), dont l'action se situe dans une forêt infernale où un jeune homme mal aimé poursuit sans relâche sa bien-aimée ingrate contre laquelle il a lancé ses chiens. Encore une histoire prémonitoire – l'action, qui plus est, se situe à Ravenne – qui annonce l'issue funeste des amours de Francesca.

Une grande et belle tragédie, donc, même si elle pouvait apparaître comme difficilement représentable telle quelle. Malgré sa longueur excessive, elle remporta un indéniable succès. Les uns la considèrent comme la meilleure tragédie de D'Annunzio, les anti-dannunziens, tel Luigi Pirandello dont le théâtre était aux antipodes de celui du « héros de Fiume », la dénigrèrent. Les journaux néanmoins

en firent grand cas, puisqu'elle est à l'origine de ce qui deviendra la « *terza pagina* » – la troisième page, la page culturelle – du journalisme italien[16].

Sans doute sont-ce l'irritation ou l'admiration que ce « grand spectacle » suscita chez certains qui donnèrent naissance aux réécritures, non dénuées peut-être d'aspect parodique, qui suivirent. Indéniablement, le sujet était idéal pour une adaptation à l'opéra, comme le démontre la fortune, incontestée en son temps, non démentie depuis, de l'opéra homonyme que Tito Ricordi et Riccardo Zandonai composèrent peu après.

IV. Réécriture, contre-réécriture…

Outre l'opéra de Zandonai, les catalogues des bibliothèques mentionnent au moins deux textes italiens composés après la pièce de D'Annunzio sur le thème de Francesca da Rimini. Il ne nous a été possible de consulter que l'un d'entre eux, publié en 1906, mais, préfacé par Pirandello lui-même – qui ne manque pas de faire référence à l'œuvre homonyme de D'Annunzio – sans doute pouvait-on penser qu'il mérite un détour[17].

La *Francesca da Rimini* de Giovanni Alfredo Cesareo[18]

Dans la postface, Cesareo (1860-1937) déclare avoir délibérément cherché à créer lui-même sans trop se soucier de vérité historique, puisque, rappelle-t-il, sur Francesca et Paolo on ne sait guère que ce que Dante a écrit. Mais il a tenté, affirme-t-il, de reconstruire une société en se montrant aussi fidèle que possible aux sentiments et aux coutumes. Le résultat apparaît au lecteur averti comme un mélange des drames de Pellico et de D'Annunzio, mêlé d'inventions personnelles. Mais c'est aussi un texte qui laisse le lecteur perplexe, et même effaré s'il lit aussi, comme il se doit, l'introduction de Pirandello. Car si, à une lecture rapide, le texte de la pièce n'apparaît guère convaincant, à une lecture attentive au cours de laquelle on se plaira à imaginer des jeux de scène, le but parodique paraît évident. Pirandello semble pourtant y voir une tragédie sérieuse et, malgré quelques défauts qu'il met en avant sans ambages, la déclare réussie au point même, à la fin, de parler de triomphe !… Dans la postface, l'auteur revendique le droit du créateur à imaginer une histoire et des personnages qui ne correspondent pas à la tradition

[16] Paolo Alatri, *op. cit*., p. 224. Pirandello dit n'avoir jamais autant souffert que lors de la première de cette tragédie, au théâtre Costanzi de Rome, devant l'interprétation d'Eleonora Duse, grande actrice broyée par le personnage, de même que l'action de la pièce était broyée par « l'immense fleuve de la rhétorique dannunzienne » (*Ibid*., p. 225).

[17] L'autre texte, œuvre de Nino Berrini, s'intitule *Francesca da Rimini* : commedia tragica in tre atti (Milano, Mondadori, 1924, 218 p.).

[18] Édition consultée : *Francesca da Rimini*, tragedia di G. A. Cesareo, con prefazione di Luigi Pirandello, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron ed., 1906, 201 p. Les traductions des citations nous appartiennent.

courante : s'il a voulu absolument faire du nouveau, force est de constater que le résultat ressemble bel et bien à une parodie.

Les acteurs principaux sont moins nombreux que chez D'Annunzio, ils se réduisent au trio Francesca, Giovanni, Paolo, mais ils sont accompagnés d'un nombre important de personnages secondaires : des suivantes, une sorcière, un bouffon, un prêtre, des soldats etc. Comme chez Pellico, Giovanni est un rude guerrier qui aime son épouse, et une immense affection lie les deux frères ; mieux, Giovanni a élevé Paolo lorsque leur mère est morte. Quand commence la pièce, Paolo vient de conduire Francesca au château des Malatesta ; celle-ci, même si elle n'est pas victime d'un complot aussi évident que chez D'Annunzio, a le sentiment d'avoir été achetée comme une esclave, car, dit-elle, c'est Paolo qu'elle aime. Sans doute l'œuvre ne mérite-t-elle pas d'être résumée dans tous ses détails. Soulignons toutefois une différence essentielle par rapport aux précédentes réécritures : Paolo est timide et soumis à son aîné, c'est Francesca qui, telle une mangeuse d'hommes, prend l'initiative de le séduire, qui lui fait lire *Lancelot*, qui l'embrasse sur la bouche, qui le provoque voracement… Dans sa hardiesse, elle est épaulée par un personnage résolument comique, sa suivante Ghisòla, mi-duègne mi-entremetteuse – une version parodique de la fidèle Smaragdi – qui déculpabilise les sentiments éprouvés par les deux jeunes gens, en se référant par commodité à l'amour courtois :

> N'est-il pas en usage, désormais, dans tout château,
> que le mari accepte que son épouse reçoive
> les hommages respectueux un aimable amant ? (I, 11)

Si Giovanni a de sérieux doutes sur la fidélité de son épouse, c'est que son bouffon, par des lazzis, lui laisse entendre que Francesca le trompe et que tout le monde le sait, sauf lui ! : hautaine avec les domestiques, devant lesquels elle marche menton levé (l'expression familière italienne, très imagée, dit qu'elle a « quelque chose qui pue sous le nez »), elle ne dédaigne pourtant pas de « donner la becquée à plus d'un rossignol »… D'où tout un acte comique (selon nous), l'acte IV, où, Francesca devant se confesser, Giovanni menace le prêtre et prend sa place. La rusée Ghisòla déconseille à sa maîtresse de s'adresser à ce remplaçant, car, dit-elle,

> À ma connaissance, les dames de votre rang
> se confessent à un homme de bon sens
> qui soit en mesure de les excuser. (IV, 4)

Mais Francesca ne l'écoute pas et en ressort terrorisée par ce moine dont la voix lui a rappelé celle de son époux, et qui s'est montré si peu compréhensif.

Après quoi le finale aurait pu être beau – la fuite des deux amants la nuit-même, un bateau est prêt à lever l'ancre – mais comme il n'est pas possible d'inventer une autre fin à l'histoire, Giovanni et le bouffon surgissent, couteau

levé, dans la chambre, et le mari trompé, effaré que ce frère bien-aimé ait pu le trahir, poignarde les deux jeunes gens. Les derniers mots de Francesca renvoient à leur futur statut, dans l'Enfer dantesque : « Avec toi, pour l'éternité… éternellement à toi ». Il ne nous a pas été possible de savoir si cette pièce avait vraiment été jouée et avec quel accueil du public, d'autant plus que, pour qu'une parodie fonctionne, il faut que le spectateur ait connaissance du texte parodié[19]. Néanmoins il est plaisant de constater que si un sujet tragique a été traité de façon si parfaite qu'il en paraît intouchable (Dante), et que nul ne songerait à le tourner en dérision, l'opération peut être possible, grâce à la médiation d'une réécriture (D'Annunzio) à qui l'on peut reprocher quelques débordements.

Ces débordements – un défaut dont très souvent les réécritures opératiques ont été entachées – le très bel opéra homonyme porté à la scène quelques années plus tard, en 1914, y remédie de façon tout à fait magistrale.

L'opéra de Tito Ricordi et Riccardo Zandonai[20]

Fils de cordonnier, Riccardo Zandonai (1883-1944) est né dans le Nord de l'Italie, à Rovereto, dans le Trentin, qui appartenait alors à l'empire austro-hongrois[21]. Irrédentiste – c'est-à-dire acquis à la cause italienne – dès son jeune âge, il s'efforce de marquer cet engagement par le choix thématique de ses compositions, en rendant hommage aux périodes célèbres et aux grands noms de la culture italienne. À l'âge de seize ans, il avait déjà mis en musique le fameux épisode du chant V de l'*Enfer*. Il a trente et un ans quand il compose l'opéra qui allait être le plus grand succès de sa carrière, son chef-d'œuvre. Dès 1908, il avait demandé au grand poète Giovanni Pascoli d'écrire pour lui un livret sur le sujet ; en vain. Aussi s'adresse-t-il à D'Annunzio, notable défenseur de la nation italienne, qui tergiverse. Au final c'est l'éditeur Tito Ricordi qui s'en charge, contre paiement à l'auteur d'une somme exorbitante[22].

Inutile d'effectuer un résumé du livret, la trame est rigoureusement identique à celle du drame de D'Annunzio, et les didascalies décrivant décors et costumes sont semblables. Des termes, des vers, des phrases, voire des répliques en-

[19] Nombre de détails, non mentionnés dans nos deux résumés, font clairement référence à D'Annunzio : ici les prédictions funestes de la jeune sorcière renvoient à l'interprétation du cauchemar de Francesca par l'esclave magicienne Smaragdi ; la scène dannunzienne de l'épervier, racontée par Malatestino, est ici représentée en direct lors d'une scène de chasse ; si chez D'Annunzio Paolo évoquait ses rencontres avec les poètes toscans du *dolce stil nuovo*, ici nous assistons en direct à une sorte de joute poétique à laquelle participe rien moins que l'ami de Dante, Forese Donati, etc.

[20] Édition consultée : Riccardo Zandonai, *Francesca da Rimini*, Avant-Scène Opéra n°259, 2010. Les citations sont données dans la traduction française d'Yseult Pelloso.

[21] Ce n'est qu'en 1919 que l'Italie récupère cette zone, qui avait été un enjeu essentiel dans sa décision, en 1915, de participer à la Première Guerre mondiale.

[22] Les informations présentées dans ce paragraphe sont dérivées de l'étude d'Hélène Cao, *Riccardo Zandonai entre deux siècles*, *L'Avant-Scène Opéra*, cit., pp. 68-71.

tières sont repris tels quels. Mais l'ensemble a été considérablement allégé. L'auteur du livret a supprimé les nombreuses explications contextualisant l'action – qui, déjà difficiles à suivre à une simple lecture, auraient été incompréhensibles et insupportables une fois mises en musique – ainsi que divers personnages non indispensables, tels que le marchand d'étoffes et l'astrologue, ou encore Bannino, le jeune frère de Francesca ; d'où l'élimination des scènes souvent longues auxquelles ces personnages donnaient lieu. Au sommet du donjon, Francesca ne joue plus avec le feu grégeois ; dans la chambre de la jeune femme, Paolo, qui vient de rentrer de Florence, n'évoque plus sa rencontre avec Dante ; le cauchemar de Francesca n'est évoqué qu'une seule fois, et sans référence évidente à la nouvelle de Nastagio… Bref, la trame d'origine a été libérée de toutes les digressions et scories qui l'allongeaient et l'alourdissaient.

Le résultat est étonnant ! L'élément amoureux au centre de la diégèse s'en trouve considérablement mis en valeur. Les belles répliques touchantes de l'original, noyées dans de longues scènes parfois redondantes, rayonnent désormais avec grâce, et la poésie, mêlée de termes empruntés à Dante, acquiert une fraîcheur nouvelle. Qu'on se reporte aux citations que nous avons déjà transcrites : la version opératique les reprend presque à l'identique, mais, chantées et mises en valeur sur fond textuel épuré, elles communiquent beaucoup plus d'émotion au lecteur-spectateur. Certains détails délicats, qui, présents chez D'Annunzio, passaient inaperçus car étouffés, ajoutent des notes poétiques aux personnages féminins, telle la mention des oiseaux, si importante dans le poème de Dante. Francesca appelle sa jeune sœur « petite colombe » et lui dit d'être « en paix », car elle aussi un jour quittera le « nid » familial (I, 4)[23]. Plus loin la jeune femme salue Paolo, de retour « avec la première / Hirondelle » (III, 4). Giovanni, qui pourtant n'a pas le beau rôle, est plus touchant dans ses mots face aux attentions de son épouse (« Comment, chère épouse, eûtes-vous / La pensée de ma soif ? Ma chère épouse ! » II, 4). La lecture de Lancelot, enfin, rayonne davantage (qui plus est mise en valeur par le chant) à la fin de l'acte III, où elle précède immédiatement le baiser :

> « Et la reine voit le chevalier
> Ne pas s'enhardir davantage.
> Elle le serre dans ses bras et, longuement,
> Le baise sur la bouche. » (III, 4)

Enfin, dans l'acte final, le duo d'amour fortement passionnel entre les deux amants annonce plus clairement, mais sans ostentation maladroite, leur union éternelle en Enfer, un lieu où n'existent ni le jour ni la nuit, et où le temps n'a plus de prise sur le désir dont il est même devenu l'esclave :

[23] On se rappelle, chez Dante, la comparaison avec les colombes qui précède immédiatement le dialogue avec Francesca : « Comme colombes à l'appel du désir / viennent […] vers le doux nid… ».

Je te mènerai, je te mènerai là où est l'oubli.
Le jour et la nuit seront unis
Sur la terre comme sur un seul
Oreiller. Le temps fait esclave
N'aura plus de pouvoir sur notre désir. (IV, seconde partie, sc. 4)

D'Annunzio avait trente-huit ans quand il écrivit sa pièce, Zandonai trente et un quand il mit le livret en musique. Ce sont là deux chefs-d'œuvre de deux jeunes auteurs pour qui l'amour était un sentiment vivant, bien réel, et non point un épisode livresque ou un écho nostalgique du passé. L'opéra de Zandonai, d'une durée inférieure à trois heures (contre les six heures de la pièce homonyme !), a eu le mérite, d'une part, d'assurer une diffusion internationale au génie inventif de D'Annunzio, d'autre part de faire connaître à un public intercontinental, et ce bien au-delà de l'année de sa création, l'épisode à la fois le plus célèbre et le plus émouvant de *La Divine Comédie*.

Dante demeure un monstre sacré quasiment intouchable. Si nombre d'auteurs ont tenté de réécrire certaines parties, voire certains segments de *La Divine Comédie*, aucun texte n'a égalé son modèle ou s'en est même tant soit peu approché. Le cinéma muet, puis, à ses tout débuts, la télévision ont mis en images le voyage du narrateur à travers les trois royaumes d'outre-tombe, et notamment la section la plus pittoresque, l'Enfer, mais le but n'avait alors rien d'esthétique, ni même d'édifiant, il était essentiellement pédagogique : faire connaître à une majorité de spectateurs, dont une bonne partie était illettrée, les grandes œuvres de la littérature nationale. Si D'Annunzio eut, en son temps et après, nombre de détracteurs, force est toutefois d'admettre que sa *Francesca da Rimini*, toute onéreuse et difficilement jouable qu'elle soit, n'en est pas moins indéniablement réussie, et qu'il serait à souhaiter qu'un metteur en scène s'en empare et use de ses droits d'adaptateur, comme l'ont fait – certes avec l'autorisation, cher payée, de l'auteur – Tito Ricordi et Riccardo Zandonai pour l'opéra homonyme[24]. Un opéra lui aussi magistralement réussi, et qui, faute de pouvoir être savouré en direct sur une scène de théâtre, demeure aujourd'hui aisément accessible grâce aux différents DVD qui en ont été gravés[25] : la garantie assurée de vivre et revivre chez soi, à plaisir, de vrais moments de grâce, au gré des amours d'inoubliables héros chantants.

Brigitte URBANI
Aix Marseille Université
CAER, EA 854

[24] On sait que le Festival *in* d'Avignon affectionne les pièces interminables…
[25] Signalons l'excellent enregistrement effectué en 1984 au Metropolitan Opera de New York, avec Renata Scotto et Placido Domingo dans les deux rôles principaux (Deutsche Grammophon, 1987 et 2007).

L'AMOUR DU POUVOIR ET LE POUVOIR DE L'AMOUR DANS *LA REINE MORTE* DE MONTHERLANT

L'INFANTE : J'ai été élevée pour le règne.
INÈS : Aimer, je ne sais rien faire d'autre.
La Reine morte, II, II, 5.

Après avoir tout sacrifié à l'État, l'unique passion de sa vie qu'il continue à servir sans faiblir depuis des décennies dans *La Reine morte*, le roi Ferrante, tourmenté par son âge et l'usure du pouvoir, connaît un désamour qui aurait pu démobiliser plus d'un de ses pairs, mais il ne renonce pas à ses fonctions royales. À tort ou à raison, il est convaincu que son seul fils, sur qui reposent tous ses espoirs, n'est pas un successeur capable d'assurer efficacement sa relève, raison pour laquelle il veut le marier à une infante chez qui il a décelé les germes d'une grande égérie. Malheureusement, Pedro n'a d'yeux que pour une beauté locale qui ne laisse personne indifférent et qui a déjà conquis son cœur, bien que sa classe sociale ne la destine pas aux hautes fonctions de reine auxquelles elle ne s'est pas préparée. N'ayant pas d'ambition politique, elle ne vit que pour rendre heureux son prince charmant et l'enfant qui va naître de leur union. Cette attitude fait d'elle une femme exaltée qui vante inlassablement les vertus de l'amour, même quand la situation ne s'y prête pas. Ceci ne lui attire pas que des admirateurs et parmi ses contempteurs la princesse, dont le mariage est programmé avec le même prince, occupe une place prépondérante. La rivalité qui aurait pu l'opposer à la reine morganatique n'éclatera pas parce qu'elle a d'autres visées : cette union n'est pour elle qu'un moyen de parachever son accession au pouvoir et son désir précoce de gouverner est si pressant et si fort qu'elle apparaît comme le pendant féminin de Ferrante en puissance.

Malgré sa jeunesse et son inexpérience, elle fascine le vieux roi à qui elle ressemble par deux côtés essentiels : le mépris de l'amour charnel et l'amour du pouvoir qui est sa seule raison de vivre, si bien qu'il est permis de se demander jusqu'où peut conduire cet amour, surtout quand il se greffe sur un orgueil qui frise la mégalomanie.

Par contre, si Inès ne réussit pas à s'attirer la sympathie du roi, ce n'est pas simplement à cause de ses origines sociales, mais aussi de son discours : son apologie de l'amour conjugal et maternel laisse entrevoir ce que ces sentiments sont capables de faire naître lorsqu'ils sont portés au plus haut degré de sublimation comme chez cette femme, exceptionnelle à bien des égards, même si sa mort prématurée vient frustrer le spectateur du plaisir d'assister à la réalisation, ne serait-ce que partielle, d'un projet de vie aussi bien conçu.

L'ascension politique : une idée fixe

Sans la visite d'État rendue par Ferrante au roi de Navarre, la volonté de puissance sommeillant en l'Infante de ce royaume lui aurait laissé le temps de mûrir un peu plus avant de se réveiller, mais cet élément déclencheur vient précipiter les choses : elle ne vit plus que dans l'attente du mariage qui fera d'elle la prochaine reine du Portugal et elle piaffe d'impatience car cette union va transformer complètement son existence. Son séjour dans cet État qui lui tend les bras lui donne l'occasion d'exposer ses idées sur sa conception de la vie d'une princesse digne de ce nom, conception qui repose sur deux piliers essentiels : un égo surdimensionné et un mépris déraisonnable de tout ce qui renvoie à la nature.

Doña Bianca ou la volonté de puissance à l'état brut

Les plaintes répétées de cette jeune fille au lever de rideau annoncent immédiatement le ton altier qui sera le sien tout au long de la pièce si bien qu'une de ses dames d'honneur la présente comme étant « toute pétrie d'orgueil ». Arrivée au Portugal pour conclure un mariage essentiellement diplomatique, elle apprécie à sa juste valeur la chaleur de l'accueil royal ; cependant, l'accueil glacial du Prince qu'elle venait rencontrer ne l'affecte pas outre mesure parce qu'elle s'y attendait plus ou moins : « La froideur du Prince, à mon égard, ne me surprend ni ne m'attriste. J'avais vu plus loin ; au-delà de lui, je voyais l'œuvre à faire. » (I, I, 1) Dans son esprit, le fils du Roi n'est qu'un comparse dont le rôle dans sa mission n'est pas déterminant ; lui imputer les raisons des plaintes entendues il y a peu est une erreur. C'est plutôt la grossièreté avec laquelle il l'a traitée qui l'a vexée : confondue à une vulgaire adolescente en pleine puberté qu'il faut impressionner, il a voulu lui raconter dans le détail son histoire d'amour saugrenue avec Inès, ce qui est un mépris intolérable, surtout pour quelqu'un bouffi d'orgueil, ne badinant pas avec son honneur. Sa mise au point péremptoire en dit long sur son narcissisme : « Ce n'est pas la femme qui est insultée en moi, c'est l'infante. Peu m'importe le Prince ! » (*Ibid.*) Cette déclaration apparemment anodine traduit le dédoublement de la personnalité que Doña Bianca entretiendra dans l'œuvre. Hautement consciente de sa classe sociale et seulement âgée de dix-sept ans, elle n'est même pas encore une femme accomplie qu'elle refuse déjà la féminité qui fait d'elle une femme pareille à d'autres femmes, une simple femme, c'est-à-dire un être humain de chair et de sang. Elle est une femme particulière qui a droit à un traitement particulier partout où elle se trouve, parce qu'elle est une infante, c'est-à-dire une fille prédestinée à jouer un rôle politique de première importance, qui n'attend qu'un prince (s'il est charmant, c'est un bonus) qui fera d'elle une reine, c'est-à-dire un personnage politique. Et s'il y a des impertinents comme Pedro pour croire qu'une reine n'est que la femme d'un roi, qu'ils se détrompent rapidement, car ce ne sera pas le cas avec elle. D'ailleurs, pour avoir déjà été victime d'une première inconduite de ce prince incivil, elle n'est plus prête à faire quelque concession que ce soit et ce ne sont pas les prières instantes de son hôte qui lui feront changer d'avis :

FERRANTE
De grâce, Infante, restez quelques jours encore. Je vais parler au Prince. Sa folie peut passer.
L'INFANTE
Si Dieu voulait me donner le ciel, mais qu'il me le différât, je préférerais me jeter en enfer, à devoir attendre le bon plaisir de Dieu.

Cette intransigeance ne doit pas être prise à la légère car, effectivement, elle ne cherchera plus à rencontrer le Prince et sa liberté de ton avec le Roi est un trait spécifique de son caractère. Caractère bien trempé, elle ne supporte pas de caprice, fût-il d'origine divine. Sûre de sa grandeur, elle n'entend pas se laisser manœuvrer par qui que ce soit. D'ordinaire, une reine est un personnage politique de second plan : on accepte volontiers qu'elle soit une égérie, rarement une détentrice du pouvoir politique suprême. Le principe selon lequel la reine règne mais ne gouverne pas est assez bien connu. Sa réponse aux compliments du roi Ferrante la félicitant de sa grandeur et de sa noblesse ne lève peut-être pas toutes les équivoques sur son rôle politique mais c'est déjà un indice : « Dites plutôt que je vive éternellement, pour avoir le temps d'accomplir toutes les choses grandes qu'il y a en moi, et qui dans l'instant où je parle me font trembler. » (*Ibid.*) La postposition de l'adjectif qualificatif « grandes » par rapport au nom est une entorse syntaxique volontaire pour mettre en valeur ce déterminant car l'expression courante l'antépose normalement. Cette position traduit tout l'intérêt qu'elle attache à la qualité que véhicule cet adjectif. Pour réaliser ses ambitions, son statut de femme de roi ne suffira certainement pas ; il lui faudra la plénitude du pouvoir pour se manifester dans toute sa splendeur et, fidèle à sa manière de parler, elle ne s'embarrassera pas de fioritures pour le dire à Inès, sa potentielle rivale, pour bien marquer sa différence.

C'est lors de sa seconde et dernière apparition dans l'œuvre que sa volonté de puissance s'étalera au grand jour. Ayant appris par ses espions que le Roi et ses conseillers trament la mort d'Inès, elle croit bien faire de la prévenir et, mieux encore, de la sauver en l'emmenant chez elle dans son pays natal. Impressionnée par sa facilité à pénétrer certains secrets, Inès lui fait cet aveu : « Penser qu'en trois jours, vous, une étrangère, et si jeune, vous apprenez de tels secrets. Moi, j'aurais pu vivre des années au palais, sans savoir ce qu'on y disait de moi. » L'Infante qui a l'art des formules tranchantes lui rétorque : « J'ai été élevée pour le règne. » (II, II, 5). Lui proposer sa protection n'est pas une fanfaronnade ; elle est sûre que le roi est obligé de faire profil bas, vu ce qui est déjà arrivé : « Dès l'instant que je vous prends sous mon manteau, le Roi n'osera pas vous toucher : m'offenser une seconde fois, jamais ! » (*Ibid.*) Et pour magnifier sa puissance, elle lui parle de son pouvoir sur les forces de la nature : « Oui, demain, si Dieu veut, je fendrai la mer ténébreuse : avec quelle véhémence les flots se rebelleront devant mon étrave, et puis s'abaisseront étonnés, comme s'ils savaient qui je suis ! » (*Ibid.*). Ne

s'entendant pas sur la conduite à adopter face à la nature, Inès veut faire une allusion à ce qu'elle aurait fait si elle était à la place de l'Infante, mais celle-ci l'interrompt sans ménagement : « Vous vous oubliez, doña Inès. Personne ne peut se mettre à ma place. » (*Ibid.*) Et comme la pauvre tente de s'excuser, elle lui dit avec une condescendance mêlée de mépris :

> Où je suis, il n'y a pas de rang. […] Apprenez que je n'ai jamais eu contre vous de jalousie. Je n'étais même pas curieuse de vous connaître. Tant Pedro m'est indifférent. On me disait : " Elle est belle ", mais je pensais : " Moi, je suis grande. Et ce qui est beau n'a jamais pu égaler ce qui est grand. " Puis on me dit : " Elle est pleine de douceur pour tous ", et j'aimais ces mots. Je les traduisais, dans mon langage à moi : elle est l'amie de toutes les choses douces de la terre.

Ici aussi, la place du qualificatif « douces » le met en valeur, cette fois-ci pour traduire tout le mépris qu'elle a pour ce qu'il sous-entend, surtout que la féminité est très souvent associée à la douceur. N'empêche que c'est une reconnaissance implicite d'une forme de grandeur qu'elle se plaît à snober : si l'Infante est une femme supérieure par sa grandeur, Inès n'en est pas moins une autre, supérieure par sa douceur. D'ailleurs, elle affirme l'avoir connue d'abord de réputation avant de chercher à la connaître effectivement, tant elle avait entendu parler d'elle. Elle ne sera pas déçue et donnera raison à Pedro de l'avoir aimée. Néanmoins, ce n'est pas cet amour qui l'intéresse, mais la protection d'un être qui la fascine malgré toute sa forfanterie. La dignité avec laquelle Inès refuse cette protection (« Quand l'oiseau de race est capturé, il ne se débat pas ») l'impressionne mais ne la désarme pas : « Je sais, cela se paie cher, d'être noble. Mais vous n'êtes pas "capturée". Vous n'avez peut-être qu'une nuit devant vous : du moins vous l'avez. » (*Ibid.*) L'entêtement de son interlocutrice la pousse à revenir sur l'exceptionnelle situation qui est la sienne, avec une fausse modestie : « Vous entendez les passereaux ? Ils chantent mes louanges. Oh ! ne me croyez pas orgueilleuse : je n'ai pas d'orgueil, pas une once. Mais il n'est pas nécessaire, pour aimer les louanges, de s'en croire digne. Allons, Inès, venez ! Je vous tends votre vie. » Cette sollicitation n'émeut pas la concernée qui la supplie plutôt d'user de son pouvoir sur le Roi pour obtenir « d'abord la grâce de don Pedro », ce qui est bien entendu inconcevable, compte tenu de ce que ce dernier lui a fait. Convaincue qu'elle n'a pas encore abattu toutes ses cartes, la princesse aux abois tente une ultime manœuvre pour sauver la face : « Laissez-moi croire que je puis trouver encore les mots pour vous convaincre. Penser que vous aurez passé à côté de moi ! Et moi, être l'Infante de Navarre, et échouer à convaincre ! Et échouer à convaincre l'être auquel on veut tant de bien ! » (*Ibid.*) Peine perdue, cette tentative de reprendre la main demeure aussi vaine que les autres. En refusant de se laisser convaincre, Inès empoisonne à jamais la vie de la princesse : ce refus est bien plus humiliant que celui de Pedro ; l'entrevue avec ce dernier avait pour but de résoudre

un problème entre des pairs tandis que les deux femmes impliquées dans celle-ci ne sont pas de la même classe sociale ; de ce fait la princesse ressent plus durement son échec face à l'épouse du prince : « J'aurais voulu que tout mon séjour au Portugal s'évanouît comme dans un mauvais rêve, mais cela n'est plus possible, à cause de vous. C'est vous seule qui empoisonnez le doux miel de mon oubli. » (*Ibid.*) Pour ne rien arranger, aucune autre proposition de l'Infante ne la séduira. Conséquence, la princesse, exaspérée, lui jette à la figure cette déception teintée d'amertume : « Eh bien ! Doña Inès, soyez donc sublime puisque c'est cela décidément qui vous tente. Sublime en ne partant pas. Sublime en ne poussant pas à trahir. Allons, soyez sublime tout votre saoul, et mourez-y. Adieu. » La répétition de sublime (4 fois) trahit chez elle un état d'esprit qui a du mal à accepter qu'une qualité qu'elle croyait intrinsèque à elle-même s'étale chez une femme qui appartient à une classe sociale inférieure à la sienne.

Quand Inès voudra lui remettre le bracelet qui s'est détaché de son bras, elle y trouvera une occasion inespérée de se rattraper en lui en faisant cadeau : « Gardez-le, Inès. Chez nous, une princesse de sang royal ne peut rien accepter, qui ne lui ait été tendu par quelqu'un de sa maison. Ce bracelet qui joint mal vous restera comme un symbole de ce qui ne s'est pas joint entre nous. » La future reine décline dignement une offre dont la signification est humiliante : habituellement, un cadeau est la matérialisation de quelque chose de fort entre deux ou plusieurs personnes ; c'est la preuve d'un souvenir heureux qu'on cherche à pérenniser. L'attitude hautaine de la princesse navarraise transforme son cadeau en un objet insultant pour sa destinataire, ce qui est inadmissible. Qui plus est, en lui abandonnant son bracelet avec une assurance condescendante, doña Bianca veut s'insinuer insidieusement dans la vie d'Inès comme une bienfaitrice qu'elle a injustement dédaignée. Celle-ci n'étant pas dupe, il ne lui reste plus qu'un geste de dépit, écraser sous son talon ce bracelet devenu désormais le symbole palpable d'un échec cuisant face à une rivale heureuse qu'elle n'a pas pu subjuguer. Les baisers qu'elles échangent sur sa demande ne sont qu'une maigre consolation accordée de bon cœur à une princesse altière peu encline à des effusions sentimentales.

Le mépris de la nature et des valeurs amoureuses

Il y a chez l'Infante de Navarre un clivage du moi qui l'amène à adopter deux attitudes contradictoires à l'égard de la nature. Quand il s'agit d'illustrer sa toute-puissance, elle n'hésite pas à exploiter ses éléments pour se mettre en valeur : dans les analyses précédentes, elle évoque tantôt son pouvoir sur les vagues de la mer lors de son retour chez elle, tantôt les passereaux qui chantent ses louanges. La nature est ainsi instrumentalisée et mise au service de celle qui en parle. Il a suffi que le Roi chatouille son amour-propre pour qu'elle se braque et accepte de prolonger son séjour dans ce pays qu'elle voulait quitter sans délai :

FERRANTE
Ne pouvez-vous pendant quelques jours contraindre la nature ?

L'INFANTE
Il y a quelque chose que je ne pourrais pas ?

Elle contraindra donc cette nature pour montrer ce dont elle est capable, ce qui est une reconnaissance tacite de son existence, même si c'est pour son malheur puisqu'elle restera pour aggraver son humiliation. C'est cette même attitude de défi vis-à-vis de la nature qui justifie son choix de vouloir sauver Inès pour conquérir « la gloire humaine qui est d'être content de soi. […] Car la nature m'ordonnerait plutôt de vous haïr. Mais je fais peu de cas de la nature. » (II, II, 5) Ces propos la rapprochent de Ferrante auquel elle ressemble étrangement par beaucoup de côtés.

À force de brider la nature, elle finit par la nier, surtout quand elle se présente comme un obstacle à la réalisation de ses projets. Si elle n'était pas une femme, elle ne serait pas venue se faire insulter au Portugal ; elle aurait attendu sagement et patiemment que son heure arrive pour prendre la succession de son Père. C'est parce qu'elle est une femme qu'elle est obligée de solliciter l'approbation d'un homme pour devenir ce qu'elle doit être, c'est-à-dire une reine ; mais une reine à poigne chez qui la féminité n'a pratiquement pas de place. Sa vision du mariage qu'elle venait contracter est tout à fait édifiante : « Si j'avais épousé Pedro, c'est moi qui aurait été l'homme : je l'aurais empêché de dormir » (II, II, 5). Si ce n'est pas un déni de nature, c'est tout au moins un renversement de l'ordre naturel des choses. Ce n'est pas non plus une reconnaissance publique de sa nymphomanie, car elle n'a en vue que le seul bien des royaumes que leur union devait assurer. À aucun moment elle ne se considère comme une femme et elle a horreur de tout ce qui renvoie à ce groupe humain.

Cependant, si elle se prend pour un homme, ce n'est pas parce que les hommes valent mieux que les femmes, c'est parce qu'il n'y a pas mieux. Même Ferrante, auquel nous la comparions, n'est pas à la hauteur de ses attentes et ne trouve pas grâce à ses yeux : « Il est comme les hommes : faible, divers, et sachant mal ce qu'il veut. » (*Ibid.*). Celui qui devait être son prince (charmant ?) n'en est pas digne parce que celui qu'elle recherche doit obéir à d'autres critères. Il doit plutôt être une sorte de chevalier servant qui renonce à ses prérogatives de roi pour lui laisser la liberté de les exercer effectivement. Dans l'esprit de cette altesse peu commode, l'élu de son cœur doit avoir des dispositions naturelles à exécuter ses volontés sans broncher. Malheureusement, tous ceux qui l'ont approchée jusqu'alors ne l'ont pas convaincue : « Je les ai vus, presque tous, grossiers et tous, lâches. Lâcheté : c'est un mot qui m'évoque irrésistiblement les hommes. » Conséquence logique de ce constat accablant, elle ne comprend pas que de tels individus puissent s'amouracher ou, pire encore, s'énamourer d'elle : « Si un homme s'était donné le ridicule de m'aimer, j'y aurais prêté si peu d'attention que je n'en aurais nul souvenir. » Sa jeunesse y est-elle pour quelque chose ? Difficile à dire. Mais si elle n'y est pour rien, il y a lieu d'incriminer cette passion politique dévorante qui a anesthésié sa puberté qui tarde à se manifester. Pour compenser toutes ces insuffisances, il ne lui reste plus qu'une solution, se replier sur elle-même pour trouver

les ressources nécessaires à son bonheur. Aussi se livre-t-elle à cette étrange mutation pour occuper l'espace vital déserté par ceux à qui il était destiné. Ce qu'elle dit de son éventuel mariage avec Pedro n'est que la confirmation de ce que le roi Ferrante avait programmé. Son plaidoyer devant son fils en dit long sur cette mutation : « Je veux que vous épousiez l'Infante. Elle est le fils que j'aurais dû avoir. Elle n'a que dix-sept ans, et déjà son esprit viril suppléera au vôtre. […] C'est elle, oui, c'est elle qu'il faut à la tête de ce royaume. […] Oui, je suis passionné pour ce mariage. » (I, I, 1) L'Infante n'est plus une fille, mais bien un « fils » qui a en plus un « esprit viril », qualité nécessaire pour prétendre aux hautes fonctions de chef d'État en dépit de son âge.

Quoi de plus normal, donc, qu'elle se considère comme un homme ! Pedro qui a eu l'outrecuidance de ne pas rentrer dans ce jeu malsain où il devait subir une métamorphose forcée pour devenir une femme lui apparaît comme un malotru, accablé par une tare consubstantielle à la gent féminine et qui a fini par contaminer tous les humains : « tant de gens affligés du dérangement amoureux ont la manie de se croire objet d'admiration et d'envie pour l'univers tout entier. » (I, I, 1) L'amour est donc un mal qui dégénère en folie et ceux qui sont fous d'amour comme le Prince et sa dulcinée doivent se mettre rapidement à son école pour ne pas (dé)périr.

La femme dans ses rôles traditionnels

Un autoportrait d'Inès, face à l'Infante qui se vante de n'avoir jamais aimé, permet de mesurer la distance qui sépare les deux femmes :

> Je n'ai pas été faite pour lutter, mais pour aimer. Toute petite, quand la forme de mes seins n'était pas encore visible, j'étais déjà pleine d'amour pour mes poupées ; et il y en avait toujours une que j'appelais l'Amant, et l'autre la Bien-Aimée. Et déjà, si l'on avait ouvert ma poitrine, il en aurait coulé de l'amour, comme cette sorte de lait qui coule de certaines plantes, quand on en brise la tige. Aimer, je ne sais rien faire d'autre. (II, II, 5)

Chez elle, l'amour est quelque chose d'inné et elle n'a pas attendu la période de la puberté pour le découvrir et l'acquérir. En cela, elle diffère fondamentalement de son contradicteur chez qui ce sentiment s'est étiolé avant d'éclore. La précocité de ce sentiment se transformera en sublimation le moment venu et se manifestera sur deux plans essentiels : celui de l'épouse et celui de la mère.

Inès ou l'incarnation de la "Princesse charmante"

Forgée sur le modèle de Prince charmant, l'expression "Princesse charmante" désigne la femme idéale que tout jeune homme aimerait rencontrer, surtout quand il a en vue un mariage conçu sur le modèle présenté par Pedro :

> Je ne veux pas nous sacrifier, moi et un être que j'aime, à des devoirs dont je ne méconnais pas l'importance, mais auxquels j'ai le droit d'en préférer d'autres. Car il y a la vie privée, et elle aussi est importante, et elle aussi a ses devoirs. Une femme, un enfant, les former, les rendre heureux, leur faire traverser ce passage de la vie avec un bonheur qu'ils n'auraient pas eu sans vous, est-ce que, cela aussi, ce n'est pas important ? (I, I, 3)

Ce discours pourrait bien être celui d'un Prince charmant qui, parvenu à maturité dans des conditions normales d'évolution, devient un mari très attentionné. De même, une "Princesse charmante" devrait normalement devenir une épouse adorable et la dénicher n'est pas toujours facile. Si le discours du Prince ne plaît pas du tout à son père, ce n'est pas parce que la femme qu'il a choisie ne paye pas de mine, mais parce que, en véritable *paterfamilias*, ce choix ne lui convient pas. Même s'il ne la connaît pas personnellement, il n'a pas grand-chose à lui reprocher : « Je connais peu Inès de Castro. Elle a de la naissance, bien que fille naturelle. On parle d'elle avec sympathie, et je ne lui veux pas de mal. Mais il ne faut pas qu'elle me gêne. Un roi se gêne, mais n'est pas gêné. » (*Ibid*.) "Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée", dit l'adage. Peut-être aussi mieux que naissance princière. Mais… Indubitablement, Inès jouit d'une bonne réputation que sa première rencontre avec le roi ne démentira pas : « Ainsi donc vous voici, doña Inès, devant moi. Votre renommée m'avait prévenu en votre faveur. Votre air, votre convenance, jusqu'à votre vêtement, tout me confirme que vous êtes de bon lieu. » (I, II, 5) Son humilité, sa discrétion et sa simplicité l'impressionnent au point où il lui avoue qu'elle aurait « été une petite lumière » dans sa « cour [qui] est un lieu de ténèbres. » Tout semble donc aller pour le mieux entre le roi et sa bru ; néanmoins, l'image lugubre du mariage qu'il lui présente a pour but de freiner ses élans amoureux un peu trop vifs : « Péché aussi de vous dire trop comment je me représente ce que les hommes et les femmes appellent amour, qui est d'aller dans des maisons noires au fond d'alcôves plus tristes qu'eux-mêmes pour s'y mêler en silence comme des ombres. » (I, II, 5) Il ne sait pas encore ce qui est arrivé et l'accès subit de colère qui s'empare de lui quand il crie au « malheur » en la traitant de « bâtarde » n'a rien à voir avec ses qualités intrinsèques : il est provoqué par ce mariage scellé à son insu qui sera la principale source de leurs mésententes. Malgré cela, il reconnaît devant ses collaborateurs impitoyables réclamant sa mort lors de ce fameux conseil d'État que « doña Inès, de surcroît, est une femme bien aimable ». Il n'est pas moins élogieux face à Egas Coelho qui dissimule mal sa haine : « Un homme de votre âge ne réclame pas si âprement la mort d'une femme jeune, et belle, et douce, sans un secret. » (II, II, 2) Ainsi donc, en dehors de ce mariage, cette jeune fille est moralement irréprochable et l'Infante de Navarre ne dira pas le contraire. En outre, elle confirmera tacitement qu'elle a un physique de rêve tout en s'efforçant de minimiser cet aspect, simplement parce qu'elle ne veut pas admettre qu'une femme lui soit supérieure sur quelque plan que ce soit. Rappe-

lons encore qu'elle donne raison au Prince de l'avoir aimée, mais reste à savoir si elle est une bonne épouse.

Avant de se concrétiser par ce mariage tant décrié par le Roi, l'amour entre Inès et Pedro naît d'un coup de foudre réciproque et irrésistible qui les frappe lors de la fête du trône ainsi que le raconte Inès à son beau-père revêche : « Le jour où je l'ai connu est comme le jour où je suis née. Ce jour-là on a enlevé mon cœur et on a mis à sa place un visage humain. » (I, II, 5) Pas de surprise que depuis cette date, ce visage ne la quitte plus jamais. La réserve du Prince ne l'a pas empêché de lui avouer son amour (« Il me dit que, sitôt qu'il avait entendu ma voix, il s'était mis à m'aimer ») même si elle plonge sa bien-aimée dans une tristesse qu'elle aura de la peine à dissiper longtemps après leur première rencontre. Timidité réelle ou prudence mesurée pour s'assurer de la qualité des sentiments d'une femme avec qui il envisage de faire sa vie ? La vérité, c'est qu'elle est la plus entreprenante et c'est elle qui fait avancer les choses, tant cet amour chez elle frise l'obsession :

> Depuis deux ans, nous avons vécu dans le même songe. Où qu'il soit, je me tourne vers lui, comme le serpent tourne toujours la tête dans la direction de son enchanteur. D'autres femmes rêvent de ce qu'elles n'ont pas ; moi, je rêve de ce que j'ai. Pas une seule fois je n'ai voulu quelque chose qui ne fût son profit. Et pas un jour je n'ai manqué de lui dire en moi-même : "Que Dieu bénisse le bonheur que vous m'avez donné !"

Le caractère quasi obsessionnel de cet amour et le statut social de la personne aimée peuvent amener les bien-pensants à conclure que l'amoureuse est animée par une ambition inavouée. Il n'en est pourtant rien ; sa première apparition dans la pièce lève toute équivoque à ce propos : « Je crois que je mourrais d'amertume s'il [le Roi] s'avisait de me croire ambitieuse, alors que tout mon rêve aurait été de passer ma vie retirée dans un petit coin de tendresse, perdue et oubliée au plus profond de ce jardin. » (I, II, 4) Et justement, quand le Roi sera informé de son mariage, il criera au scandale en l'accusant de vouloir usurper une place qui ne lui revient pas : « Je meurs, et à l'instant vous régnez ! » (I, II, 5) Ferrante qui ne veut pas entendre parler du bonheur a du mal à comprendre que cette femme se soit mariée tout simplement « pour être plus heureuse. » (*Ibid.*). Plus perspicace que son mari, elle a deviné que son beau-père tient à tout prix à ce que son fils épouse l'Infante uniquement parce qu'elle est, contrairement à ce fils, « une femme de gouvernement ». Aussi lui donne-t-elle ce conseil bien avisé pour sauvegarder leur bonheur : « Apprenez à gouverner, mon ami, acceptez-en le péril et l'ennui, le faisant désormais pour l'amour de moi, et peut-être le Roi acceptera-t-il à son tour que la future reine ne soit qu'une simple femme, dont la raison suffisante de vivre est de vous rendre heureux. » (I, II, 4) Malheureusement, le Roi ne l'entendra pas de cette oreille : ou bien elle convainc son époux de prendre l'Infante pour épouse officielle en la gardant comme concubine, ou bien il sévira. L'amour d'Inès est un amour passion qui ne supporte aucun partage : « Je veux que tu restes à moi

seule », dit-elle à son mari. (II, II, 4). C'est un amour exigeant qui refuse le compromis et la compromission : « Aimer. Moi, je voudrais m'enfoncer au plus profond de l'amour partagé et permis, comme dans une tombe et que tout cesse, que tout cesse… » (III, 6). Ce souhait dérive de la même logique que celle qui a présidé à une autre déclaration plus explicite : « Je voudrais donner ma vie pour toi. » (II, II, 4). L'amour d'Inès est prêt au sacrifice suprême si c'est le prix à payer pour assurer le bonheur de celui qu'elle aime. Ce bonheur passe avant le sien et ce ne sont pas les regards indiscrets de leurs persécuteurs qui l'empêcheront de manifester son amour malgré la peur qui habite son mari. Les occasions de le rencontrer sont si rares qu'elle entend profiter pleinement de celles qui lui sont offertes. Cet amour conjugal connaîtra un autre stade de son développement quand il est soutenu par une gestation ouvrant la voie au bonheur de la procréation.

L'exaltation de la maternité

Autant Inès a avoué sans fausse honte son incapacité à se défendre et à défendre son amour devant sa potentielle rivale, autant elle se présente comme une femme complètement transfigurée par sa grossesse, prête à se battre comme une lionne pour son enfant à naître. Sa première intervention à ce sujet mérite d'être citée *in extenso* mais un commentaire de quelques extraits significatifs suffit largement. À la fois inspirateur et appui de sa mère, il lui sert de modèle : « Et puis, aujourd'hui, il me semble que je suis soutenue par notre enfant. Il mène à l'intérieur de moi une lutte féroce, et moi, j'aurais honte si je n'étais pas aussi forte que lui, pour le sauver en nous sauvant. » (I, II, 4). Au début de leur amour, sa passion était si forte qu'elle redoutait la défaillance que le moindre impair de son amoureux pouvait provoquer chez elle ; sa grossesse a sur elle un effet dopant extraordinaire : « Je ne pouvais me défendre, moi. Mais pour le défendre, lui, je me sens tous les courages. Jusqu'à me dire que le mettre au monde dans la facilité serait un amoindrissement. Jusqu'à me dire que le fait qu'il se forme parmi l'épreuve est quelque chose d'heureux. » Si la rencontre de Pedro a été pour elle une seconde naissance, ce qui se passe en elle avec cet être en création relève de l'inédit : « Cette fabrication de chaque instant, matérielle et immatérielle, qui vous fait vivre dans la sensation d'un miracle permanent, cela fait de lui mon bien, Pedro ! » Puis, se rendant compte que sa façon de parler de cet amour maternel risque de frustrer son mari, elle reprécise sa pensée : « Ce que je lui donne, non seulement je ne vous le prends pas, mais en le lui donnant je vous le donne. »

Dans son esprit, il ne saurait y avoir dualisation entre son enfant et son époux ; l'amour conjugal et l'amour maternel non plus ne sauraient se battre pour la préséance, ni pour une quelconque primauté, d'où cette conclusion conciliante : « Enfant adoré, grâce à qui je vais pouvoir aimer davantage ! » L'amour maternel apparaît plutôt comme le supplément nécessaire de l'amour conjugal. Il apporte à la femme ce sentiment de plein accomplissement que seule la possibilité de procréation procure. Par ailleurs, elle sent encore mieux sa complicité avec son enfant surtout la nuit, à l'heure du repos, loin des trépidations et des tracasseries de la vie

de cour, à l'écart de toute distraction. Même si ces moments d'intimité qui devaient plonger la mère dans l'extase sont entrecoupés par la peur de le perdre durant ses périodes de somnolence, elle considère cette peur comme l'ingrédient qui pimente sa gestation :

> Il est au chaud de mon cœur, et je voudrais me faire plus chaude encore pour l'abriter mieux. Parfois il bouge, à peine, comme une barque sur une eau calme, puis soudain un mouvement plus vif me fait un peu mal. Dans le grand silence, j'attends de nouveau son petit signe : nous sommes complices. Il frappe tendrement ; alors je me sens fondre de tendresse, parce que tout à coup je l'avais cru mort, lui si fragile. Je souhaite qu'il ne cesse pas de bouger, pour m'épargner ces minutes d'angoisse où je m'imagine qu'il ne bougera jamais plus. Et pourtant ce sont ces minutes-là qui rendent possible la joie divine de sa vie retrouvée. (II, II, 4)

Qui plus est, sa maternité prochaine lui impose une double responsabilité à l'égard d'elle-même et à l'égard de son enfant. Elle se fera plus exigeante vis-à-vis d'elle-même pour donner à son enfant la plus belle image d'une mère qui mérite effectivement son amour : « Il s'agit d'être encore plus strict avec soi, de se sauver de toute bassesse, de vivre droit, sûr et net, pour qu'un être puisse garder plus tard l'image la plus belle possible de vous, tendrement et sans reproche. » (III, 6). Vis-à-vis de l'enfant, il s'agit de le mettre dans des conditions optimales qui fassent de lui quelqu'un de bien meilleur que sa créatrice : « Il est une revision (sic), ou plutôt une seconde création de moi ; je le fais ensemble et je me refais. Je le porte et il me porte. Je me fonds en lui. Je coule en lui mon bien. Je souhaite avec passion qu'il me ressemble dans ce que j'ai de mieux. » (*Ibid.*)

Il ne s'agit plus d'une simple complicité, mais d'une communion, mieux encore d'une fusion. Inès n'est plus seulement transfigurée par son état, elle est complètement métamorphosée : elle est devenue un être double, inséparable de son enfant. Si le futur père avait suivi tout ce discours, il serait aux anges, lui qui ne rêve que de rendre sa famille très heureuse. Malheureusement, celui qui l'écoute est un père en qui l'amour paternel, pendant masculin de l'autre, s'est émoussé avant de s'éteindre.

Ses démêlés avec son fils ont fait de lui un maître dans « l'art des mots faits pour désespérer ». Il ne se laissera pas séduire par ces belles paroles et tentera de décourager la future mère pour la rallier à ses points de vue. Saura-t-elle résister à cette tentation ?

Dès le départ, il lui avait déjà donné une définition rebutante de l'amour pour calmer ses ardeurs quand il ne savait pas encore qu'elle était l'épouse de son fils et non seulement son amante. Ensuite, lorsqu'il la convoque pour lui intimer l'ordre de convaincre son mari de prendre « l'engagement sacré d'épouser l'Infante », elle se montre surprise mais peu loquace devant l'apologie de la désaffection faite par son beau-père. En voici un extrait :

FERRANTE
Oh ! ne croyez pas qu'il soit amer de se désaffectionner. Au contraire, vous ne savez pas comme c'est bon, de sentir qu'on n'aime plus. Je ne sais ce qui est meilleur : se détacher, ou qu'on se détache de vous.
INÈS
Se détacher de son enfant ! […]
FERRANTE
La plupart des affections ne sont que des habitudes ou des devoirs qu'on n'a pas le courage de briser.
INÈS
Pour son fils !
FERRANTE
Que m'importe le lien de sang ! Il n'y a qu'un lien, celui qu'on a avec les êtres qu'on estime ou qu'on aime. Dieu sait que j'ai aimé mon fils, mais il vient un moment où il faut en finir avec ce qu'on aime. On devrait rompre brusquement avec ses enfants, comme on le fait avec ses maîtresses.
INÈS
Mais vous l'aimez encore, voyons !
FERRANTE
Il ne le mérite pas.
INÈS
Oh ! si on se met à calculer ce que les êtres méritent. (II, I, 3)

Ne comprenant rien à cette honte de soi que Ferrante dit éprouver pour avoir aimé son fils, elle s'en ira le voir, non pas pour le persuader de donner le consentement attendu par le roi, mais pour lui parler de son amour et de leur enfant. Puis elle reviendra vers le roi pour l'entendre dire : « Heureux celui de qui les enfants ne portent pas le nom. » (III, 4). L'interlocutrice timorée qui arrivait à peine à placer un mot se révèle très diserte et défend ses points de vue avec beaucoup de convictions : « Heureux celui qui entend ces paroles, et sur qui elles coulent sans l'entamer. » Leur dernière entrevue sera un véritable dialogue de sourds durant lequel la sincérité de la jeune femme sera mise à l'épreuve par la fourberie et le cynisme du vieil homme qui fait feu de tout bois pour la désillusionner sur ses relations avec son enfant. Pour lui, la fusion recherchée par la mère sera leur principale pomme de discorde car son fils voudra s'affirmer comme une personne autonome, différente de sa créatrice. Sachant que bon sang ne peut mentir, la future mère lui réplique, placide : « Il est le rêve de mon sang. Mon sang ne peut pas me tromper. » (III, 6). Le roi qui ironise sur ce rêve et sa naïveté à se prendre pour la première femme qui donne naissance au monde s'entend répondre : « Je crois que toute femme qui enfante pour la première fois est en effet la première femme qui met au monde. » (*Ibid*.) Son expérience avec son enfant lui a laissé un goût amer qu'il cherche à transmettre à cette mère enchantée qui se dit prête à aimer le sien tel qu'il est, et au besoin, à le consoler et à lui demander pardon « de l'avoir souhaité

autre qu'il n'est » s'il le faut. Et comme elle effleure le châtiment qu'elle lui infligerait s'il décevait ses attentes, il saute sur l'occasion pour lui donner ce conseil démoniaque : « Alors, tuez-le donc quand il sortira de vous. Donnez-le à manger aux pourceaux. Car il est sûr que, autant par lui vous êtes en plein rêve, autant par lui vous serez en plein cauchemar. » (*Ibid.*) Sans se démonter, elle s'indigne du cynisme de ce père qui maudit gratuitement son petit-fils, même s'il s'entête à énumérer les malheurs qui l'attendent. Refusant de céder au désespoir, elle ne semble plus savoir à quel saint se vouer, mais demeure intimement convaincue qu'elle ne fait pas fausse route :

> Comment retenir ses larmes, les prendre pour moi, les faire couler en moi ? Moi, je puis tout supporter : je puis souffrir à sa place, pleurer à sa place. Mais lui ! Oh ! que je voudrais que mon amour eût le pouvoir de mettre dans sa vie un sourire éternel ! Déjà, cependant, on l'attaque, cet amour. On me désapprouve, on me conseille, on prétend être meilleure mère que je ne le suis. Et voici que vous, Sire – mieux encore ! – sur cet amour vous venez jeter l'anathème. Alors qu'il me semblait parfois que, si les hommes savaient combien j'aime mon enfant, peut-être cela suffirait-il pour que la haine se tarît à jamais de leur cœur. Car moi, tant que je le porte, je sens en moi une puissance merveilleuse de tendresse pour les hommes. Et c'est lui qui défend cette région profonde de mon être d'où sort ce que je donne à la création et aux créatures. Sa pureté défend la mienne. Sa candeur préserve la mienne contre ceux qui voudraient la détruire. Vous savez contre qui, Seigneur. (*Ibid.*)

Non seulement cette mère exceptionnelle voudrait se substituer à son enfant pour lui épargner la moindre souffrance, mais elle ne doute pas un seul instant qu'il joue sur elle un rôle extrêmement positif : il est le gage et peut-être même le garant de tous les perfectionnements qui se produisent en elle. N'en déplaise à Ferrante, cet amour maternel est tel que s'il pouvait faire des émules, les relations humaines seraient bien meilleures et le monde totalement différent de celui qu'il a contribué à édifier.

Son refus de céder aux sollicitations de ses conseillers revendiquant la mort d' « une femme qui est innocente quasiment » repose sur un reste d'humanité qui l'empêche de souscrire à l'exécution de l'amante de son fils : « Quoi ! la faire mourir ! Quel excès incroyable ! Si je tue quelqu'un pour avoir aimé mon fils, que ferais-je donc à qui l'aurait haï ? Elle a rendu amour pour amour, et elle l'a fait avec mon consentement. L'amour payé par la mort ! Il y aurait grande injustice. » (II, I, 1). Seulement, avec cet homme, il ne faut jamais se réjouir trop tôt : cette bienveillance ne tiendra pas longtemps devant la puissance d'un amour maternel qui ne trouve aucun écho chez un père qui n'a jamais su ce qu'est le véritable amour parental. À court d'arguments face à l'assurance de la mère, il laisse éclater son exaspération : « En voilà assez de cet enfant. […] Vous avez cru habile de me faire

connaître votre maternité en ce moment, et vous avez été malhabile. » (III, 6). Dès cet instant, plus rien n'arrêtera cette machine infernale qui avait de la peine à se mettre en marche.

Au bout du compte, Inès mourra, non à cause de la raison d'État avancée par Ferrante pour justifier son crime, mais à cause de l'amour. Elle meurt pour avoir doublement trop aimé. La rencontre du prince du Portugal lui a offert l'occasion de vivre intensément une passion qu'elle ressentait déjà ingénument dans son enfance. Malgré le rang social de ce prince qui s'est révélé charmant, cet amour ne lui est pas monté à la tête comme on pouvait s'y attendre dans de nombreux cas ; elle est restée cette épouse traditionnelle qui n'a d'autre ambition que de faire le bonheur de son homme, qu'elle est prête à entourer de toute son affection. Être une reine n'a pour elle rien d'exaltant et elle n'entend jouer aucun rôle politique malgré une ascension qu'elle n'a pas recherchée. Sa future maternité arrive comme un élément gratifiant qui bonifie son amour conjugal en lui donnant plus de courage pour faire face à l'adversité. Elle apparaît alors comme une jeune femme totalement transfigurée par sa grossesse, refaçonnée par son enfant dont les qualités exceptionnelles ne souffrent aucun doute dans son esprit. Son amour maternel l'amène à se transcender et sa pugnacité oblige Ferrante à se dévoiler : un père tyrannique qui n'accepte pas l'émancipation de son fils, qui n'entend être grand-père que si sa descendance est assurée par une bru qu'il a lui-même choisie. Or, celle qu'il veut imposer à son fils est une femme atypique chez qui la féminité a été phagocytée par une passion dévorante, l'amour du pouvoir. Elle n'est pas plus intéressée par cette descendance que Ferrante : elle veut plutôt le remplacer à la tête de l'État et non s'occuper de ses petits-enfants qu'elle n'est pas disposée à concevoir.

D'ailleurs, comment le ferait-elle puisque la passion du pouvoir a desséché chez elle toute autre forme d'affection et surtout cet amour charnel qui était à l'époque le seul moyen de procréation ? Faute d'une troisième catégorie d'êtres humains à laquelle elle aurait aimé appartenir, elle cherche à supplanter les hommes pour qui elle n'a que du mépris. A-t-elle les moyens de sa politique ? Il est permis d'en douter. Trahie par la nature qui a fait d'elle une femme, elle est obligée de compter sur ceux qu'elle vilipende pour obtenir ce qu'elle désire ardemment. Parmi eux, celui qu'elle a réussi à subjuguer est un vieil homme qui ne peut pas l'aider efficacement. Bien que son sort soit moins tragique que celui d'Inès, son échec est plus cuisant : celle-ci n'est pas responsable de ce qui lui est arrivé ; son naturel devait lui attirer très facilement des soupirants, ce qui n'est pas le cas de l'Infante. Sa situation est très compliquée parce qu'elle est une espèce d'extraterrestre qui aura du mal à trouver un prince à sa dimension, d'autant plus que les enfants de ce rang social ne courent pas les rues. Elle rentre chez elle après avoir essuyé deux échecs lamentables en deux apparitions dans l'œuvre : l'un avec Pedro qu'elle ne réussit pas à dompter, l'autre avec Inès qu'elle ne réussit ni à convaincre, ni à humilier.

Que lui réserve l'avenir ? Certainement d'autres surprises aussi désagréables, à moins qu'elle ne sache tirer des leçons de ce qu'elle vient de vivre, ce qui n'est pas une mince affaire, compte tenu de ce qu'elle a montré.

Emmanuel NJIKE
École Normale Supérieure
(Annexe Bambili), Yaoundé

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

*ARX (Paule d'), *La Femme dans le théâtre de Montherlant*, Paris, Nizet, 1973.
*BALADIER (Louis), *La Reine morte*, Paris, Nathan, 1995.
*BLANC (André), *La Reine morte*, Paris, Hatier, col. « Profil d'une œuvre », 1970.
*BRUEZIÈRE (Maurice), *La Reine morte d'Henry de Montherlant*, Paris, Classiques Hachette, collection « Lire aujourd'hui », 1973.
*CORNIL (Suzanne), *Inès de Castro*, Bruxelles, Palais des Académies, 1952.
*FORESTIER (Georges), *Essai de génétique théâtrale* (Corneille à l'œuvre), Genève, Droz, 2004.
*FREUD (Sigmund), *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1992.
*GINESTIER (Paul), *Montherlant*, Paris, Seghers, 1973.
*LAPRADE (Jacques de), *Le théâtre de Montherlant*, Paris, La Jeune Parque, 1950.
*LARTHOMAS (Pierre), *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 1980.
*PAVIS (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
PIERRON (Agnès), *Le Dictionnaire du langage du théâtre*, Paris, Le Robert, coll. « Les Usuels », 2002.
*ROBICHEZ (Jacques), *Le Théâtre de Montherlant*, Paris, SEDES, 1974.
*ROBIN (Frédérique), *La Femme dans La Reine morte de Montherlant*, Limoges, UER, Lettres, 1974.
*SANDELION (Jeanne), *Montherlant et les femmes*, Paris, Plon, 1953.
*SIPRIOT (Pierre), *Montherlant par lui-même*, Paris, Le Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1969.
*SIPRIOT (Pierre), *Les critiques de notre temps et Montherlant*, présentation par André Blanc, Paris, Garnier Frères, 1973.
*UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1982.
*UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre II*, Paris, Éditions Belin, coll. « Lettres Sup », 1996.
*UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre III*, Paris, Éditions Belin, coll. « Lettres Sup », 1996.
*WEISS « Aureliu), *Héroïnes du théâtre de Montherlant*, Paris, Lettres Modernes, 1968.

LE THÉÂTRE D'EDUARDO DE FILIPPO OU LA GRANDE DIFFICULTÉ D'AIMER

L'imposant corpus des pièces de théâtre d'Eduardo De Filippo (1900-1984)[1] aborde, au début en dialecte napolitain puis, progressivement, dans un italien empreint de connotations linguistiques régionales[2], une gamme très large de

[1] L'ensemble de l'œuvre théâtrale de De Filippo comprend trente-neuf pièces, réunies dans deux recueils : *Cantata dei giorni pari* (*Farmacia di turno, Uomo e galantuomo, I morti non fanno paura, Ditegli sempre di sì, Filosoficamente, Sik-Sik, l'artefice magico, Chi è cchiú felice 'e me !, Quei figuri di trent'anni fa, Natale in casa Cupiello, Gennareniello, Quinto piano, ti saluto !, Uno coi capelli bianchi, L'abito nuovo, Pericolosamente, La parte di Amleto, Non ti pago, Io, l'erede*) et *Cantata dei giorni dispari* (*Napoli milionaria !, Occhiali neri, Questi fantasmi !, Filumena Marturano, Le bugie con le gambe lunghe, La grande magia, Le voci di dentro, La paura numero uno, Amicizia, Mia famiglia, Bene mio e core mio, De Pretore Vincenzo, Il figlio di Pulcinella, Dolore sotto chiave, Sabato, domenica e lunedì, Il sindaco del Rione Sanità, Tommaso d'Amalfi, L'arte della commedia, Il cilindro, Il contratto, Il monumento, Gli esami non finiscono mai*). Une version de ces textes, revue par l'auteur, a donné lieu à une édition de référence : *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1979 ; *Cantata dei giorni dispari*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1979. Les éditions suivantes, qui suivent la version de 1979, ont été retenues pour tous les renvois : *Cantata dei giorni pari*, a cura di Anna Barsotti, Torino, Einaudi Tascabili, 1998 et *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, 3 vol., Torino, Einaudi Tascabili, 1995. L'intégralité de ces textes a fait l'objet, à partir de 2000, d'une nouvelle édition, qui a bénéficié notamment d'un travail philologique de grande envergure : *Eduardo De Filippo, Teatro. Cantata dei giorni pari*, I, *Cantata dei giorni dispari* II, III, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000-2005-2007. Pour une excellente introduction à son théâtre cf. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1995, ainsi que la mise à jour d'importants problèmes critiques que représente, du même auteur, *Eduardo*, Torino, Einaudi, 2003. Voir également Fiorenza Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975 ; Edoardo Esposito, *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, avec une préface de Thierry Gallèpe, Paris, L'Harmattan, 2004.

[2] Cf. Edoardo Esposito, *Du dialecte à la langue dans l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo*, in Monique Michaud (textes réunis et présentés par), *Identités méditerranéennes. Reflets littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 94 : « Le dialecte, omniprésent dans neuf pièces du premier recueil et dans certaines du second, demeure certes le repère capital de l'univers culturel et de la tradition dramaturgique de la ville de Naples qui constituent le fondement du style d'écriture de De Filippo, mais il fait également l'objet, en tant que moyen d'expression, d'une vaste réflexion sur l'évolution des façons de communiquer, à Naples comme dans l'ensemble de la Péninsule. Même quand il recule et qu'il n'occupe qu'une place secondaire, dans les derniers textes, il ne cesse de rappeler, par sa présence, qu'il continue de véhiculer des valeurs, notamment identitaires, et que son histoire est loin d'être terminée. La relation entre dialecte et italien, chez De Filippo, est finalement dialectique. Si l'un finit par être marginalisé par l'autre, il reste le registre linguistique alternatif de référence, auquel l'auteur, à travers l'énonciation des personnages, a recours pour exprimer certains sentiments, selon les besoins de l'action dramatique. Et c'est dans cette

thèmes et de problématiques concernant les relations humaines, dans un cadre historique qui est essentiellement celui de la Naples du XXe siècle[3]. Force est de constater que l'amour, à proprement parler, y occupe une place aux connotations complexes, qu'il est important d'essayer de définir dans la perspective d'une analyse critique.

Des formes très variées de l'amour sont répertoriées : l'amour des jeunes gens, contrarié par l'autorité parentale, dans *Non ti pago*[4] ; l'amour désavoué et lourdement bafoué du protagoniste, imbu de sa stupidité, de *Chi è cchiú felice 'e me*[5] ; la très vague tentative de séduction, essentiellement verbale, d'un homme mûr pour une jeune et belle voisine, dans *Gennareniello*[6] ; les ravages d'une jalousie qui provoque une crise majeure dans un couple essoufflé par la routine de longues années de vie commune, dans *Sabato, domenica e lunedì*[7], et qui aboutit tout carrément à la folie dans *La grande magia*[8] ; le désenchantement sentimental, vaguement surmonté au nom des valeurs familiales, au sein d'un couple d'âge mûr, dans *Natale in casa Cupiello*[9] ; le vécu d'une relation amoureuse très intense malgré un important écart d'âge et un contexte matériel et social très précaire, dans *Il monumento*[10].

On retrouve également l'évocation de l'influence négative du handicap physique sur la relation amoureuse, dans *Occhiali neri*[11], ou le recours à un artifice

---

relation dialectique que réside la grande originalité du fonctionnement des registres linguistiques concernés, car ils sont à la fois les outils par quoi la parole peut se diffuser et atteindre le public et des indices majeurs de l'évolution de ce que recèle la transition du dialecte à l'italien ».

[3] Bien que le théâtre de De Filippo ait reçu une importante reconnaissance du public et de la critique au niveau mondial, les relations de cet auteur avec la France ont été difficiles pendant longtemps. Déçu par la réception de ses pièces en France, il a refusé qu'elles y soient jouées pendant environ vingt ans et ce n'est qu'à partir de 1983, lors la mise au scène de *L'Art de la comédie* par Jean Mercure au Théâtre de la Ville, à Paris, qu'il a levé son interdiction. Cf., à ce sujet, Huguette Hatem, *La fortune du théâtre d'Eduardo De Filippo en France*, in « Misure Critiche », XIX, n.70-71, gennaio-giugno 1989, pp. 71-99.

[4] Cf. *Non ti pago*, in *Cantata dei giorni pari cit.*, pp. 609-669.

[5] Cf. *Chi è cchiú felice 'e me*, in *Cantata dei giorni pari cit.*, pp. 243-285.

[6] Cf. *Gennareniello*, in *Cantata dei giorni pari cit.*, pp. 413-442.

[7] Cf. *Sabato, domenica e lunedì*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, II, pp. 379-484. Pour la traduction de cette pièce cf. *Samedi dimanche et lundi*, texte français de Huguette Hatem, Paris, Edilig, 1987.

[8] Cf. *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, I, pp. 311-377. Pour la traduction de cette pièce cf. *La grande magie*, texte français de Huguette Hatem, in « L'Avant-Scène », n° 801/802, janvier 1987, pp. 3-41.

[9] Cf. *Natale in casa Cupiello*, in *Cantata dei giorni pari cit.*, pp. 325-412. Pour la traduction de cette pièce cf. *Noël chez les Cupiello*, texte français de Huguette Hatem, in « L'Avant-Scène », n° 976, octobre 1995, pp. 5-37.

[10] Cf. *Il monumento*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, III, pp. 427-502.

[11] Cf. *Occhiali neri*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, I, pp. 99-117.

assez étonnant pour surmonter l'impasse d'une vie conjugale bâtie sur des bases peu solides, dans *Pericolosamente*[12].

Filumena Marturano[13] constitue, à cet égard, le résultat le plus abouti de la représentation du thème de l'amour. Un amour qui est cantonné, au départ, au stade de rapport sexuel entre une prostituée et un client habituel ; puis, tout en étant surtout lié au sexe, débordant sur la condition de femme entretenue et soumise à l'accomplissement de toutes sortes de services, même de gestion économique des affaires ; confronté à la lassitude sentimentale provoquée par la routine dans la vie de couple ; normalisé dans le cadre du mariage, recherché en tant qu'acquisition d'un véritable statut social, au moment de la fausse agonie ; ravivé chez l'homme à la suite de l'annonce d'une paternité inattendue ; refondé sur des bases de respect mutuel et de découverte d'une vraie tendresse, à la fin de l'histoire.

L'amour, tel qu'on peut le suivre dans cette pièce, est un ensemble de sentiments qui entrent en conflit avec les contraintes qui sont propres à la société et à la hiérarchisation des rôles au sein du couple.

Le déséquilibre majeur qui caractérise cette relation est représenté par les différences, en termes de place sociale reconnue par les autres, qui séparent la condition de l'homme de celle de la femme, ainsi que par l'écart disproportionné au niveau économique. L'irruption du thème de la filiation[14] et la prise en compte progressive de la paternité[15] atténuent, certes, la portée d'un tel déséquilibre, qui

---

[12] Cf. *Pericolosamente,* in *Cantata dei giorni pari cit*., pp. 561-575.

[13] Cf. *Filumena Marturano,* in *Cantata dei giorni dispari cit*., I, pp. 183-248. Pour la traduction de cette pièce cf. *Filumena Marturano*, texte français de Huguette Hatem, in « L'Avant-Scène », n° 910, mai 1992, pp. 3-41.

[14] *Ibid*., p. 33 : « **Filumena :** Un de ces trois garçons est ton fils, à toi ! […] **Domenico** (d'un ton péremptoire qui masque une excitation inconsciente) **:** Lequel est-ce ? **Filumena** (décidée) **:** … Hé non… Ça je ne te le dis pas ! Ils doivent être tous les trois égaux… ».

[15] *Ibid*., p. 39 : « **Domenico :** […] La nuit, je ne dors plus. Ça fait dix mois, depuis ce fameux soir, tu te souviens… que je n'ai plus de repos ; je ne dors plus, je ne mange plus, je n'ai plus aucun plaisir… je ne vis plus. Tu ne sais pas ce que j'éprouve au fond de mon cœur… Quelque chose qui me coupe le souffle… […] Filumena, dis-moi lequel est mon fils, lequel est ma chair… mon sang… » […] **Filumena :** […] Ne me pose plus de questions parce que moi je ne te dirai rien. Je ne peux pas te le dire… Fais preuve de noblesse et ne me demande rien ; parce que je t'aime, Domi, et dans un moment de faiblesse… et ce serait notre ruine. Mais tu ne t'es pas vu ! Dès que je t'ai dit que c'était lui, l'ouvrier ton fils, tu as aussitôt pensé à l'argent… un petit capital… un grand magasin… et le souci que tu te fais est légitime. Tu te dis : l'argent est à moi, pourquoi ne lui dirais-je pas que je suis son père ? Et les deux autres, d'où ils sortent ? Qui ils sont ? Quels sont leurs droits ? L'enfer, ce serait l'enfer ! L'intérêt les dresserait les uns contre les autres… Ce sont trois hommes, ce ne sont plus des enfants. Ils seraient capables de s'entre-tuer… Ne pense pas à toi, ne pense pas à moi, pense à eux, Domi. Le meilleur des enfants, nous l'avons perdu… Les enfants, ce sont ceux qu'on serre entre ses bras, quand ils sont petits, ceux pour qui on s'inquiète parce qu'ils sont malades et qu'ils ne savent pas dire ce qu'ils sentent… qui courent vers toi, leurs petits bras ouverts, en te disant : « Papa ! », qu'on voit revenir de

demeure néanmoins en place jusqu'à la fin. L'effet néfaste de routine, apparaissant avec le temps dans la relation, mine profondément la nature des sentiments et semble être une cause majeure de crise.

Il s'agit là d'un aspect récurrent dans l'œuvre de De Filippo, que les conflits petits et grands opposant les protagonistes de *Natale in casa Cupiello*, *Sabato, domenica e lunedì* et *Mia famiglia*[16], pour ne citer que quelques exemples, illustrent amplement.

L'amour apparaît dans une situation de relation précaire avec tout ce qui renvoie aux signes tangibles des structures sociales, notamment avec le mariage en tant qu'institution, ayant tendance à figer durablement, voire définitivement, les rôles au sein du couple[17]. Il ne connaît pas de véritable épanouissement non plus lorsqu'il est vécu dans un cadre de grande marginalité.

Les amants qui ont fui le monde, dans *Il monumento*, sont constamment marqués par le sentiment de manquer de quelque chose d'essentiel, qui est peut-être la possibilité de vivre leur amour au grand jour. La mort qui ne cesse de guetter l'ancien militaire Ascanio devient alors l'issue inévitable d'une situation qui n'est qu'enfermement et absence de toute espérance[18]. Car l'homme, d'un côté, ne pourra pas retrouver une place qui lui convienne dans une structure militaire qui ne serait plus jamais destinée à tuer et la femme, de l'autre, ne disposera d'aucune opportunité la dispensant de se prostituer, de mentir pour continuer à vivre avec lui.

Quel que soit le contexte abordé, la référence explicite au sexe est plutôt rare. Dans *Tommaso d'Amalfi*[19], retraçant le soulèvement populaire de 1647 contre le pouvoir du vice-roi espagnol à Naples, Bernardina s'adresse, à un moment donné, à son mari en affirmant qu'elle va croire à sa fidélité uniquement s'il est capable de lui en donner la preuve, en lui faisant l'amour avec fougue.

---

l'école avec leurs menottes glacées et leur petit nez rouge et qui te demandent un bonbon… Mais quand ils sont grands, que ce sont des hommes, ou les enfants doivent tous être sur le même plan, ou ce sont des ennemis »,

[16] Cf. *Mia famiglia*, in *Cantata dei giorni dispari cit*., II, pp. 19-81.

[17] La loi autorisant le divorce n'est adoptée qu'en 1970 en Italie. Cf. Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, trad. it., Torino, Einaudi, 1989, pp. 444-445.

[18] Cf. *Il monumento cit*., p. 501 : « **Guarnaschelli :** […] « Je ne suis pas venu dans ce monument pour y vivre, mais pour y mourir ». Et il a tenu sa parole. Mais il a raté les cimetières militaires. Il y en a par milliers, disséminés un peu partout dans le monde, des cimetières anciens comme des modernes. C'est dans un de ces cimetières modernes que vous auriez pu trouver une place vous aussi. Mais peut-être qu'il aurait été imprudent, de votre part, d'aller partager le destin de milliers de garçons auxquels vous continuiez toujours à répéter : « Tu appartiens à une classe de fer ». Ce n'étaient que des classes de fer, mais d'une qualité particulière de fer qui, lorsqu'elle est touchée par du plomb, se transforme en chair à canon. Vous, ce n'est pas du plomb qui vous a touché, mais un « métal » méchant et bien plus dévastateur que du plomb : la rhétorique de l'héroïsme ».

[19] Cf. *Tommaso d'Amalfi*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, III, pp. 91-222.

Ce n'est que dans *Il cilindro* qu'on évoque l'acte sexuel exclusivement comme source d'épanouissement physique. La description du comportement de la jolie Rita, en petite tenue, en train d'attirer des hommes chez elle ainsi que la longue argumentation sur le thème du sexe, développée par un client occasionnel, constituent un aspect assez étonnant par rapport au domaine d'intérêts et au style d'écriture habituels de l'auteur. Le fait qu'il s'agisse là d'un sujet initialement conçu pour le cinéma explique probablement ce caractère atypique.

En ce qui concerne l'approche du sujet de l'amour, l'examen exhaustif de la production théâtrale d'Eduardo De Filippo permet de se focaliser sur trois textes particulièrement significatifs, susceptibles de fournir un aperçu probant de la façon de procéder de l'auteur : *Chi è cchiú felice 'e me*, *Sabato, domenica e lunedì* et *Gli esami non finiscono mai*[20].

Chi è cchiú felice 'e me, une pièce en deux actes écrite en 1929 et appartenant à une période de l'écriture théâtrale marquée par la formation comique de base, met en scène un personnage de petit propriétaire terrien qui a choisi de vivre avec des prétentions moyennes de confort de vie, soumettant la moindre parcelle de son existence au calcul des risques à éviter (« Comment peut-on savoir ce qui pourrait nous arriver quand on va manger chez quelqu'un ? Si un voleur fréquente cette famille ? », « […] il se peut que quelque chose me tombe d'en haut sur la tête »). Croyant aveuglément à la possibilité de bâtir une condition immuable de bonheur par une attitude de veille permanente à l'égard de tout ce qui pourrait troubler son rythme de vie paisiblement médiocre, il s'estime à l'abri des surprises gênantes et juge sévèrement la très grande majorité de ses semblables, à qui il reproche de ne pas être assez prévoyants (« Que de fois on entend dire : « Un individu a été écrasé par un tramway » […] « Où est le malheur ? Quel malheur ? C'est lui qui a bien voulu ça, s'il n'avait pas bougé de la maison cela ne lui serait pas arrivé »). L'équivalence qu'il établit entre une prévoyance de tous les instants et l'acquisition du bonheur devient la devise de tous ses discours (« J'ai tout prévu, qu'est-ce qu'il peut m'arriver de mal ? Margherita, nous n'avons que du bonheur devant nous ! »), qu'il ne cesse de rappeler à ceux qui l'entourent comme sa raison d'être dans le monde. Le portrait de Vincenzo, comblé du bonheur qu'il clame posséder pour toujours grâce à la comptabilité strictement tenue de ses gestes et de ses actions, dévoile, notamment durant le premier acte, le mécanisme grotesque de réflexes de comportement et de langage d'autant plus comiques qu'ils sont répétitifs et qu'ils aboutissent à une forme caricaturale d'autosatisfaction de la médiocrité qui n'est rien d'autre qu'une représentation involontaire de la bêtise :

> **Vincenzo :** Ce n'est pas moi, par exemple, qui ferais une aussi piètre figure. Est-ce que tu sais pourquoi ? Parce que je reste chez moi. Comment peut-on

[20] Cf. *Gli esami non finiscono mai*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, III, pp. 521-598.

savoir ce qui pourrait nous arriver quand on va manger chez quelqu'un ? Si un voleur fréquente cette famille ? Si on fait sa connaissance sans le vouloir et si, quelque temps après, que sais-je, il est arrêté ? Au moment du procès, commencent les interrogatoires de tous ceux qui le connaissent et on tombe en plein dedans. Que de fois on entend dire : « Un individu a été écrasé par un tramway ». « Ah… vraiment et cela s'est passé comment ? » « Pendant qu'il se rendait chez un de ses amis ». « Pauvre homme ? Quel malheur… » « Où est le malheur ? Quel malheur ? C'est lui qui a bien voulu ça, s'il n'avait pas bougé de la maison cela ne lui serait pas arrivé. […] C'est nous-mêmes qui construisons notre destin, avec nos mains… Dis-moi donc ce qui peut bien m'arriver de mal ? Rien. Est-ce qu'on peut nier alors que je suis un homme heureux ? Voilà, pendant que tu vas repasser je vais fumer ma pipe, puis nous irons nous coucher. (*Margherita a préparé la planche pour repasser. Vincenzo s'assoit au fond à gauche, tournant le dos au public de telle manière qu'il ne voit pas Margherita*) Voilà… il y a un peu d'air frais ici et je peux me détendre un peu… Non, un instant, il se peut que quelque chose me tombe d'en haut sur la tête. (*Il place la chaise juste sous la voûte et, en tournant toujours le dos au public, il met ses pieds sur une autre chaise*) Maintenant je suis bien et rien de mal ne peut m'arriver. (*Margherita, pendant ce temps, a apporté une cuvette avec de l'eau, l'a posée sur la table, a mouillé les vêtements et les a enroulés, selon l'usage, puis, sans parler, sort par la deuxième porte à gauche. Vincenzo continue à parler, croyant que Margherita se trouve encore sur scène*) J'ai tout prévu, qu'est-ce qu'il peut m'arriver de mal ? Margherita, nous n'avons que du bonheur devant nous ![21]

Ce drôle de bonheur par défaut voire par peur de la moindre prise de risques est mis brutalement en question par un fait imprévu, l'irruption de Riccardo, qui deviendra l'amant de l'irréprochable Margherita. La scène finale de la pièce montre les ravages d'une parole vidée de sens car la profession de fidélité de l'épouse est contredite explicitement par son comportement :

Margherita : (*Vincenzo observe*). Pourquoi vous ne voulez plus partir ? Oh !... Sainte Vierge, aidez-moi ! Si je vous avais laissé espérer quelque chose, alors ce serait ce que vous dites, mais je ne vous ai jamais regardé de façon incorrecte. (*Vincenzo est soulagé*). Vous devez partir si vous ne voulez pas que je me mette à crier comme une folle. Je suis une femme honnête et je ne ferais jamais endurer une telle peine à mon mari. Vincenzo pense à moi avec adoration, et je serais vraiment mauvaise si je le trompais ; moi, je vous le dis une nouvelle fois, je suis une femme honnête et j'aime mon mari. (*Poignée de mains entre Giorgio et Vincenzo*). De plus, quel genre d'homme êtes-vous ? Vous m'aviez bien donné votre parole que vous partiriez, alors

[21] Cf. *Chi è cchiú felice 'e me cit.*, pp. 267-268.

> que maintenant vous avez changé d'idée. Vous devez partir… Moi, je respecte mon mari parce que, au cas où vous ne le sauriez pas, il se fait respecter, c'est un homme comme il faut. (*Giorgio et Vincenzo appellent tous les autres*). C'est un homme qui ne se laisse pas avoir par quelqu'un comme vous, et si je lui dis ce que vous m'avez dit, il va vous tuer… et il est capable de le faire… Moi, c'est lui que j'aime. Partez. Partez. Vous devez partir, vous devez partir ! Tu dois partir. (*Elle serre Riccardo dans ses bras*). *Consternation générale. Finale comme dans un concert. Rideau*[22].

Le désaveu de la parole par les faits alors qu'elle se veut rassurante pour le mari qui doute de la fidélité de sa femme est, en réalité, le désaveu de toutes les certitudes de Vincenzo. Cela est d'autant plus grotesque que la scène se déroule sous le regard de ceux qui ont toujours entendu parler d'une règle de vie qui est synonyme du bonheur le plus complet et qui n'ont pu s'empêcher de la trouver étriquée, lors de fréquents discours creux.

Au-delà de la caractérisation délibérément comique de la pièce, il est important de se pencher quelque peu sur le mouvement de fond de ce deuxième acte et surtout sur la conclusion. Car la profession de bonheur immuable, liée à une image lisse et bien rangée du couple, au premier acte, bascule vers le coup de théâtre final, qui rappelle que la devise de vie de Vincenzo est fausse et que son prétendu bonheur conjugal n'est qu'un leurre.

Le parcours du bonheur au malheur de Vincenzo est l'occasion, en effet, d'une représentation caricaturale d'un style de vie qui n'est pas moins une réflexion sur les caractéristiques impondérables de l'existence, à l'aide d'un mouvement d'analyse critique en deux temps : le premier, axé sur le discours satisfait et assuré d'un médiocre qui aime s'entendre pontifier et s'entourer d'un public ; le second, caractérisé par l'anéantissement progressif de tout ce qui était auparavant source de satisfaction, sous les yeux de ce même public.

Cela s'accomplit à travers la modification radicale de la place matérielle du protagoniste : depuis le petit propriétaire terrien, épris de son ego, et mari tout puissant, savourant le respect dont il croit faire l'objet, jusqu'au spectateur malheureux et muet de l'infidélité conjugale, en passant par le témoin dérouté du changement d'attitude de sa femme, cherchant à savoir si elle le trompe réellement.

À bien y regarder, ce texte recèle une formulation de la dimension comique qui ne se borne pas à faire rire, la caricature de cet idiot de la campagne étant le résultat d'un véritable exercice d'argumentation sur les formes d'expression de la bêtise et sur ce que celle-ci peut entraîner, bref un moyen de montrer, en en décomposant les articulations, les dessous de ce qui est susceptible d'amuser.

La représentation des travers de ce couple est, au fond, la description des nombreux points de contradiction d'un prétendu bonheur conjugal qui fond comme neige au soleil à la moindre épreuve susceptible d'en tester la nature. Bref, une

[22] *Ibid*., pp. 284-285.

sorte de chemin à rebours vers la perte de toutes les certitudes, notamment en ce qui concerne de prétendus sentiments d'amour existant à l'intérieur du lien du mariage.

Sabato, domenica e lunedì (1959) décrit l'évolution d'une crise conjugale au sein d'un milieu bourgeois, durant un laps de temps de trois jours.

Peppino Priore, un commerçant de cinquante-sept ans qui a un magasin prospère de chapeaux et de vêtements pour homme dans un quartier populaire de Naples, et sa femme Rosa, un peu plus jeune que lui, ont trois enfants et mènent une vie de couple tendue depuis un certain temps. Ils ne se parlent que pour dire des banalités ou pour faire des remarques amères ou dépitées. Quant à leurs enfants, Roberto, l'aîné, est marié et vient leur rendre visite de temps en temps, alors que les deux autres, Rocco et Giulianella, bien qu'ils ne soient plus adolescents, vivent à la maison. Cette situation de crise silencieuse, destinée à rester longtemps à l'état des non-dits et d'une espèce de langue de bois, va être confrontée à l'élément perturbateur que constitue l'invitation à déjeuner d'un couple de voisins, les Ianniello, que Peppino trouve soudainement antipathiques.

L'ambiance qui règne dans la cuisine de la famille Priore, la veille du grand repas du dimanche, en dit long à cet égard.

S'adressant à Virginia, la bonne, la maîtresse de maison explique que l'art d'une préparation réussie de la sauce tomate dépend d'un savant dosage d'un certain nombre de manipulations, parfois pénibles et nécessitant de toute façon beaucoup de temps ; elle ajoute également qu'elle prend la peine d'un tel travail pour faire plaisir à ses enfants mais qu'elle n'en ferait pas autant pour son mari :

> **Rosa :** Si je la fais encore (= la sauce tomate), c'est d'abord pour mes enfants, et puis parce que sans une sauce à la viande, pour moi, dimanche ne serait pas dimanche, mais s'il n'y avait que mon mari, je ferais des pâtes nature même le dimanche de Pâques[23].

Élevé au rang de geste d'amour et de convivialité, ce repas devient l'enjeu d'une multiplicité d'intérêts opposés : ressouder les liens familiaux, notamment dans les vœux de Rosa ; marquer son hostilité à sa femme et aux voisins Ianniello, de la part de Peppino, son époux ; solliciter la compagnie de son petit-fils préféré, de la part du grand-père Antonio, le père de Rosa ; afficher son dépit amoureux du moment, en présence du fiancé, du côté de leur fille ; faire preuve d'amabilité et manifester des égards répétés envers Rosa en tant que maîtresse de maison impeccable, de la part des Ianniello et tout particulièrement de l'homme du couple.

Lorsque Rosa sert ses nombreux convives, le moment venu, respectant un cérémonial qu'elle maîtrise parfaitement à cause de son expérience et de sa connaissance des goûts de chacun, elle déclenche, sans le vouloir, des réactions qui

[23] Cf. *Samedi cit*., p. 15.

basculent, de façon inopinée, vers une scène de jalousie extrêmement violente de Peppino, qui l'accuse à tort d'être la maîtresse de Monsieur Ianniello. Les protestations d'innocence de sa femme, suivies aussitôt de son évanouissement, suscitent de vives réactions de désapprobation de tels propos parmi les convives, qui font vite comprendre à Peppino qu'il s'est trompé lourdement.

Après l'éclatement de cette crise, le dimanche, avec Peppino rapidement confronté à l'absurdité de ses accusations et profondément malheureux de ce qu'il a provoqué, une ambiance de sérénité s'empare progressivement des membres de la famille, qui sont tous restés à la maison pour suivre le déroulement du malaise de Rosa, le lundi matin.

Un vrai dialogue s'instaure enfin entre les époux, qui fait disparaître les nombreux malentendus qui n'avaient cessé de les séparer pendant des mois :

> **Giulianella :** […] La froideur de maman à ton égard, tu sais quelle en est la cause ? Eh bien, je vais te le dire pour t'apaiser. Il y a quatre mois, cela remonte à quatre mois, tu te souviens que maman et toi vous êtes allés déjeuner chez Roberto ? **Peppino :** Oui, je me souviens, mais il ne s'est rien passé. **Giulianella :** Maria Carolina, qu'avait-elle fait pour manger ? […] Je le sais, moi, parce que maman me l'a dit. […] Et à table, tu lui as fait un tas de compliments, à Maria Carolina : que tu n'avais jamais mangé une timbale à la sicilienne aussi bonne et qu'il faudrait qu'elle vienne ici pour en préparer une pour tout le monde... [...] Maman est revenue comme une furie. Elle piqua une telle colère, une telle colère que j'ai dû renoncer à aller au cinéma avec grand-père, Rocco et toi, et que je suis restée avec elle à la maison pour ne pas la laisser seule. Papa, je n'ai jamais vu pleurer quelqu'un comme pleurait maman ce soir-là. [...] Elle disait : Comment il voudrait que ma bru m'apprenne à faire la timbale à la sicilienne ! et il en a repris deux fois, pour me faire un affront devant Maria Carolina. À la maison, jamais un compliment, la cuisine que je lui fais, il ne daigne pas la regarder, elle le dégoûte. Jamais il ne m'a dit : « Aujourd'hui j'ai bien mangé, bravo Rosa... » Il remet du sel dans tous les plats, comme pour dire : « Rosa, tu ne sais pas faire la cuisine ». Puis elle a ajouté qu'elle ne pourrait plus te regarder en face à cause de l'humiliation que tu lui avais infligée devant ses enfants. **Peppino** : Tu parles sérieusement ? **Giulianella** : Et toi, tu t'es imaginé qu'elle te battait froid à cause du comptable du dessus… Pauvre Luigi, il est si gentil avec tout le monde. **Peppino** : En somme, c'est à cause d'un plat de macaronis qu'elle n'a plus daigné me regarder. Tu es sûre ? **Giulianella** : Comment voudrais-tu que je le sache ? C'est elle qui me l'a dit, papa, elle a pleuré comme une Madeleine[24].

[24] *Ibid*., pp. 102-103.

Ils se réconcilient donc, se proposant de bâtir désormais leur union sur de nouvelles bases. Il est question, à ce moment-là, d'un aveu bouleversant, car Rosa dévoile qu'elle était prête à se donner la mort, au début de sa liaison avec Peppino, si ce dernier n'avait plus voulu d'elle :

> **Peppino :** […] Et puis, tout d'un coup, je t'ai prise par la main et je t'ai dit : « Rosi', tu sais la nouvelle ? Je veux que tu sois ma femme ». « Et la veuve ? », as-tu dit. J'ai répondu : « La veuve ne l'emporte pas contre toi même si elle redevient jeune fille une autre fois ». Et tu m'as dit : « Penses-y bien parce que maintenant, c'est avec moi que tu es engagé. » **Rosa** (*d'un ton paisible mais sincère*) **:** Et j'étais enceinte de Roberto. **Peppino** (*désorienté par la révélation*) **:** Qu'est-ce que tu dis ? J'ai toujours cru que Roberto était né avant terme. **Rosa** (*ironique*) : Enfant prématuré. **Peppino :** Et tu ne m'as rien dit ? Et si je m'étais décidé pour la veuve ce jour-là ? **Rosa :** J'ouvrais la fenêtre et je me jetais du balcon. **Peppino :** Et tu dis que je suis fou… Ne valait-il pas mieux dire les choses carrément : « Peppino, je suis enceinte ». **Rosa :** Et tu m'aurais épousée uniquement parce que nous avions fait un enfant[25].

Au fond, le malaise qui mine l'harmonie du couple est déclenché par des louanges appuyées au sujet d'une préparation culinaire durant une réunion familiale et atteint son point de non retour lors d'une réunion familiale élargie. Les enjeux de la relation entre les époux sont confrontés, en permanence, à ce qui se passe autour d'eux, à savoir les différents membres de la famille ainsi que les amis proches et les voisins.

L'attitude ouvertement hostile de Peppino refusant de toucher à son assiette lors du repas dominical ne peut être passée sous silence et appelle ouvertement une réaction publique à ce qui n'est rien moins qu'une insulte publique, effectuée sous le regard des autres pour marquer la désapprobation de la réunion conviviale, organisée par la personne qu'il veut blesser par son comportement.

L'affront est d'une gravité extrême parce que le caractère solennel du repas du dimanche est désavoué. En tant que rite familial et social à la fois, à cause de la présence également de personnages qui n'appartiennent pas à la famille, ce long moment de convivialité autour de la grande table du repas est l'occasion d'une vaste série de contacts entre les individus et est censé consolider les relations qu'ils ont coutume d'entretenir.

Derrière le parfum de la sauce et les compliments adressés à la maîtresse de maison et l'ambiance joyeuse se glissent petit à petit des réactions imprévues, qui brisent, d'une certaine façon, les règles du jeu, la scène de la crise de jalousie de Peppino représentant le point culminant de ce qu'on pourrait désigner comme l'envers du décor.

---

[25] *Ibid*., pp. 120-121.

Il faut souligner que la participation de la famille élargie, donc de tout le monde, est intense et ne connaît aucune forme d'indifférence. La grande scène de déballage de reproches réciproques entre Peppino et Rosa est également l'occasion d'une participation collective à l'événement qui est en train de se dérouler :

> **Peppino** (*au bord de la crise de nerfs décide de vider son sac*) **:** Je n'existe plus pour cette femme. Elle me traite comme son valet. Quand je sors le matin pour aller au magasin, elle ne s'en aperçoit même pas. Quand je reviens à la maison, je lui dis bonjour, elle me répond du bout des lèvres et en détournant la tête. […] Il y a quatre mois que madame Rosa a changé à mon égard. Elle ne m'adresse plus la parole. Si je lui pose une question, elle répond à peine. Tout ce que je fais est mal fait, je ne peux pas faire un geste sans l'agacer. Bref il y a tout un ensemble de choses qui me disent clairement que nous naviguons, elle et moi, sur des eaux troubles et fétides. **Rosa :** Tout simplement ! **Tante Momo :** N'exagère rien, Peppino. **Cefercola :** Entre mari et femme, en raison de la cohabitation, il peut arriver par moments que l'on ne puisse plus se supporter. Mais après on parle… « Moi ceci, toi cela » et on fait la paix. […] **Peppino** (*Il se tourne tout à coup vers sa sœur, rempli d'admiration*) **:** Momo, comme je t'estime. Comme tu avais raison tout à l'heure, comme tu as été nette, claire toute ta vie. Et ma femme, vous la voyez, la voilà. Toute parfumée d'eau de Cologne, toute couverte de bijoux… Elle porte même sa bague de fiançailles et le bracelet que je lui ai donné pour la naissance de Roberto… Quelle honte ! et même le pull-over turquoise qu'elle s'est fait offrir par monsieur Ianniello. Et moi, je suis là (*il donne un violent coup de poing sur la table*), pauvre idiot, à contempler cette liaison dégoûtante ! *L'assertion infâmante de Peppino les laisse tous pétrifiés et jette un froid terrible. Rosa pâlit mais n'ose même pas s'interposer devant une impudence aussi cruelle. Maria Carolina se lève et s'approche de Rosa pour la réconforter. Roberto a un élan de tendresse vers son père et s'approche de lui dans la même intention. Rocco, prudent, reste en dehors de la discussion.* **Luigi** (*Après un long temps durant lequel il a voulu prendre conscience de l'injuste accusation de Peppino, interrompt, le premier, ce silence angoissant*) **:** Vous êtes-vous rendu compte de ce que vous avez dit ? **Rosa** (*Plus peinée qu'offensée, mais d'un ton aussi ferme et calme que celui de Luigi*) Non, mais tu es fou ! (*S'adressant aux autres comme pour requérir l'approbation de ce qu'elle affirme au sujet de Peppino*) Il est fou. Tout ça parce que j'ai mis des bijoux, de l'eau de Cologne et un pull-over turquoise ! […] Ah, que de peine lui ont coûté ses enfants ! « Roberto est né ? » « Un bracelet » (*Et elle exagère le geste de Peppino lui offrant le bracelet.*) « Rocco est né ? » (*Comme ci-dessus.*) « Une chaîne en or ». « Voilà Giulianella ? » « Une broche en diamants »… et ensuite indifférence, détachement, mépris… (*Et elle appuie sur les mots pour trouver une offense appropriée qui puisse la libérer de ce sentiment de nausée qu'elle*

éprouve désormais pour son mari. Puis elle s'avoue battue et résout la situation ainsi.) Je ne veux plus le voir. (*Et elle crie*) Va-t-en ![26].

Le manque d'intimité, qui est propre au rythme de vie et à la façon d'être de la famille napolitaine, trouve là sa forme d'expression la plus frappante. Si Rosa cherche, dans le rôle de parfaite maîtresse de maison, une compensation à sa condition d'épouse délaissée, Peppino cherche, de son côté, un soutien auprès de tous les siens parce qu'il sent que sa femme lui est désormais hostile et qu'elle ne le convie plus au repas par un mouvement d'affection.

La famille, telle qu'elle est représentée par l'auteur, est omniprésente et joue, en même temps, le rôle de déclencheur et d'apaisement de la crise conjugale, les liens sentimentaux étant constamment soumis aux aléas et aux règles dictées par une communauté sociale restreinte.

La place de l'amour proprement dit ou de ce qui s'y réfère est plutôt réduite car elle est noyée dans les confins contraignants d'une longue routine conjugale et surtout dans l'entité englobante voire envahissante des liens familiaux, qui s'insèrent dans un système d'influences mutuelles on ne pourrait plus figé.

La pièce *Gli esami non finiscono mai* (1973), dernière œuvre de De Filippo, emprunte les modalités du théâtre dans le théâtre et constitue une réflexion amère sur les contraintes multiples de la vie en société, surtout quand société rime avec milieu bourgeois solidement ancré dans un système étouffant de certitudes. Des certitudes liées à la réussite économique, avec des signes extérieurs destinés à être perçus comme des preuves d'une parfaite intégration à une telle couche sociale, et qui finissent par tout fausser, y compris les relations sentimentales, à l'intérieur comme à l'extérieur du mariage.

Le protagoniste Guglielmo Speranza, personnage emblématique de la condition de tous les hommes, d'après l'intention délibérée de l'auteur, s'adresse aux spectateurs de la pièce en tant que « prototype », introduisant, avec des commentaires parfois très minutieux, les différents tournants de son parcours à obstacles, à savoir la succession infinie d'examens qu'il a dû subir tout au long de sa vie et qui sont loin d'être terminés :

> **Guglielmo :** Public honorable, mesdames et messieurs : le protagoniste de la pièce à laquelle vous allez assister ce soir s'appelle Guglielmo Speranza. J'espère que vous ne serez pas étonnés par le fait que ce personnage, que je ferai vivre moi-même au sein de cette histoire et que j'accompagnerai de la jeunesse jusqu'à la vieillesse, ne changera jamais de vêtements : il ne peut ni ne doit le faire. J'ai questionné l'auteur à ce sujet, qui m'a donné la réponse suivante : « Le héros de cette pièce n'est pas un "type", mais plutôt le prototype de nous tous, un héros dont l'existence est caractérisée par les aspects

[26] *Ibid*., pp. 86-88.

positifs et négatifs de notre propre existence, et il serait donc impossible de trouver des vêtements qui reflètent sa personnalité complexe ». […] De temps en temps, en plein cours de l'action, je viendrai ici bavarder un peu avec vous, pour que vous puissiez apprendre de la bouche même de Guglielmo Speranza sa pensée intime sur les événements qui viennent de se dérouler et ses prévisions sur ceux qui vont avoir lieu[27].

Après chacune de ses interventions, s'ouvrent derrière lui les rideaux sur de nombreux tableaux, dont l'action se centre la plupart du temps sur lui.

Sa vie dénuée de sincérité à tous les niveaux connaît, presque inévitablement, une mésentente conjugale qui va de pair avec la réussite professionnelle. Il y aura tromperie des deux côtés, la sienne étant déclenchée par le grand amour éprouvé pour une jeune femme, Bonaria, d'origine sociale modeste :

Guglielmo : […] Elle était fille d'une concierge, B-o-n-a-r-i-a, la concierge d'un grand immeuble du XVIIe siècle, là haut, dans le quartier des « Miracoli ». Elle n'avait pas connu son père ; sa mère ne l'avait jamais connu non plus, car elle était tombée enceinte de B-o-n-a-r-i-a en montant et en descendant les six étages de cet immeuble, quand elle appuyait sur la sonnette de la porte d'entrée des appartements, pour livrer des télégrammes et des recommandés aux locataires. Si les recommandés arrivaient de jour, les télégrammes urgents arrivaient de nuit aussi. Les lettres étaient recommandées, mais elle, pauvre malheureuse, n'avait été recommandée par personne. Qui aurait bien pu apprendre à B-o-n-a-r-i-a, là haut, dans un quartier populaire comme celui des « Miracoli », la délicatesse d'esprit, le goût dans la façon de s'habiller, la pureté des sentiments, la fierté, la sagesse ? Qui donc ?... Un miracle là-haut, dans le quartier des « Miracoli »...[28].

C'est à partir de là que le système des convenances et des apparences respectées jusqu'aux extrêmes limites entre en crise et que ce personnage trouve enfin la force d'exprimer à haute voix ce qu'il ressent.

Il dit alors à l'ancien camarade d'études universitaires Furio La Spina qu'il en a assez de le voir croiser sa vie avec un manque total de discrétion et surtout avec des sentiments faussement amicaux envers lui, la divulgation de sa relation extraconjugale étant également le fruit de sa sollicitude :

Guglielmo : Heureusement ! C'est là la seule joie qui me donne du réconfort, parce que, n'étant plus maître de ce « moi-même », qui désormais me dégoûte, je peux te dire ouvertement que je n'ai plus l'intention de subir ta présence dans ma vie, que j'en ai assez de supporter tes : « Oui, d'accord,

[27] *Gli esami cit.*, p. 523.
[28] *Ibid.*, pp. 573-574

> mais », que je ne supporte plus d'être soumis à la loi de la vie en société qui oblige à prononcer des « oui » sans conviction, alors que les « non » montent à la gorge comme autant de bulles d'air [...]. Et je veux me débarrasser de ce costume d'idiot qu'on m'a forcé à porter et qui, après m'avoir été imposé, m'irait, disent-ils, à merveille[29].

Rien de bien bouleversant ne s'ensuit sauf que Bonaria décide de se faire muter dans une ville lointaine afin de ne plus troubler la vie conjugale de son amant et que le couple légitime retrouve une entente de pure façade pendant un long moment, jusqu'à l'éclatement d'un nouveau conflit, aux conséquences autrement irrémédiables. Car Guglielmo a l'intention de vendre la propriété de famille pour pouvoir disposer de capitaux à investir dans une affaire qu'il juge prometteuse, alors que sa femme est hostile à ce projet et le menace même de poursuites en justice dans le cas où il serait maintenu.

Cependant, au cours d'une conversation orageuse avec les membres de sa famille, l'évocation de sa liaison avec Bonaria l'amène à changer brusquement d'attitude. Comme sa vie, réalise-t-il, aurait eu un sens uniquement s'il l'avait vécue depuis le début avec cette femme, il affirme, sur un ton aussi amer que ferme, que le spectacle décevant qui l'entoure ne mérite pas qu'il se fixe le moindre projet. Seule la perspective de la mort lui semble acceptable et il va donc se hâter de mourir, non pas en se suicidant mais en vivant de façon passive :

> **Guglielmo :** Afin de me faire plaisir, je vais passer au plus tôt dans l'autre monde. Je n'ai pas l'intention de me suicider, n'ayez crainte : je ne veux pas laisser cette tache d'infamie dans ma famille. L'homme sait qu'il doit mourir et qu'on ne peut rien contre cela. Il sait également, il est vrai, qu'on ne peut retarder la mort, mais il sait avec certitude que, lorsqu'il commence à vivre comme un arbre, lorsqu'il passe ses journées, allongé dans un fauteuil, à lire des livres et des journaux, la fin ne peut être loin. Livres et journaux peuvent être une cause de mort[30].

En retrait de tout, il passe les quinze dernières années de sa vie à lire distraitement des livres et des journaux et se fait suivre, vers la fin, par un ami vétérinaire, de peur qu'il ait à donner des réponses s'il devait s'adresser à un médecin[31].

Ayant arrêté les contacts avec son environnement direct, il ne cesse d'envoyer des clins d'œil sardoniques en direction de sa famille, comme la volonté testamentaire d'être enterré nu, suscitant des sentiments de gêne notamment auprès des amies de sa femme[32]. Il échangera, en outre, des regards très éloquents avec Furio lors du discours funèbre prononcé par ce dernier, lui signifiant qu'il n'est pas

[29] *Ibid*., pp. 561-562.
[30] *Ibid*., p. 574.
[31] *Ibid*., p. 577.
[32] *Ibid*., p. 591.

dupe quant à la fausseté des propos élogieux qu'il lui consacre et à l'ambiguïté perfide de chacune des remarques sur son passé[33].

Le parcours dans la vie de Guglielmo Speranza se termine par la prise de conscience du nombre impressionnant de compromis et de renoncements auxquels il faut se résigner pour être accepté dans le milieu social de la haute bourgeoisie. Les examens dont il est question ici sont de véritables épreuves d'initiation, qui constituent autant d'étapes où la réussite se fait au détriment des vraies aspirations et des élans spontanés.

Ce n'est qu'après avoir constaté l'échec de son mariage et l'impossibilité de le compenser par la liaison avec une femme appartenant à un tout autre milieu que Guglielmo trouve le courage de dire à Furio ce qu'il pense réellement de lui et des innombrables « oui » que les règles des convenances sociales bourgeoises lui ont arrachés, à contrecœur, avec des conséquences permanentes qu'il lui est désormais impossible de supporter :

> **Guglielmo :** [...] ces « oui » arrachés avec la complicité des convenances, qui ensuite s'en lavent les mains quand le « oui » devient, pour celui qui l'a arraché, un engagement impératif qu'il faut tenir à tout prix, si l'on ne veut pas être considéré pour toujours comme un hors-la-loi[34].

Ces examens qui n'en finissent jamais apparaissent finalement comme la rançon qu'il faut payer si l'on veut grimper dans l'échelle sociale et constituent la négation du bonheur. La mort devient alors la seule issue, chez Guglielmo, pour mettre fin à la chaîne infernale de l'acceptation de toutes sortes de compromis.

Le protagoniste de la pièce a beau avoir pris ses distances, à la fin, envers un milieu social qui l'indispose, l'échec de son existence ainsi que de ses envies et des ses amours est total. Car il s'est plié pendant trop longtemps à des règles artificielles qui ont fini par l'étouffer, en l'amenant, entre autres, à s'éloigner de sa femme et à chercher refuge dans une relation sentimentale ne pouvant pas tenir la route. Même le milieu familial apparaît alors atteint par l'impossibilité d'entretenir une véritable communication en son sein.

Le prototype humain évoqué au début de la pièce est tout simplement terrifiant de par les implications psychologiques et sociologiques du message véhiculé. Un prototype, donc, chez qui même le moteur majeur d'appétit de vivre qu'est l'amour finit par sombrer dans la résignation à la défaite, la quête sentimentale ne pouvant compter sur ses seules envies et sur ses pulsions.

Dans la perspective de dresser un bilan des données qui viennent d'être évoquées, la représentation de l'amour a une connotation souvent problématique chez Eduardo De Filippo et cela est d'autant plus marquant, d'une certaine ma-

[33] *Ibid*., pp. 595-596.
[34] *Ibid*., p. 561.

nière, que sa formation de jeu et d'écriture pour le théâtre a été initialement orientée vers le registre comique.

Napoli milionaria !, écrit en 1944[35], constitue le grand tournant, en termes de registres dramatiques, avec la prise en compte de la dimension tragique du mal de vivre, à l'issue des traumatismes provoqués par le deuxième conflit mondial. C'est à partir de ce texte que son approche d'écriture change radicalement et que la dimension comique, dans la conception des personnages et des situations, devient accessoire. Les relations sentimentales représentées depuis cette date gagnent considérablement en épaisseur psychologique et en nuances tout court. Elles renvoient, certes, à une aspiration au bonheur qui est le propre de toute aspiration humaine, susceptible tout naturellement d'être exprimée par l'artifice de la mise en scène théâtrale, mais elles portent constamment la trace d'une blessure profonde, qui n'aboutit que rarement à une solution quelconque voire à un apaisement, fût-il momentané.

Non seulement la routine au sein d'une relation sentimentale de longue durée ou du mariage apparaît comme l'obstacle majeur pour les sentiments d'amour, mais encore la crise inévitable ne connaît jamais de solution salvatrice éventuelle qui ne soit pas redevable de l'intervention des membres de la famille[36] ou de l'environnement social proche.

---

[35] Cf. *Napoli milionaria !*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, I, pp. 15-98. Pour la traduction de cette pièce cf. *Naples millionnaire !*, texte français de Huguette Hatem, in « L'Avant-Scène », janvier 2012.

[36] Cf. Edoardo Esposito, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002, pp. 294-295 : « C'est que la famille, de par sa nature institutionnelle réglementée par le mariage, ne cesse à aucun moment d'être présentée par l'auteur avec tout le poids de son caractère contraignant. Un poids qu'on peut certes trouver supportable et qui peut même aider à surmonter les mauvaises passes, comme dans le cas de l'issue de *Napoli milionaria !*, mais qui demeure toujours la cause de problèmes ou de comportements étonnants, la séquestration du jeune Mariano par sa mère afin de l'empêcher de partir pour un hypothétique front, dans *La paura numero uno*, étant l'exemple même des débordements de tout genre qui peuvent être provoqués par les relations au sein de la famille. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si ce poids s'avère particulièrement lourd et déclenche des conflits graves à l'occasion de fêtes ou de réunions particulièrement solennelles : de telles occasions, avec une concentration maximum des membres de la famille et des amis, ne font qu'aiguiser, en effet, les tensions et les poussent presque inévitablement au seuil de rupture, les balises rassurantes des gestes et des attitudes de routine étant momentanément supprimées ». Quant à la théorie du « familialisme amoral », énoncée par le politologue américain Edward C. Banfield (*The Moral Basis of a Backward Society*, Glencoe, Ill., Free Press, 1967) dans son étude, publiée en 1958, sur un petit village enclavé de l'Italie du Sud, l'affirmation qu'à l'origine de la pauvreté et du sous-développement des habitants de l'Italie du Sud il y avait leur refus de faire confiance à toute structure sociale étrangère au cercle de leur famille immédiate a fait l'objet d'une critique ponctuelle et radicale par Loredana Sciolla (*Italiani. Stereotipi di casa nostra*, Bologna, il Mulino, 1997).

L'amour, en soi, est très souvent voué à l'échec ou, pire, est confronté à des situations et des aléas de l'existence malheureux ou tragiques qui se terminent par la mort, comme l'issue des pièces *Natale in casa Cupiello* et *Gli esami non finiscono mai* le montrent. Sans oublier que la jeune fiancée du petit voleur de quartier De Pretore Vincenzo, protagoniste de la pièce éponyme[37], voit sa relation naissante brisée par la mort brutale de son amoureux, tué par l'une de ses victimes[38]. La souffrance de mari ayant élevé seul sa fille, éprouvée par le modeste employé d'un cabinet d'avocats, protagoniste de *L'abito nuovo*[39], est ravivée à un degré extrême quand il hérite de l'immense fortune de son épouse, qui l'avait abandonné pour mener une vie dissolue. Une souffrance qui finira par entraîner son arrêt cardiaque dans la scène finale du troisième acte, en présence des voisins[40].

Cette façon d'aborder le domaine de l'amour, qui est plutôt en retrait des notions d'épanouissement physique et de joie tout court, relève d'une approche en même temps compatissante et sceptique de la condition humaine. Une approche qui est finalement celle d'un moraliste, profondément attaché à une certaine conception de l'existence et qui, ayant beaucoup vu et beaucoup réfléchi à ce qu'il a vu, en a tiré des conclusions amères. Il en résulte un microcosme de personnages dont les actes et les propos sont toujours à cerner au deuxième degré, bien au-delà de toute apparence ou de vernis de façade, tant linguistique que psychologique.

Bref, si l'amour est bien répertorié dans les pièces d'Eduardo De Filippo, il n'est pas moins synonyme de moments et d'états d'âme et de tournants complexes, voués à des issues plus que problématiques. Des issues qui reflètent souvent un mal de vivre réfractaire à un apaisement durable et qui traduisent, chez ce dramaturge, un regard empreint d'un pessimisme de nature philosophique sur tout ce qui a trait aux comportements humains.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

---

[37] Cf. *De Pretore Vincenzo*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, II, pp. 169-241.

[38] Cf. Edoardo Esposito, *Les silences de l'au-delà chez Eduardo De Filippo*, in « Théâtres du Monde », n° 15, 2005, pp. 133-149.

[39] Cf. *L'abito nuovo*, in *Cantata dei giorni pari cit.*, pp. 509-560. Cette pièce a été écrite en décembre 1935 en collaboration avec Luigi Pirandello, peu de temps avant sa mort.

[40] *Ibid.*, p. 560 : « **Crispucci :** Éloignez-vous!... Je vais me charger de parer sa fille à elle !... Mais pas uniquement avec ce collier de perles !... Il lui faudra tous les bijoux et tous les brillants… Comme vous vous êtes mis d'accord pour qu'elle hérite de tout cela… et pour que j'en hérite moi aussi… Ne voyez-vous pas comment je suis habillé ? C'est elle, et elle seule qui doit vivre !... Lorsque je vous en avais parlé, elle était bien morte ! Mais maintenant ce n'est plus vrai !... Maintenant le mort c'est moi !... Et vous ne devez pas pleurer… Vous devez tous rire… Un cocu est mort ! Un imbécile est mort… Don Ferdinando, du champagne ! Nous devons tous boire… Riez… ! Fort, fort ! Comme ça !... (*Il rit*) Ah ! Ah! Ah ! Plus fort ! Plus fort !... (*Il rit de plus en plus fort, il s'interrompt tout d'un coup comme si soudain il était frappé d'un arrêt cardiaque, il s'écroule sur une chaise, en bredouillant*) La mort du cocu ».

VIVRE SEUL MAIS AVEC L'ÊTRE AIMÉ : L'AMOUR, LA FEMME DANS LE THÉÂTRE DE SAM SHEPARD

The Old Man : (Pointant l'espace) Tu vois cette photo là-bas ? Tu la vois ? 'Sais qui c'est ? C'est la femme de mes rêves. C'est elle. Elle est à moi. Elle est toute à moi. Pour toujours.[1]

C'est à la figure tutélaire du « père » que reviennent ces derniers mots de *Fool for Love*, présence obsédante des deux amants venue pour s'interposer entre eux et infléchir leur désir de s'aimer en ne cédant pas au leurre de l'amour.

Une mémoire inextinguible hante et possède l'homme shepardien et elle est présente ici sous la forme du père qui veut obliger son fils non pas à rompre mais à fuir afin de tout préserver : son désir d'amour et sa liberté. Ce « père » qui vient d'assister à l'éprouvante querelle amoureuse de ses enfants May et Eddie entonne devant May, mais comme pour lui-même, son credo, celui qu'il a délivré à Eddie au tout début de la pièce : sa foi dans « son réalisme » qui consiste en une image de femme accrochée à son imaginaire, sienne pour toujours.

Choisir de contempler une image de femme « encadrée » et épinglée au-dessus de son évier plutôt que d'avoir à se confronter à une femme « réelle » est ce qu'a fait le père de Shepard qui s'est retiré un beau jour dans le désert et dans sa caravane pour fuir le monde avec lequel il ne s'accorde pas :

> *Mon père a la photo d'une belle espagnole (…) épinglée au-dessus de l'évier sur son mur de cuisine. C'est vrai. Il m'a conduit devant la photo et on l'a regardée ensemble un moment.*[2]

C'est le souvenir de cette scène, frappante autant qu'émouvante, que Shepard réutilise pour ne pas conclure sa pièce et souligner autant le sentiment de solitude et de vide de ce père qui a renoncé à tout que la préservation de son rêve via la contemplation d'une image imaginaire de femme qui n'altère jamais la poursuite du rêve.

Le rêve préféré à la réalité de l'autre, qui ne trompe pas ou ne déçoit pas, constant et impérissable, éternellement satisfaisant et qui permet aussi au rêveur

---

[1] Sam Shepard, *Fool for Love*, Dramatists Play Service New York, 1984, p. 40 : Ya'see that picture over there ? Ya' see that ? Ya' know who that is ? That's the woman of my dreams. That's who that is. And she's mine. She's all mine. Forever.

[2] Sam Shepard, *Motel Chronicles and Hawk Moon*, Faber and Faber 1982, p. 48 : My Dad has a picture of a Spanish senorita (…) pinned above the sink on his kitchen wall. My dad actually does. He walked me over to it and we both stared at it for a while.

d'être toujours maître de la situation. La solution pour ce père qui n'a pu résoudre son conflit amoureux et qui prône, depuis son *rocking-chair*, la séparation du couple et appelle son fils à le rejoindre dans le clan des hommes éternellement libres afin d'éviter le drame de la désillusion et du désamour.

L'œuvre de Shepard exclusivement centrée sur la division du moi, cet inaccessible « tout » qu'il appelle à maintes reprises dans ses pièces, clef de la sérénité, drame de l'artiste et de l'amant comme son théâtre l'expose de pièce en pièce, ne peut passer à côté du lien amoureux qui devient paradoxe d'une liberté que l'amour aliène.

Les pièces qui ont comme sujet le lien amoureux sont regroupées principalement dans la période 1976-1985 : on y trouve un ensemble de poèmes dédiés à l'amour, *Savage/Love* (1978) qui puise dans le rêve d'amour tous les sentiments qui forment les étapes de la mise en place de ce lien jusqu'à son possible épuisement. *Fool for Love* (1983) met deux amants face à face avec en travers l'infidélité masculine et sa brutalité qui s'ajoutent à l'inceste qui les unit et désunit à la fois. *A Lie of the Mind* (1985) va plus loin et met en scène la violence masculine responsable de la « mort » de la femme et du couple. Si ces œuvres questionnent la relation amoureuse, abordée par la voix masculine il s'entend, elles sont aussi un enjeu dramaturgique stratégique et esthétique de la part de Shepard qui veut intégrer la voix féminine dans son théâtre et, ce faisant, l'oblige, lui, à la découvrir, à l'écouter et surtout à la retranscrire. Dans *Far North* (1988), les femmes prennent le pouvoir dans une parodie/moquerie de l'univers machiste de l'Ouest et, alors qu'elles s'étiolent, les aïeules se remémorent le temps où il y avait des hommes. Il est impensable d'ignorer *Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife* (1976) qui expose dans son titre son contenu et dans son déroulement le drame de la dépendance masculine de la femme, muse que jalouse et loue un mari qui la pleure et la tue sublimement tout ensemble.

Transition dans la réflexion et expression théâtrales de Shepard certes. Pour autant, cette prise en compte, parfois excessive voire déroutante, du féminin engendre un questionnement autour des intentions de l'auteur. Sont-elles le fruit de la maturité, résultats de son expérience personnelle ou pression extérieure médiatique ? Visent-elles l'harmonie féminin/masculin ? La motivation est-elle uniquement innovation théâtrale, ajout d'une nouvelle thématique ? Si Shepard se désintéresse des concepts, comme il le confie dans une lettre à son ami Chaikin, certains thèmes semblent cependant l'obséder :

> *Le (…) « mensonge » m'intéresse beaucoup. (…) Je ne sais pas ce qu'est l'esthétique, je découvre simplement depuis quelque temps que certaines expériences, certains états d'esprit sont très puissants, et je veux trouver un moyen de les explorer sans les nommer (…).*[3]

[3] Joseph Chaikin & Sam Shepard : *Letters and Texts, 1972-1984*, ed. Barry Daniels Theatre Communications Group NY 1994, *op. cit.*, p. 117 : The subject of « lying » interests me a

Shepard avait en tête *A Lie of the Mind* qui met en scène un couple massacré par la jalousie du mari, point d'orgue de son écriture dédiée à la famille. Cet intérêt s'est-il poursuivi, la femme a-t-elle intégré son théâtre, le paradoxe amoureux a-t-il trouvé sa solution ?

UN CONTEXTE HISTORIQUE QUI BOUSCULE TOUT

« Le début de quelque chose d'inimaginable »[4]

Shepard est de la génération qui, en 1960, a vu exploser la *contreculture* qui a bousculé le conformisme bourgeois et les codes sociaux mais aussi ravivé le mythe américain. Il a profité de ce bouleversement dans les idées et mœurs sociétales pour prendre sa place dans le théâtre émergeant de cette révolution qui était en train de se réinventer. Son théâtre ne semble pourtant pas préoccupé par les mouvements d'idées qui agitent le pays, que ce soit celui des droits civils pour les noirs ou le statut de la femme. Betty Friedan agitait à cette époque le pays tout entier avec un ouvrage dérangeant : *La Mystique Féminine*. Absorbé par lui-même et la recherche de son style, l'écrivain, pourtant au milieu de cette mutation, ne fait que tirer parti, comme le formule Leslie A. Wade, *d'un contexte ouvert et souple qui lui permet de mettre en scène ses peurs et agressions intimes ainsi que son moi émergeant*[5]. Leslie A. Wade, encore, conclut par un portrait de Shepard à cette époque : *Shepard n'était ni un révolutionnaire ni un groupie mais un cowboy de la contreculture cherchant la gloire, la chance et la liberté à la frontière du théâtre américain*[6]. Propos confirmé par Shepard qui s'exprime évasivement sur le caractère, obscur pour lui, des soulèvements de cette époque : *(…) Je pense que personne ne savait ce qui se passait mais on sentait que quelque chose était en train de se passer. (…)* [7]

Ellen Oumano, auteure d'une biographie fouillée et précise des deux premières décennies d'écriture de Shepard, mentionne les deux compagnes qui ont

---

lot,…(…) I have no idea of aesthetics- I'm just finding certain experiences-certain states of mind very powerful lately, and I want to find a way to explore them without naming them. (…)

[4] Joseph Chaikin & Sam Shepard, *op. cit.*, p. 53 : …it is also the beginning of something unimaginable. (…)

[5] Leslie A. Wade, *Sam Shepard and the American Theatre*, Praeger Publishers, 1997, p. 26 : …an open and pliant context for the staging of his intimate fears, agressions, and emerging selfhood. (…)

[6] Leslie A. Wade, *op. cit.*, p. 26 : Shepard was no groupie or revolutionary, but a counterculture cowboy seeking fame, fortune, and freedom on the frontier of the American theatre.

[7] Kenneth Chubb and the Editors of "*Theatre Quarterly*", *Metaphors*, *Mad Dogs* and *Old Time Cowboys*, in *American Dreams : The Imagination of Sam Shepard*, ed. Bonnie Marranca PAJ pub. 1981, p. 193 : (…) I mean nobody knew what was happening, but there was a sense that something was going on. (…)

participé à ses débuts de dramaturge. Joyce Aaron d'abord, qui participera énergiquement au démarrage de sa carrière et qui lui inspirera tous ses premiers personnages féminins de Joy dans *Chicago* en 1965 à Salem dans *La Turista* en 1967, puis O-Lan Johnson, sa nouvelle compagne et interprète, qu'il épousera et avec qui il restera jusqu'à la représentation de *Fool for Love* en 1983. Toutes deux ont fait partie de sa famille de comédiens qui avait établi ses quartiers aux théâtres Genesis, La Mama et autres théâtres de l'Off-Off Broadway mais qu'ont-elles pensé de ces rôles de femmes « muettes », dépourvus de véritable caractère féminin, de questionnement, plus accessoires que véritables personnages ? Joyce Aaron, également dramaturge et metteure en scène, a, elle, formulé son regret, au terme d'un long article dédié à son travail avec Shepard, que celui-ci ne se mette pas à écrire pour des femmes.[8]

Bien que longtemps à « l'abri » des réactions dans ses quartiers avant-gardistes newyorkais, Shepard n'échappera pas à la réception de son théâtre par la critique féministe qui fut intraitable. Florence Falk, dans son article « HOMMES SANS FEMMES, le paysage Shepard », assimile Shepard à une figure mythique du cowboy, celui qui domine l'infini des grands espaces de l'Ouest du haut de son cheval :

> *Dans les pièces de Sam Shepard, le cowboy est le mâle dominant ; en conséquence, toute femelle est obligatoirement marginalisée. (…) La « frontière » est le domaine de l'Homo Erectus Mâle aux muscles bandés striés de veines gonflées, signe de violence et de provocation dissimulant toute trace de vulnérabilité. (…)* [9]

Florence Falk n'hésite pas à passer en revue les rôles féminins : accessoire de scène, femme à tout faire, secrétaire ou call girl, et à pointer du doigt leur peu d'importance et inconsistance, en soulignant par contre leur rôle *de messagères érotiques et de préservatrices de la puissance sexuelle masculine (…)*[10] Il faudra attendre 1983 et *Fool for Love* pour que May martèle sa réplique des « Je » de son autonomie/existence dans son affrontement avec Eddie qui veut l'enfermer, au propre comme au figuré, dans sa vision de la femme via ses projets :

> May : (…) *J'ai horreur des poulets ! J'ai horreur des chevaux ! Je hais toutes ces conneries ! Tu sais ça. Tu dois m'prendre pour quelqu'un d'autre.*

---

[8] Joyce Aaron, *Clues in a Memory, American Dreams The Imagination of Sam Shepard*, ed. Bonnie Maranca, PAJ Publications 1981, p. 174 : I wish he'd write for women.

[9] Florence Falk, *op. cité*, p. 91 : In the plays of Sam Shepard, the cowboy is the reigning male ; consequently, any female is perforce, marginalized. (…) In Shepard's plays, the « frontier » (…) is the domain of Male Homo Erectus, whose bulging muscles and veins streaked with violence bespeak daring and conceal any trace of vulnerability.

[10] *Ibid.*, p. 97 : …men deem women necessary as erotic messengers and preservers of male potency, …

T'arrêtes pas de t'ramener avec tes rêves bancals de vie à la campagne avec tes poulets et tes légumes et j'en veux pas. Ça m'fait gerber rien qu'd'y penser.[11]

Une contrepartie féminine est créée, acceptation de l'incontournable autre sexe ou pire, prise de conscience de son existence.

Cowboy de la contreculture

Cependant, avant de s'apercevoir que la femme existe, qu'il puisse s'y attacher et qu'elle puisse être une entrave à son épanouissement artistique et à sa liberté, Shepard va d'abord devenir écrivain et se jeter littéralement dans l'écriture, mettre en scène les images qu'il fait jaillir de son imaginaire. Et, bien qu'il se soit marié en 1969, sa vie amoureuse, en 1971, semble s'accorder à l'hédonisme, bien que déclinant, qui avait intronisé le plaisir : *J'aime iodler, danser et baiser beaucoup. (…)*[12].

Ainsi Shepard fuit pour un temps son foyer et s'installe pour quelques mois avec Patti Smith. Ensemble, enfermés et sous l'effet de drogues fortes et diverses ils vont écrire *Cowboy Mouth*, mise en scène d'une collaboration fusionnelle physique et intellectuelle pour trouver le *Sauveur du Rock'* (*Rock and Roll Savior*)[13] qui naîtra du langage, aboutissement de leur invocation-voyage à deux. Michael McLure dit de cette pièce que *(…) L'ego de l'artiste s'installe dans le domaine de la connaissance et de l'expérience du moi sans attache et fait d'eux un tout qui s'étend comme un tentacule ou un bras. (…)*[14]

Pourtant, à deux reprises dans cette pièce, Slim/Shepard se sent isolé *: …on est coincé dans cette ville frontière…et t'arrêtes pas de déconner avec un corbeau mort…* et donne l'impression d'être pris d'un sentiment d'inconfort et de nostalgie à l'égard de sa famille, sa femme et son enfant, qui semble le sortir de son rôle/envoutement, sentiment qui vient saper son moi dans sa plénitude artistique : *Slim : (…) Il faudrait que je parte et que je retourne dans ma famille. Ma petite*

---

[11] Sam Shepard, *Fool for Love and Other Plays*, Bantan Books 1984, p. 25 : May : (*Unseen behind bathroom door*) I hate chickens ! I hates horses ! I hate all that shit ! You know that. You got me confused with somebody else. You keep comin' up here with this lame country dream life with chickens and vegetables and I can't stand any of it. It makes me puke to even think about it.

[12] Leslie A. Wade, *op. cit.*, p. 7 : I like to yodel and dance and fuck a lot. (…)

[13] Sam Shepard, *Cowboy Mouth, Sam Shepard Mad Dog Blues and Other Plays*, World Publishing 1972, p. 109 : As the song unfolds he (the Lobster Man) begins to break open and crack, revealing the rock and roll savior inside the shell, dressed in black. Alors qu'ils chantent, la carapace de l' «Homme Langouste » se fend et s'ouvre révélant le rock and roll sauveur dans sa carapace, habillé en noir.

[14] Michael McClure, *Sam Shepard Mad dog Blues &Other Plays*, Introduction, World publishing NY 1972, p. 2 : (…)The ego of the artist settles into the field of self's unattached experience and information and makes them whole-then extends again like a tentacle or an arm. (…)

famille. Mon petit bébé. Faudrait hein ? Faudrait ? Pleurnicherie qui met Cavale/Smith hors d'elle : *Cavale : fais chier. Fais chier. Chier. Chier. Tu vois pas c'qui s'passe ici ? Un rêve que je joue. … Parl'pas d'hier. (…)* [15]

L'acteur, mais aussi et toujours l'artiste et tous les rôles que la vie oblige à jouer, toutes ses fonctions dans un même homme qui, alors qu'il cherche à se définir « un » homogène et apaisé, découvre un autre en lui sous-tendant sa dualité, générant le conflit intérieur qui engendre le mensonge : *…Ces choses, dans ma tête, me mentent. Tout ment. Me raconte une histoire. Tout en moi ment. Sauf toi. (…)*[16] . Ces mots seront la révélation de Jake à lui-même et à Beth dans *A Lie of the Mind* en 1985.

Cowboy Mouth a été écrite dans un contexte particulier, celui de l'accès à la célébrité pour Shepard et celui de la frénésie permissive de cette période historique. Ce duo amoureux qu'il forme avec Patti Smith est la mise en scène de sa propre vie à ce moment-là, de son désir/fascination pour celle qu'il perçoit être une grande poétesse aux ambitions proches des siennes et capable de leur faire atteindre la gloire, à la façon de Pecos Bill se mirant dans Slue Foot Sue mais ne supportant pas la femme sur cette image. Pourtant, son engagement familial s'interpose et force un accès de conscience sur un inconciliable que sont ses ambitions d'artiste « au moi sans attache » et ses devoirs de mari et de père. Dans *Cowboy Mouth*, que Michael McLure qualifie à très juste titre de *pure élégance d'intellect*[17], Slim se lamente d'avoir été kidnappé par Crow qui veut en faire une star du *rock and roll*, un nouveau Johnny Ace, le *Jésus du rock' à la gueule de cowboy*[18] qui pleure sa liberté perdue :

> *Slim : (…) Il y a deux ans ou il y a un an ! (…) Si ça m'était arrivé, ç'aurait été possible ! (…) Mais pas maintenant ! Pas maintenant, putain ! J'ai une autre vie ! Je peux pas maintenant ! Tu peux pas faire revenir à la surface le rêve de quelqu'un comme ça ! (…) T'es en train de me déchirer ! (…)*[19]

---

[15] *Ibid.*, p. 88 : Slim : (…) Here we are stuck in some border town, (...), and you're fucking with a dead crow. I should just leave and go back to my family. My little family. My little baby. I should, shouldn't I ? Shouldn't I ? Cavale : Fuck you. Fuck you. Fuck, fuck. Can't you see what's happening here ? A dream I'm playing. You don't talk about yesterday stuff. (…)

[16] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, Methuen Modern Plays 1987, p. 128 : Jake : These things-in my head-lie to me. Everything lies. Tells me a story. Everything in me lies. But you. (…)

[17] Michael McLure, *Sam Shepard Mad Dog Blues and Other Plays*, World Publishing 1972, Introduction p. 2 : It is pure elegance of intellect.

[18] Sam Shepard, *Cowboy Mouth*, *op. cit.*, p. 100 : You gotta be like a rock-and-roll Jesus with a cowboy mouth.

[19] Sam Shepard, *Cowboy Mouth*, *op. cit.*, p. 100 : Slim : (…) Two years ago or one year ago ! (…) If this was happening to me then, I could've done it ! (…) But not now ! Not fucking now ! I got another life ! I can't do it now ! (…) You can't bring somebody's dream up to the surface like that ! (…) You're tearing me inside out ! (…)

Cette sensation de déchirement, c'est la confrontation au choix, son potentiel de rêves ne convient pas à la réalité ambiante, au quotidien et à ses maux, et pourtant cette réalité est nécessaire à sa créativité, c'est là que s'ancre l'autre face du paradoxe.

Dans des créations comme *Melodrama Play* et *Suicide in bflat*, Duke et Niles, les stars du rock et du jazz, ne peuvent plus créer et Shepard n'a pas donné à Dana, Laureen et Paulette, l'aréopage féminin, la force créatrice indomptable et explosive d'une Cavale/Patti Smith. Elles sont des exécutantes avisées et participantes mais réduites au rôle de protectrices, garde-fou du sanctuaire dans lequel l'artiste/dieu ne peut plus créer car il n'a plus d'inspiration, plus de vision, se sent prisonnier.

Shepard, centré encore une fois sur ses aspirations personnelles d'artiste et d'écrivain, qui a fui New York, les drogues et Patti Smith, n'a pas encore intégré la femme et l'amour dans son théâtre. Il faudra du temps et plusieurs coïncidences qui le sensibiliseront au sentiment d'amour, en particulier l'appel à collaborer de son ami Joe Chaikin, pour écrire ensemble, faire de leur voix « des » voix dans *Tongues* puis une série de poèmes exprimant leur vision des étapes de l'amour, *Savage/Love*, toutes deux produites en 1978. Sa rencontre avec Jessica Lange sur un plateau de cinéma en 1982 inscrira le sujet de l'amour de façon concrète à sa réflexion d'homme, de mari et d'artiste qu'il va associer au mensonge, cet indéfinissable « trouble » ressentit lorsqu'il avait quitté O-Lan pour Patti Smith et qu'il est en train de « faire remonter à la surface » alors qu'il va quitter définitivement O-Lan pour Jessica Lange.

« PÉNÉTRER DANS UNE CERTAINE SORTE DE TERRAIN ÉMOTIONNEL QUI SOIT AUTHENTIQUE »[20]

Rêver l'amour

Fin 1978, Chaikin et Shepard entament une deuxième collaboration autour du thème du lien amoureux que Shepard propose d'envisager d'abord sous l'idée d'un amour perdu :

> *…et s'il y avait tout au long de la pièce une série récurrente de phrases qui revenait pour essayer d'atteindre un amour perdu, quelque chose ou quelqu'un non présent, jamais présent peut-être mais seulement désiré. Un désir quelconque qui dépasse tous les autres.*[21]

---

[20] Carol Rosen, *« Silent tongue » : An Interview with Sam Shepard* in *SAM SHEPARD : A POETIC RODEO*, Palgrave Modern dramatists, 2004, p. 217 : …But it attempted to move into a certain kind of emotional terrain that was true to itself. (…)

[21] Joseph Chaikin & Sam Shepard, *op. cit.*, p. 64 : Something else I thought of-what if there was a reoccuring series of phrases throughout the piece that returned to trying to reach a

Préparant la trame de ces poèmes, Shepard échange avec Chaikin des idées qu'ils pourraient explorer :

> *Comment l'amant se souvient de lui-même dans celui qu'il aime. En d'autres mots, quelque chose l'attire vers l'autre parce qu'il reconnait un monde familier.*
> *Comment l'amant espère une libération au travers de l'autre.* (…)
> *Comment le désir de l'autre peut-il être lié au désir d'une autre vie. Une vie hors du commun.*
> *Tomber amoureux de différents aspects, comme la voix, un mouvement, une attitude, les yeux*.[22]

Le canevas de *Savage/Love* est prêt et complété dans un titre qui sous-entend le sens de l'indomptable et de la cruauté du sentiment amoureux, mais qui cherche aussi une vérité/réalité dans le comportement des amants face à l'amour. Cependant, pour qu'il y ait amour perdu il faut qu'il y ait eu amour vécu dans toute sa déclinaison depuis la rencontre jusqu'à l'apothéose et la préfiguration de l'érosion du sentiment qui le mènera à sa fin.

En 1991, Maurice Abiteboul s'intéresse à cette série de poèmes qui sont pour lui *le renouvellement d'une forme qu'on ne peut caractériser en l'occurrence que comme « théâtrale » (…),* y trouvant *une cohérence proprement dramatique (…)*[23]. Il va dégager l'organisation dramaturgique de cette série de poèmes et la diviser en cinq actes correspondant aux cinq étapes de la relation amoureuse :

> *…le texte, primordial en l'occurrence, fait apparaître les visages de l'amour comme multiples et en tout cas assez divers (…) pour qu'on puisse concevoir une opposition ou une alternance qui mettent en jeu/en œuvre, en contradiction et juxtaposition, des moments de cruauté/tendresse, de sauvagerie/amour. (…)*[24]

Shepard et Chaikin eux-mêmes ont senti la nécessité de souligner ces contradictions et juxtapositions en les « jouant » ensemble, deux voix unies dans leurs oppositions :

---

lost love- something or someone not present, maybe never present but only wished for. A longing of some kind that usurps all the others.

[22] *Ibid*., p. 61 : How the lover is reminded of himself in the one he loves. In other words, something draws him to the other because he recognizes a familiar world. / How the lover hopes for liberation through the other./ How the longing for another might be related to the longing for another life. A life beyond the ordinary. Falling in love with different aspects, like the voice, a movement, an attitude, the eyes.

[23] Maurice Abiteboul, « Sauvage/Mon Amour de Sam Shepard : Du Texte à La Scène », *Théâtres du Monde* n°1, 1991, p. 123.

[24] *Ibid*., p.124.

Shepard a eu l'idée de dire les deux voix ensemble, comme les segments d'une voix. Cela lui semblait vrai qu'une émotion soit absolument opposée à son contraire et que ses deux aspects apparaissent simultanément. On ne peut pas vraiment en montrer la simultanéité mais on peut montrer comment elles se développent ou, mieux, qu'elles se retournent.[25]

Cet entremêlement de moments et de sentiments contraires semble toujours donner à l'amant la possibilité de conserver son cap qui est de s'essayer à l'amour, d'entendre toutes les voix en lui mais aussi rechercher la pertinence du sentiment amoureux. Maurice Abiteboul place ainsi le point culminant au troisième acte, acte pivot et de remise en question où le poème *Savage* qui donne son titre à la pièce, encadrant un premier poème, *Haunted*, questionne l'authenticité de cet amour avant de définir dans *Acting* la nouvelle facette de la relation amoureuse : *Jouer à*, autrement dit faire semblant, se mentir.

Entre ces deux poèmes, la cruauté *Sauvage* s'exprime dans le sursaut de lucidité qui amène l'amant à accuser l'autre de lui mentir en lui faisant croire qu'ils s'aiment toujours :

TOI
Qui me contrôle
TOI
Ma complice
TOI
Qui me dit de mentir
TOI
Qui me fait croire que nous nous aimerons pour toujours
Pour toujours [26]

Est entamée la rupture. Le sentiment qui prédomine et perturbe l'amant au moment de la séparation est celui du manque, prise de conscience de la perte et du néant qui l'ampute dans son corps, qui a saisi la fugacité, l'éphémère de la fusion amoureuse dans laquelle il se reconnaissait dans l'autre.

---

[25] Eileen Blumenthal, « Sam Shepard and Joseph Chaikin : Speaking in Tongues », *American Dreams : The Imagination of Sam Shepard*, ed Bonnie Maranca PAJ Publications NY 1981, p. 145 : « Shepard had the idea, then, to run the two speeches together as segments of one voice. »… « It seems to be true that one emotion is absolutely connected to its opposite, and the two sides are actually simultaneously happening. You can't show the simultaneousness of it so much, but you can show how they evolve, they don't really evolve, they just flip. »

[26] Sam Shepard et Joseph Chaikin, *Savage/Love*, Joseph Chaikin & Sam Shepard : *Letters and Texts, 1972-1984, op. cit.*, p. 102 : YOU Who controls me YOU My accomplice …/ YOU Who tells me to lie/ YOU Who leads me to believe we're forever in love Forever in love

L'aire de jeu est le corps de l'autre, lieu de fantasme que l'amant s'approprie peu à peu : bras qui enlacent, jambes qui frôlent le corps de l'autre, yeux qui portent un regard fournissent la métaphore de ce désir et son aboutissement. Plus saisissant est de voir ce corps s'approprier l'autre par morceau : *pourrais-tu me donner une petite part de toi*[27] *;* il le vide de tous les autres en devenant ceux-là : *Je pourrais inventer celui que tu veux que je sois*[28]. Cet appétit incontrôlé va jusqu'à absorber, s'augmenter de l'être aimé, l'amant ne se distinguant plus de l'autre, ne pouvant plus identifier le corps : *Je ne suis pas sûr de qui de nous deux a été tué*[29]. Des doigts de l'autre l'amant retrouvera son corps initial, se défera de l'autre : *De tes doigts je suis revenu/ Toi/ Toi…*[30] Cette dissolution de l'autre, absorption par l'amant peut se lire/entendre aussi comme une lutte de pouvoir, de suprématie de l'amant sur sa conquête. C'est ce que perçoit Doris Auerbach dans sa critique de la représentation de *Savage/Love* qui replace l'amant dans sa solitude initiale alors qu'il contemple les restes du rêve qu'il s'était fabriqué :

> *En dépit de sa volonté d'attachement et d'engagement, l'amant de Savage/Love voit l'amour d'abord comme une lutte de pouvoir. La terrible image du meurtre qu'utilise Shepard se concentre sur la haine inhérente à l'amour, sur le doute, la compétition et la jalousie conduisant au meurtre.*[31]

Cette constatation pessimiste qui termine ce rêve d'amour est déjà existante dans *Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife.* Pecos Bill se sent détrôner par Slue Foot Sue qui l'éblouit par son agilité et sa puissance insolentes qui la font *Chevaucher par-dessus le Rio Grande/ Sur le dos d'un poisson-chat visqueux* [32]et surtout ne plus toucher terre : *Tu volais si haut que t'en as transpercé le ciel / et as dû esquiver la lune*[33] ce qui oblige Pecos Bill à la tuer : *J'pouvais pas t'laisser r'bondir comme ça/ pour toujours de haut en bas/ Qu'est-ce qu'un homme marié doit faire/ avec une femme qui s'envole le jour de ses noces*[34]. Cette muse qui chan-

---

[27] *Ibid.*, p. 100 : Could you give me a small part of yourself (…)
[28] *Ibid.*, p. 97 : I could invent the one you'd have me be (…)
[29] *Ibid.*, p. 105 : I wasn't sure which one of us was killed (…)
[30] *Ibid.*, p. 108 : From your fingers I returned/ You/ You (…)
[31] Doris Auerbach, « Speaking in Tongues : Exploring the Inner Library, » From *Sam Shepard, Arthur Kopit and the Off Broadway Theatre* in Sam Shepard & Joseph Chaikin, *op. cit.*, p. 194 : Despite his quest for attachment and commitment, the lover in « Savage/Love » sees love as more of a power struggle than anything else. The powerful image of killing that Shepard uses focuses on the hatred inherent in love, on the doubt, competiveness, and jealousy leading to its symbolic murder.
[32] Sam Shepard, *The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife*, San Francisco, CA : City Lights 1983, p. 105 : You saw me there Riding high on the Rio Grande/ Atop some slimey catfish back…
[33] *Ibid.*, p. 106 : You flew so high you cracked the sky/ And was forced to duck the moon…
[34] *Ibid.*, p. 108 : I could not let you buck like that/ Forever up and down/ For what's a married man to do/ Whose bride flies the day she's found.

tait sa gloire avec lui n'est plus, elle laisse le territoire au héro qu'elle voit s'évanouir : *Emporté par le vent comme les autres avant/ toi*, (…) *J'étais heureuse de n'être que ta femme*[35]

En tuant sa femme Bill a retrouvé son indépendance et sa solitude, sa nostalgie peut commencer plus personne ne se souvient de ses exploits, plus personne ne peut chanter sa gloire, seulement *méditer sur sa silhouette en train de s'effacer*. Celle qui le chantait n'est plus, celle qui lui tendait le miroir de sa gloire n'est plus, en la tuant il s'est tué aussi.

Cette courte pièce opératique dédiée à O-Lan et créée au Bay Area Playwrights' Festival de San Francisco en 1976 comporte dans son folklore « western » et son humour toutes les appréhensions des personnages à l'égard de l'amour et de l'engagement à la femme. Subjugué par sa vision et son rêve, l'amant se laisse emporter jusqu'au moment où ce transport est ressenti comme une intrusion de l'autre en lui et une perte de soi qui transforment le sentiment d'amour en peur et méfiance à l'égard des intentions de l'autre. Une double tragédie se joue : perte de l'amour et retour à la solitude. L'amour même en rêve fait souffrir, aimer n'apporte pas la libération à travers l'autre. Mais ce rêve d'amour impossible fait le poète.

Vivre l'amour rêvé : quelle femme pour ce rêve ?

Shepard a souvent dit que son inspiration est liée à l'expérience présente, à ce qu'il vit et éprouve jusqu'à ce que le processus créatif se déclenche et laisse « *le langage (peut) émaner d'un territoire émotionnel.* » Ainsi le retour aux sources et son installation à San Francisco en 1974 provoquent une remontée des parfums souvent âpres de l'enfance et de l'adolescence. Et si les pièces qu'il consacre à la famille via la mémoire qu'il en a gardée offrent une image du couple que l'amour a assurément déserté, il n'en aborde pas moins le thème par le biais du lien, de l'engagement qui deviendra intenable. Dans *Curse of the Starving Class*, *Buried Child*, les couples sont en fin de vie affective et amoureuse. Si le thème de l'amour n'est pas central il participe à l'extinction du couple et par extension dispersion de la famille. Ici, le lien amoureux n'est pas utilisé pour consolider la famille contre l'agression extérieure, ce qui devrait être son rôle : ce lien est soudainement nié, il contient le vœu sous-jacent qu'il n'ait même jamais existé, les époux se haïssent et se méprisent, devenus ennemis et étrangers l'un à l'autre, ils se retirent de ce qui était la communauté amoureuse, abandonnant aussi leurs enfants. Ella et Wesley vont vouloir vendre le bien commun chacun de leur côté, Halie et Dodge vont diviser le leur : Halie construit son territoire à l'étage et Dodge investit le canapé du salon. Halie reste à l'écart du territoire de Dodge et l'invective depuis son étage ; Dodge, impotent, n'a plus que la raillerie pour se défendre. Wesley veut tout casser et Ella veut fuir. Dans ces deux couples d'âges différents la femme semble vouloir/pouvoir s'en tirer : Ella veut fuir en Europe avec ses enfants, vœu de Lorraine

[35] *Ibid.*, p. 110-111 : You're gone with the wind like others before you/ (…) I was happy just being your wife.

dans *A Lie of the Mind* qui veut partir en Irlande ; Halie qui affiche son appétit sexuel ne cache pas à Dodge sa relation avec le pasteur. Les hommes sont traités en victimes qui, pour finir, n'ont qu'un « désert » comme terrain de repli. Pour exemple Mom dans *True West* qui habite une maison proprette et visite aujourd'hui les expositions de Picasso. Elle a dépassé le stade de la violence et de l'indifférence qu'elle a sûrement vécu comme les autres couples et présente une figure tranquille au prosaïsme cynique mais presque rassurant quand elle prédit à son fils qu'il finira comme son père dans le désert. Ce « père », son mari, n'a même plus de nom, elle l'a oublié.

Dans ces couples la haine, la violence, préparent la cassure et la fuite. La déception et la haine sont-elles la contrepartie inévitable de l'amour des amants d'autrefois ? Ces couples dont il n'est rien dit de leur rencontre et de leur amour, qui n'en ont plus mémoire, sont-ils morts de l'usure de leur rêve dans ce mariage ? *Fool for Love* fournit une part de solution à cette question. Pour tenter de solder le passé et envisager leur avenir, Eddie d'abord puis May, les amants frères et sœurs, racontent le récit de leur enfance où leurs mères passaient leur temps à attendre leur père, l'amant de leurs mères. Ce dernier se partageait entre les deux femmes qu'il aimait sans que l'une ne sache rien de l'autre jusqu'au jour où, la situation devenant intenable, amantes et enfants ont voulu savoir la vérité. Face à cet assaut, l'amant a disparu. Dans cette pièce, ce sont les enfants qui racontent l'histoire des parents, elle devient mythe repris par chacun dans sa version qui les mène à leur propre amour. Sally, dans *A Lie of the Mind*, fera aussi à sa mère, Lorraine, le récit bref de la disparition du père/mari mort dans une beuverie organisée par son fils Jake dont elle a été témoin. Si ces deux pièces se démarquent des précédentes par la volonté des jeunes de briser la mémoire destructrice afin de s'en émanciper, vivre le rêve d'amour demeure encore impensable. Shepard, l'observateur de ces scènes, ne cède malgré tout jamais au sentiment d'amour qui retiendrait l'amant dans le couple et qui résoudrait le conflit. Ce serait amputer l'homme de son trait fondamental qu'est la liberté qui, en place d'amour, opte invariablement pour le retranchement et l'autoprotection. May tire de l'expérience cruelle de sa mère qu'elle n'aura aucune place dans la vie de son amant.

L'amour meurt aussi dès qu'il n'est plus rêve parce que l'homme shepardien ne perçoit la femme que comme expression de son imaginaire, connexion à son mythe tout autant que construction non formulable de son désir. La femme est une « touche » nécessaire, comme le dit le grand-père à son petit fils dans « The Door to Women », extrait de *Great Dream of Heaven* :

> *(…) Le ménage. Ce n'est pas à toi de le faire. Et puis ça manque un peu ici une touche féminine, pas vrai ?*
> *C'est quoi une touche féminine ?*
> *Tu sais, toutes ces p'tites fantaisies. Faire tout propre. Savoir organiser. Toutes les odeurs.*
> *Les odeurs ?*

Quelque chose dans l'air. Je sais pas comment dire. Comme un bourdonnement. Je trouve que ça manque ici depuis quelque temps. [36]

La femme est réduite à une « touche » d'un indescriptible quelque chose, caractérisé par des fioritures et à un « bourdonnement » que l'homme désire dès qu'elle n'est plus là. Elle est un présence désirée pour la douceur décorative qu'elle introduit dans l'univers brut masculin jusqu'à ce que ce tout devienne dérangeant et transforme le rêve en cauchemar. Fui ou fuyant, l'homme se retrouve face à lui-même, dans sa solitude jusqu'à ce que la nostalgie de cette touche féminine convoque le rêve à nouveau.

Mais à quoi ressemble la femme objet de désir pour Shepard ? Si l'on se réfère à *Seduced* l'objet du désir est « féminité/sensualité » chez Shepard qui emprunte au millionnaire Howard Hughes mourant, paranoïaque et hypocondriaque, le personnage d'Henry. Henry veut revoir ses anciennes mais toujours attirantes et jeunes amantes pour vérifier sa capacité de désir et sa virilité. C'est un vieillard et elles sont jeunes et Shepard s'appuie sur l'idée répandue que le désir masculin ne peut fantasmer que sur une beauté faite pour les hommes, seule capable de le susciter. Henry va donc, selon son souhait, affronter l'érotisme sidérant de Luna, sa beauté irrésistible provoquant l'extase hallucinée d'Henry qui décrit sa sensation devant l'apparition avant de s'évanouir :

Luna : Qu'est-ce que tu vois ? (…)
Henry : La feminité. C'est une puissance terrible.
Luna : Henry, ce n'est que moi.
Henry : Ce n'est pas que toi ! C'est une force. Avec les hommes j'ai toujours été le maître. (…) C'est la femme qui est dangereuse. Incontrôlable. Un chat. [37]

La femme élevée au rang de figure allégorique, la Féminité, félin qui excite le désir de l'homme pour le détruire, un être étranger qui le comble. Henry expérimente la puissance de Luna, l'irrésistible attraction que sa féminité exerce sur lui au point de le terrasser, lui le dominateur. La jeunesse, la beauté et la séduction sont tout ensemble la puissance et la supériorité de la femme qui la rendent dange-

---

[36] Sam Shepard, *Great Dream of Heaven*, « The door to Women », Vintage 2003, p. 50 : « (…) Housework. That's not for you. Besides, I kinda miss a woman's touch around the place, don't you ? »/ « What's a woman's touch ? »/ « You know-all the little frills. Keeping things neat. The skills of organization. The different smells. »/ « Smells ? »/ « Something in the air. I can't explain it. A certain kind of buzz. I find that lacking here lately. »

[37] Sam Shepard, *Seduced*, 1976, Sam Shepard *Fool for Love and Other Plays*, *op. cit.*, p. 250 : Luna :What do you see ? (…) Henry : Your femaleness. It's an awsome power. Luna : Henry, it's only me. Henry : It's not only you ! It's a force. With men I was always a master. They'd lick my heels. Men become dogs in a second. It's the female that's dangerous. Uncontrollable. Catlike.

reuse au point de ne plus souhaiter sa présence que dans un « cadre » imaginaire, comme The Old Man qui se protège, car autrement incontrôlable. Tout compte fait, Shepard ne laisse à ses personnages désabusés que le rêve du désir, le fantasme, même le rêve d'amour, est dangereux comme l'a démontré *Savage/Love*. Le richissime Henry ne peut toucher Luna, il n'a jamais d'ailleurs imaginé et demandé autre chose que de la voir tant sa phobie des microbes l'obsède et la femme a en effet quelque chose d'un microbe à ses yeux : elle poursuit sa destruction. The Old Man de *Fool for Love* a, quant à lui, développé sa mystique philosophique, « sa réalité » qu'il nomme « une affaire intérieure » en opposition « au reste qui n'est que superficiel et mensonge »[38] : le rêve devant l'image lui suffit pour être comblé. Le désir physique des personnages masculins est ainsi détourné de sa frustration par la peur de la femme, le danger d'envahissement qu'elle représente, ce même désir se voyant comblé par une image rêvée, référence mythique de la femme, substitution inégalable qu'ils gardent en réserve dans leur mémoire, trace recherchée d'un moi émotionnel comme le formule Shepard :

> *… le sens traditionnel du mythe est qu'il avait un but dans notre vie. Ce but était lié au fait de pouvoir nous faire remonter dans le temps pour suivre notre moi émotionnel. Le mythe était une histoire qui permettait aux gens de se connecter au passé. Et donc de se connecter au présent et au futur.* [39]

Les personnages masculins recherchent donc une figure féminine assortie à leur moi émotionnel qu'ils peinent à trouver car inexistante ou disparue avec le sens même du mythe devenu « un mensonge de l'esprit » : *A Lie of the Mind*. Mais est-ce le mythe qui s'est perdu ou a été dénaturé ou est-ce la femme qui ne peut s'accorder à son mythe ? Le mythe peut-il devenir un déterminisme qui assigne des traits indéfectibles à l'individu comme on pourrait le comprendre des propos de Shepard en réponse à Carol Rosen qui l'interroge sur la permanence du « caractère » :

> *Je crois qu'on n'échappe pas, que la totale soumission conduit à une autre possibilité. Mais la possibilité de vous transformer miraculeusement en quelque chose d'autre est un mensonge, un jeu futile. Qui conduit à la folie. (…) Les gens deviennent fous à force de nier ce qu'ils sont vraiment.* [40]

---

[38] Sam Shepard, *Great Dream of Heaven, op. cit.*, Berlin Wall Piece, p. 19 (…) …reality is an « internal affair » and all the rest of that stuff is just superficial and a lie… .

[39] Carol Rosen, *SAM SHEPARD : A « Poetic Rodeo »*, Palgrave Modern dramatists 2004, p. 223 : (…) But the traditional meaning of myth, is that it served a purpose in our life. The purpose had to do with being able to trace ourserves back through time and follow our emotional self. Myth served as a story in which people could connect themselves in time to the past. And then connect themselves to the present and the future. (…)

[40] Carol Rosen, *« Emotional Territory » : An Interview with Sam Shepard*, Modern Drama Volume XXXVI Number I March 1993, p. 8 : … I think that there is no escape, that the

UNE FEMME MYTHIQUE POUR UN AMOUR …

La femme parle et s'impose : peut-elle être aimée ?

Dans cette même interview en 1993, Carol Rosen s'intéresse au « féminisme » dans le théâtre de Shepard et veut que Shepard s'exprime sur le point de vue qu'il fait adopter à ses personnages féminins dans *A Lie of the Mind* et *Far North :*

> *Perçoivent-elles le monde d'un point de vue féminin à savoir autre que la superposition masculine d'une vision de l'histoire ? Jusqu'à un certain point, oui. (…). Cela m'a paru de plus en plus intéressant de comprendre en quoi cette chose féminine se concilie avec être un homme. Vous savez en vous-même que cette part féminine de l'homme est dans la plupart des cas maltraitée, battue et fracassée comme les femmes dans le couple. Que les hommes eux-mêmes maltraitent leur propre part féminine à leur propre détriment. Et ça m'a paru intéressant sous cet angle : en tant qu'homme quel effet ça fait d'adopter votre part féminine qu'historiquement vous avez endommagée pour une raison ou pour une autre ?*[41]

Adopter cette part féminine revient à accorder à l'homme d'écouter la femme en lui et à ses côtés, et à accepter l'interlocuteur féminin qui fait du langage le territoire de l'échange où hommes et femmes s'essaient à rompre le silence. S'ouvrir à la discussion ne signifie pas se rallier mais accepter la confrontation des points de vue ce qui peut aussi laisser entrevoir une issue menaçante pour l'identité masculine ancrée dans un lointain mythique où la femme était vision de l'homme. *Fool for Love* et *A Lie of the Mind* forment avec *Savage/Love* le triptyque dédié à la mise en situation de l'amour dans le couple.

Savage a montré la puissance du sentiment amoureux mais aussi toutes ses réserves face aux déconvenues et à l'envahissement de l'autre, *Fool* observe l'évolution de la femme face au lien amoureux et *A Lie* tire les conséquences des dégâts de ce lien et de ce rêve où rien ne change profondément, les traits se trans-

---

wholehearted acceptance of it leads to another possibility. But the possibility of somehow miraculously making myself into a different person is a hoax, a futile game. And it leads to insanity, actually. (…) People go insane trying to deny what they really are.

[41] *Ibid.*, p. 6 : CR : Do you perceive *Far North* or *A Lie of the Mind* as feminist pieces ? that they perceive the world from the point of view of women as opposed to superimposing a male view on history. SS : To a certain extent yes. (…) And it became more and more interesting to me because of how that female thing relates to being a man. You know, in yourself, that the female part of one's self as a man is, for the most part, battered and beaten up and kicked to shit just like some women in relationships. That men themselves batter their own female part to their own detriment. And it became interesting from that angle: as a man what is it like to embrace the female part of yourself damaged for one reason or another ?

mettant irréversiblement. Les trois œuvres adoptant le point de vue masculin, il s'entend.

Dans *Fool for Love*, Eddie aime May qui aime Eddie. Eddie a fui May et May a fui Eddie parce qu'elle sait leur amour impossible. Il finit par la retrouver dans un motel perdu au bord d'une grand route et décide de ne plus la quitter, de l'emmener et l'installer sur un lopin de terre perdu dans le Wyoming car elle lui appartient. Une querelle d'autorité et néanmoins d'amoureux commence à laquelle se mêle un sort destructeur fait de mémoire familiale et de poison paternel, l'amour incestueux des amants rendant ce sort plus pernicieux encore que celui qui a précipité les familles précédentes à leur ruine. Ella et Halie ont subi ce sort, Beth en meurt et May en a l'intuition par l'histoire familiale qui n'offre à lire qu'inconstance et mensonge masculin.

Aussi veut-elle agir différemment, se protéger pour ne pas mourir elle aussi. May voit le retour d'Eddie comme une menace et a la ferme intention de ne pas céder : *Tu vas m'effacer ou me faire effacer (…) parce que je gêne*, dit-elle à Eddie. Elle se protège de ce qu'elle pressent être une volonté d'éradication de la part de son amant en s'affirmant femme et adulte face au « petit morveux »[42] macho qui joue au lasso dans sa chambre de motel pour la séduire et l'impressionner et lui disant qu'elle lui appartiendra toujours :

> *Eddie : Je suis venu te chercher. Qu'est-ce que t'as ! J'ai fait tout ce ch'min pour toi. Tu crois que j'f'rais ça si j't'aimais pas ?*
> *May : Je viens pas, Eddie*
> *(…/…)*
> *Eddie : Je pars pas. (…) Je partirai jamais. Tu te débarrasseras jamais de moi. Tu t'échapperas pas non plus. Je'te r'trouverai partout où t'iras. Je sais exactement comment ça fonctionne dans ta tête. Chaque fois j'ai eu raison. Chaque fois.* [43]

Le jeu de lasso du cowboy Eddie n'a plus d'effet sur May, elle a changé. La pièce se joue d'une traite, à l'allure d'Eddie qui arrive pour tout dominer, emballer May et classer l'affaire.

À ce stade, c'est compter sans May qui a fait son chemin et s'est découverte, il « se trompe de femme », lui dit May qui rejette ses propositions et lui rappelle ses infidélités, la dernière en date se trouvant à la porte de son motel dans une luxueuse Mercedes. La femme s'inaugure en May qui a voix au chapitre et que

---

[42] Sam Shepard, *Fool for Love*, *op. cit.*, p. 20 : you're just a little kid, you know that ? A little snot-nosed kid./ T'es qu'un gosse, tu sais ça ? Un petit morveux.

[43] *Ibid.*, p. 25 : Eddie : I came here to get you ! Whatsa' matter with you ! I came all this way to get you ! Do you think I'd do that if I didn't love you ! (…) May : I'm not goin', Eddie. (…) Eddie : I'm not leavin'. … I'm never leavin'. You'll never get rid of me. You'll never escape me either. I'll track you down no matter where you go. I know exactly how your mind works. I've been right every time. Every single time.

Shepard veut « vraie »[44], tout aussi pénétrée qu'Eddie de la mémoire paternelle et qu'elle va réveiller, provoquer dans la mise au point finale dût-elle le perdre. Mais avant cela et plus fort que la voix du père qui résonne dans les oreilles d'Eddie, leur revient le souvenir de leur rencontre et leur amour, ce « nous » qui les unit contre la figure paternelle qui s'entête à vouloir continuer à exister à travers eux et maudire leur amour :

> *Eddie : (…) Et elle apparaît. Elle se tient là, elle me regarde et je la regarde, et on ne peut décrocher nos yeux l'un de l'autre. C'était comme si on se connaissait de quelque part mais on ne savait pas d'où. Mais à la seconde où on s'est vu, à cette seconde précise, on savait qu'on s'aimerait toujours.*
> *May : Il ne pensait qu'à moi. C'est pas vrai Eddie ? On ne faisait que penser à nous. On mangeait pas si on n'était pas ensemble. On dormait pas. On était malades la nuit si on était séparés. Terriblement malades. (…)*[45]

C'est May, aussi soutenue par Eddie, qui, par sa version de l'histoire de sa mère et de son père, oblige ce dernier à avouer sa double vie, son amour pour ses deux femmes et le mensonge à sa mère qui l'a amené à se suicider sans que l'amant/père ne le sache :

> *The Old Man : C'était une force. Je lui ai dit que je ne renoncerai à rien pour elle. (…) Je l'ai prévenue depuis le début. (...) Comment je pouvais la laisser tomber quand elle m'aimait tant. (…) On ne faisait qu'un*[46].

En imposant sa vérité, May déboute The Old Man, elle lui retire aussi son pouvoir sur Eddie. Cependant, May en s'affirmant s'est découverte, Eddie ne sait plus qui il est, son modèle et son identité sont éculés. May s'est découverte dans la force de son langage, dans sa voix qui a mis en péril le machisme prédominant, elle a même été sur le point de renverser l'éternel alliance père/fils en faisant se posi-

---

[44] Ann C. Hall, "Speaking Without Words : The Myth of Masculine Autonomy in Sam Shepard's Fool for Love", *Rereading Shepard. Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*, Leonard Wilcox, St Martin Press, 1993, p. 151 : …sustain a female character and have her remain absolutely true to herself. (…)/ Soutenir un personnage féminin et faire qu'elle demeure fidèle à elle-même. (…)

[45]Sam Shepard, *Fool for Love*, *op. cit.*, p. 34 : Eddie : (…) She just appears. She's just standing there, staring at me and I'm staring back at her and we can't take our eyes off each other. It was like we knew each other from somewhere but we couldn't place where. But the second we saw each other, that very second, we knew we'd never stop being in love.
May : And all he could think of was me. Isn't that right, Eddie ? We couldn't take a breath without thinking of each other. We couldn't eat if we weren't together. We couldn't sleep. We got sick at night when we were apart. Violently sick. (…)

[46] *Ibid.*, p. 55 : She was a force. I told her I'd never come across for her. I told that right from the very start. (…) How could I turn her down when she loved me like that ? How could I turn away from her ? We were completely whole.

tionner Eddie de son côté, introduisant un autre schéma possible homme/femme. Eddie a identifié le mensonge paternel dont il est l'héritier et c'est ce conflit qu'il devra résoudre.

L'engagement de Shepard à laisser exister la part féminine de l'homme a été tenu, Eddie n'a pas soutenu le mensonge et May a fissuré le « pacte » masculin qui aurait dû l'éliminer une nouvelle fois. May est la femme aimée mais que ne peut reconnaitre Eddie, attaché à son image que la femme est censée magnifier, comme Slue Foot Sue. Eddie quitte le motel, May s'apprête à partir aussi, chacun de leur côté : « terriblement malades » d'être séparés mais acceptant leur sort. Ron Mottram, dans son analyse consacrée à « La Famille » chez Shepard, souligne la cohérence de May qui est de fonctionner en personnage doté de réflexion et du droit de décision : « *Si Eddie doit être qui il est, il est donc évident qu'il doit quitter May en dépit de ce qu'il a promis. (…)* » En conséquence *:* « *May fonctionne aussi comme un personnage indépendant et en réalisant qu'Eddie ne reviendra pas elle fait sa valise et s'en va toute seule.* » [47]

L'amour demeure rêve, le renoncement à la liberté, comme l'avait dit The Old Man à la mère de May, ne peut se faire que dans le mensonge de l'un qui fait croire à l'autre qui le croit, ce jusqu'à ce que le désespoir y mette un terme.

Alors que *Fool for Love* se termine sur le renfermement sur lui-même de The Old Man qui réintègre son « réalisme » en reprenant la contemplation de la femme de ses rêves, Meg met son point final à *A Lie of the Mind* en s'interrogeant sur le tableau qu'elle contemple : *On dirait un feu dans la neige. Comment est-ce possible ?* Feu et neige qui se côtoient de chaque côté de la scène mais se fondent en une image dans la vision de Meg lui faisant voir un mirifique possible qui unirait femme et homme, annonce d'une esthétique nouvelle.

Baylor, son mari, a eu un geste d'affection envers elle et sa fille Beth a identifié une nouvelle race d'hommes qui pourrait changer les relations entre hommes et femmes. C'est donc l'espoir que Meg contemple, l'air abasourdi après trois actes passés à tenter de tempérer ses hommes possédés par l'instinct de vengeance et de domination.

Meg a œuvré en arrière-plan et sans éclat tout au long de la pièce pour faire renaître par la douceur et le dialogue ce qui était perdu depuis longtemps pour elle. Elle a infléchi la violence de Dodge jusqu'à presque l'apprivoiser et aboutir au baiser final, Dodge s'empressant cependant de tempérer son optimisme: *Ne traîne pas. Je'veux pas m'réveiller au milieu d'un beau rêve.* [48]

---

[47] Ron Mottram, The Family : « Fist Fights across the Table », *Inner Landscapes the theatre of Sam Shepard*, University of Missouri Press 1984, p. 156 : If Eddie is to be who he is, then it is necessary that he once again leave May despite what he has promised. (…) But May also functions as an independant character, and, realizing immediately that Eddie will not be coming back, she packs her suitcase and sets off on her own. (…)

[48] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, *op. cit.*, p. 130 : Baylor : (…) And don't dawdle. I don't wanna get woke up in the middle of a good dream.

Le feu qui s'allierait à la glace, la femme capable de déplacer le monolithe masculin. La femme/épouse, muette, maltraitée, inexistante qui deviendrait alors femme/amante, parlante, existante ?

« …Vous transformer en quelque chose d'autre est un mensonge, un jeu futile… » (Sam Shepard, *supra*)

La transformation consiste, selon Shepard, à modifier les traits qui forment la personnalité d'un individu, pour lui cet acte est impossible, relève du « canular » et c'est pourtant ce qu'il demande aux personnages d'*A Lie* qui vont devoir survivre/réagir à la violence de Jake sur Beth son épouse. Ainsi son plateau s'enrichit et se complexifie dans la palette de ses personnages. Sont conviés les irréductibles figures masculines de son théâtre, violents et dominateurs, mais aussi ses figures féminines qui n'existaient jusqu'ici que pour être maltraitées et quittées et qui ici occupent la scène, ce qui a pour effet de densifier la pièce et l'étendre sur trois actes, longueur notable dans le théâtre de Shepard. Tous les personnages sont concentrés autour d'un sentiment qu'ils reconnaissent tous : l'amour, unique mobile de la pièce qui va réveiller tous les souvenirs, déclencher l'action et la réflexion. Alors que May et Eddie étaient seuls, face à face pour régler leur situation amoureuse, ici les familles sont impliquées, faisant du lien amoureux une question sociétale. L'homme et la femme sont-ils faits pour vivre ensemble ? L'exemple de la violence de Jake sur Beth marque-t-il « l'épuisement de l'âme américaine » comme le suggère Ron Mottran :

> *On y voit l'épuisement de l'âme américaine résultant d'une bataille de destruction réciproque chez ceux qui devraient s'aimer le plus et qui pour d'inexplicables raisons en paraissent le moins capables.*[49]

Querelle éternelle causée par les transformations de société que Shepard transporte dans son théâtre afin d'observer les réactions de ceux qui ne peuvent ou ne veulent s'adapter et qui s'isolent et s'accrochent à leur pratique tels Jake et Mike et les défendent par la violence et la destruction. Avec ces deux personnages Shepard cerne non l'origine de la violence mais son maintien et sa continuité. Si Mike, dans le Montana, a en permanence un fusil sous la main pour tenir en respect tout ce qui bouge, Jake, cowboy de ville, s'en remet à sa force physique pour imposer sa domination à sa femme qu'il aime mais dont il est jaloux. Dans ce conflit qui va toucher tous les membres des deux familles impliquées, un « nettoyage » des passés va se faire par les femmes, qui va laisser Jake et Mike étrangers. Ils ne peuvent vivre dans cet univers, pour eux « féminisé », et quitteront la scène qui est devenue un mensonge. Ils sont voués à la solitude et à la mort.

---

[49] Ron Mottram, *Sam Shepard, a Casebook*, ed. Kimball King, Garland Publishing NY, 1988, p. 105 : In it we see an exhaustion of the american soul produced by an internecine battle among those who should most love each other and yet, for almost inexplicable reasons, seem least capable of doing so.

Pareils à Eddie qui va s'en aller de son côté et à Bertrum dans *Far North* qui quitte avec son cheval la colonisation féminine pour fuir plus loin au nord, ces hommes s'en vont, incapables de s'inclure dans la nouvelle configuration.

Pour autant, un parcours d'amour va être réalisé par Jake et Beth qui vont rester liés, cependant avec des motivations et aboutissements différents. Aux visions de possessions masculines stéréotypées de Jake qui se représente Beth nue, séduisante dans ses bas et hauts talons en train de se passer une huile sur le corps, Beth va opposer sa réalité d'elle-même autre que l'objet de désir que Jake voit en elle. C'est le lieu même de la violence, sa tête fracassée, qui va fournir la métaphore de la re-naissance de Beth à sa position de sujet. Carol Rosen comprend dans cet apprentissage et redécouverte du langage la découverte de la femme en elle au sens où Hélène Cixous l'entend dans *Le Rire de la Méduse.* Selon Cixous, les femmes « écrivent le corps » pour exprimer leur subjectivité :

> *« En s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué, dont on a fait l'inquiétant étranger dans la place. (…) A censurer le corps on censure du même coup le souffle, la parole.* »[50]

La scène cède la place à la femme et à sa voix. Beth commence par crier sa mort et celle de Jake, en voulant la tuer il les a tués tous les deux : *JE SUIS MORTE ! MORTE ! 'UI AUSSI*[51]. À son frère qui lui dit de tout oublier elle répond : *Tu peux pas arrêter ma tête ! Personne n'arrête ma tête. Ma tête c'est moi. Il est en moi. (…)*[52] Si l'amour qu'elle a pour Jake est toujours là, inscrit en elle, comme le montre la proximité qu'ils ont l'un de l'autre dans la pièce, l'introduction balbutiante qu'elle fait d'elle à Frankie est aussi sa première reconnaissance d'elle-même, perception de sa pensée que la parole commence à ordonner :

> *Beth : c'est moi. C'est moi maintenant. Comme je suis. Maintenant. Ça. Tout. Différente. Je - Je vis à l'intérieur de ça. Souvenir. Se souvenir. Toi. (…). Je sais ce qu'est l'amour. Je n'oublierai jamais. Ça. Jamais.*[53]

Beth anéantie va passer la pièce à tenter de recouvrer sa voix dans un monde masculinisé, « phallogocentré » dirait Hélène Cixous et tout comme avec

---

[50] Carol Rosen, *Sam Shepard : A 'Poetic rodeo'*, Palgrave 2004, p. 165 : According to Cixous, women « write the body » to speak their subjectivity . Référence à Hélène Cixous, extrait Le rire de la Méduse, L'Arc n°61, 1975, p.43.

[51] Sam Shepard, *A Lie of the Mind, op. cit.*, p. 19 : Beth : I'M DEAD ! DEAD !DAAAH ! HEEZ TOO.

[52] *Ibid.*, p. 19, Beth : NAAH ! You gan' stop my head. Nobody ! Nobody stop my head. My head is me. Heez in me. You gan stop him in me. Nobody gan stop him in me.

[53] *Ibid.*, p. 57 : Beth : (…) This is me. This is me now. The way I am. Now. This. All different. I – I live inside this. Remember. Remembering. You. I know what love is. I can never forget. That. Never.

May précédemment, Shepard va « la » laisser « re-naître » par les mots qu'elle s'approprie pour émerger, l'exposer en symbole de la violence et du marasme masculin mais aussi en prototype de la future nouvelle femme en train de se faire. En parallèle à Jake, qui continue à rêver et imaginer Beth et à lui crier son amour, Beth opère son transfert d'amour sur cet autre Jake-Frankie, victime de son frère, dont Beth repère la douceur et qu'elle élit comme amant, le faisant participer à sa re-création sans qu'il en comprenne le sens. Shepard s'approche littéralement de Cixous en faisant « jouer » à Beth cette découverte de son moi féminin, la dénudant et la faisant enfiler une chemise d'homme pour s'essayer homme, tentant d'échanger les rôles avec Frankie, d'échapper au genre assigné, cherchant un corps et le langage de ce corps et surtout jouant à : « expulser la différenciation, faire éclater le système duel (…) ».

Beth va peu à peu sortir de sa confusion, s'étonner des sons qui sortent de sa bouche et des mots qu'elle n'a pas pour dire ses pensées : « *Beth : (…) Quelquefois la pensée reste suspendue sans trouver de mots.* »[54] Et avant que cette pensée ne soit un « Je », c'est un « ça » indéfini :

> *Beth : Ça parle. Paroles. Parle. En moi. Ça va et vient. Encore. Je ne sais pourquoi. Tu m'entends ? Maintenant ?*[55]

Jusqu'à s'étonner d'être entendue, elle qui avait le sentiment que son cerveau lui avait été « coupé » : « *Beth : Mike l'a pris. Mon père lui a dit de le prendre.* »[56]

Si Shepard ne s'intéresse pas à l'esthétique sa poésie théâtrale s'en empare dans cette pièce où les personnages féminins règlent leur compte aux personnages masculins en brûlant le passé d'un côté de la scène et en leur balançant leur inutilité de l'autre : P*ourquoi tu ne t'en vas pas ?*, lance Meg à Baylor, *On saura se débrouillera toutes seules. On l'a toujours fait.* [57] Beth ne reconnaît plus Jake quand Mike la tire brutalement et la place en face de lui, pour elle : *il est mort*.[58]

Le naturel cependant revient et puisque c'est folie, mensonge, de vouloir se transformer comme Shepard le dit lui-même, il abandonne Beth et Meg tout à la fois. Les appels de Beth sont sans réponse, ignorés lorsqu'elle veut signaler l'intrusion dans la maison de Jake, un « homme » qu'elle ne connaît plus : « *Beth : IL Y A UN HOMME ! IL EST DANS NOTRE MAISON !* »

Quant à Meg, elle est aussi soudainement sourde à ces appels lorsque la douceur de Baylor opère sur elle et devient envoutante :

---

[54] *A Lie of the Mind, op. cit.*, p. 73 : Beth : (…) Sometimes the thought just hangs with no words there.

[55] *Ibid.*, p. 73 : Beth : It speaks. Speeches. Speaking. In me. Comes and goes. Again. I don't know why. You hear me ? Now ?

[56] *Ibid.*, p. 78 : Beth : Mike took it. My father told him to.

[57] *Ibid.*, p. 106 : Meg : Why don't you just go. We'll take care of ourselves. We always have.

[58] *Ibid.*, p. 122 : Beth : H's dead.

Finalement Beth perd sa bataille de reconnaissance alors que Mike s'en va sans reconnaître ses vœux ou son point de vue et que Meg et Baylor s'absorbent stupidement dans le pliage du drapeau américain, indifférents aux besoins de Beth et à l'arrivée de Jake. [59]

La conclusion de Ron Mottram attestant de son pessimisme quant à un changement du comportement masculin :

Dans la situation tragique de Beth apparaît celui qui est le plus destructeurs des mensonges de la pièce de Shepard, celui qui permet aux hommes de rendre la femme invisible, une violence pire que celle de Jake.[60]

Si Beth veut aimer Frankie, Frankie ne peut pas l'aimer car son fonctionnement littéral accroché à ses codes ne lui permet pas d'accéder à l'homme qu'elle attend. Jake ne peut plus aimer Beth car il a perçu sa transformation qu'il rejette en s'en allant, comme Eddie l'a fait. Shepard a mis en scène les mensonges mais ne les résout pas, il ne peut aller plus avant dans son ébauche de transformation et rend finalement la femme à ses propriétaires : les hommes. Frankie « rend » Beth à Jake et ce dernier « donne » Beth à Frankie :

Jake : (À Beth, très simple) (…) Tu restes avec lui. C'est mon frère.
Frankie : JAKE ! Jake, tu dois la prendre ! (…) Elle t'appartient ! (…)[61]

L'amour est une affaire patriarcale qui autorise le troc sur un bien, en l'occurrence la femme qui est propriété de l'homme et défaite d'aucun statut humain. La femme est « absente » de la scène masculine, l'homme la crée dans ses rêves qui le connectent au mythe protecteur éternel de sa masculinité.

CONCLUSION

Fool for Love, pièce citée en référence tout au long de cet article, est la première pièce de Shepard centrée sur le couple, l'amour et la relation amoureuse.

---

[59] Ron Mottram, *op. cit.*, p. 100 : Ultimately, Beth loses the battle for recognition as Mike leaves without ever aknowledging her wishes or point-of-view, and Meg and Baylor become insanely absorbed in folding an American flag, oblivious to Beth's needs and Jake's arrival.

[60] *Ibid.*, p. 101 : Here, in Beth's predicament, we see what may be the most destructive of the lies of the mind in Sam Shepard's play, that one which enables men to render women invisible, a violence far worse than Jake's.

[61] *A Lie of the Mind*, *op. cit.*, p. 128-129 : Jake (To Beth, very simple) (…) You stay with him. He's my brother. Frankie : JAKE ! Jake ! You gotta take her with you !! … She belongs to you. (…)

En faisant de ses amants un frère et une sœur, en rendant leur amour incestueux, il interdit et condamne cet amour dès le départ. Est-ce une façon d'induire l'issue qui ne pourra être autre que la séparation qui permettra à Eddie de toujours partir et de toujours revenir et à May de demeurer cachée/invisible, enjeu du rêve masculin ? Est-ce un incident ou un indice sur un sentiment qui sera toujours miné par un élément indépendant des personnages ? L'amour, parce que c'est le sentiment le moins rationnel et qui provoque le lien le plus intime et parfois improbable entre les individus, essaye dans toutes ces pièces de dépasser un contexte familial qui s'en empare pour exciter sa violence, pour devenir le sujet sans vraiment y parvenir. L'amour réveille chaque fois les conflits qui font de l'amour non plus l'affaire des amants concernés mais celle de familles où l'autorité masculine est décisionnaire, souveraine.

L'amour et le lien qu'il impose, sa réalité sociale, ne permet pas à Shepard de montrer véritablement un couple en fonctionnement, seul face à un sentiment qui doit aller plus loin que la passion de l'attraction. Les couples ne sont jamais séparés de leur environnement familial prêt à les récupérer comme dans *A Lie*, chez qui les époux se réfugient et redeviennent enfants.

À cette terrible réalité, une solution : le rêve, la fantasmagorie des personnages. Dans *Fool*, qui permet le face à face des amants, l'amour devient pour Eddie une histoire qui se raconte et qui s'embellit, un montage dramatique qu'Eddie raconte à Martin en *le tirant de force en promenade tout autour de la scène.*[62]Il se subjugue lui-même autant qu'il impressionne Martin par cet amour hollywoodien : *Il n'y a pas un film dans cette ville qui soit aussi bon que l'histoire que je vais te raconter,*[63]que renforce l'éclairage qui *se module lentement en des tons de bleu et de vert*[64], la présence de la lune parachevant le romanesque de la scène. À cette histoire May contribue, qui se laisse emporter et qui « se révèle » dans toute sa féminité *nimbée d'une lumière jaune et vêtue d'une robe rouge.*[65] La perturbante féminité reconnue par Henry dans *Seduced* fonctionne ici contre la force paternelle et si May triomphe dans sa version de leur histoire, elle le fait par sa conviction qui cloue Eddie sur place, qu'elle tient en respect de ses yeux qui le fixent, comme le mentionne la didascalie, mais en s'appropriant l'imaginaire d'Eddie, son désir d'elle, qui demande et ne comprend que les « romances ».

L'amour est pour Jake un rêve de féminité proche du stéréotype et ses représentations de Beth sont d'abord son corps de femme, ses gestes sensuels, dont il a la vision et qui lui manquent. Il n'a aucun intérêt pour ce qu'elle fait, son métier

---

[62] *Fool for Love, op. cit.*, p. 49 : Eddie gets Martin to his feet and takes him on a walk around the entire stage as he tells the story. (…)

[63] *Ibid.*, p. 51 : There's not a movie in this town that can match the story I'm gonna' tell. (…)

[64] *Ibid.*, p. 50 : During the course of the story the lights shift down very slowly into blues and greens – moonlight.

[65] *Ibid.*, p. 50 : …revealing May, standing in the doorframe backlit with yellow light in her red dress. (…)

d'actrice dans lequel il ne voit qu'une possibilité d'attirer sur elle le regard des autres hommes. Son rêve s'allie et motive un instinct de possession meurtrière qui va le décider à partir pour le Montana, soupçonneux d'un « pacte » que pourraient avoir Frankie et Beth qui le tromperaient : *Elle est avec lui. Elle et Frankie sont ensemble. Ils ont un pacte.*[66]L'amour est toujours trahi par sa réalité qui implique l'autre, «objet » aimé maltraité, menteur dans *Savage*, traître dans *A Lie of the Mind*, possession dans *Fool for Love*. Il faut attendre le périple d'Hobarth perdu dans le Grand Au-delà, sa déconfiture devant son cheval mort, pour entendre un personnage shepardien s'exprimer autrement sur l'amour. Dans la peur de ne jamais revoir sa femme, il délire sur le quotidien qui lui manque déjà, qui lui découvre l'amour :

> *Je préférais être avec elle. Vraiment. C'était bien. La compagnie. Quelqu'un – quelque chose sur qui vous pouvez compter. Se promener. Prendre le thé ensemble. Le café. Lire le journal. Dormir côte à côte. Toucher et même – parler. Quelquefois. Faire l'amour. Quelquefois. Parler de tout, bien que son sujet c'était la politique. (…) On est devenu – tolérant, je pense. De nos particularités ? Oui. Sauf parfois quand elle explosait et me traitait de crétin. À ces moments-là je comprenais la profondeur de sa colère. Surprenant. (…) C'est d'être tout le temps ensemble. Et puis on ne se parlait plus. (…) Et tout d'un coup – « ensemble à nouveau. » Et la vieille routine reprenait. (…) Vous pouvez comprendre pourquoi c'est devenu difficile pour moi de m'imaginer sans elle. (…)*[67]

Hobarth est un homme mûr qui n'est plus dans la démonstration de sa virilité, qui envisage la solitude comme effrayante. Livré à lui-même dans cette immensité menaçante, il contemple la « routine » de la vie ensemble comme désirable, un rêve nouveau face au leurre de la liberté, de la fuite et de l'ego. L'immensité qui l'entoure, ce tout mythique qui a inspiré Hobbarth, sert de métaphore à ce qu'il ne voyait pas, ce qu'il fuyait, le « nid » familial qui devient comme par compréhension soudaine, l'infiniment petit où tout se trouve : la chaleur, le partage, les disputes, les réconciliations : l'amour tout simplement. Hobbarth saisit

---

[66] Sam Shepard, *A Lie of the Mind*, *op. cit.*, p. 62 : She's with him. Her and Frankie are together. They've got a pact.

[67] Sam Shepard, *Kicking a Dead Horse*, Faber &Faber 2007, p. 23 : I preferred being with her. Really. I did. It was nice. The companionship. Someone – something you could depend on. Take walks with. Have tea together. Coffee. Read the paper. Sleep side by side. Touch and even – talk. Sometimes. Sex. Sometimes. Talk about whatever, although she loved politics. (…) We became - tolerant, I guess. (…) Of each other's idiosyncrasies ? Yes. Except for those occasional times when she'd explode and call me an asshole. (…) time together does that. Then we'd inevitably go silent. (…) But then – (sings) « Together again. » Back to the old routine. So, you can see how it became hard for me to imagine myself without her. (…)

l'imposture de l'imagination qui l'assimilait à Pecos Bill, un pionnier qui se nourrissait de sa grandeur et de sa formidable image : *Tout simplement parce que je suis ici après une vie fracturée, cassée, je serais subitement intact ? L'imagination c'est quelque chose de terrible.* [68]

Pèlerinage d'Hobbarth, tournant dans le rêve shepardien qui met sa verve créatrice et son humour à contribution pour revisiter son passé théâtral et biographique. Avec *A Lie* il s'est libéré, a compris son travail d'écrivain, comme il le confie à son ami Johnny Dark : (…) *De toute façon j'ai l'impression après vingt ans passés à écrire d'arriver enfin à l'essence vraie de ce qui la motive. Tant de masques.*[69]. *Great Dream of Heaven* en est la preuve, qui va soulever encore l'énigme de la femme et de son attrait lorsqu'elle arrive et bouleverse la vie de deux vieux amis qui se sont retirés depuis douze ans dans le « désert » où ils mènent la vie la plus paisible, heureuse (?) qui soit. Faye réveille les rêves de Dean et Sherman et brise leur amitié quand l'un des deux va succomber et rompre leur « pacte » qui était de l'aimer en rêve chacun pour soi. En s'en allant, Sherman clame son innocence et accuse la femme : « *C'était pas mon idée, c'était la sienne !! »*[70] Le paradis persiste à n'exister que sans la femme et sa présence ravageuse indique qu'il faut toujours partir à la recherche d'un nouveau « territoire » où son absence permettra de la rêver, de la fantasmer, de la mythifier, de vivre avec elle mais tout seul :

> *Le rêve, dit Ionesco, c'est le drame même. En rêve on est toujours en situation. Bref, je crois que le rêve est à la fois une pensée lucide, plus lucide qu'à l'état de veille, une pensée en images et qu'il est déjà du théâtre, qu'il est toujours un drame puisqu'on y est toujours en situation.*[71]

Recherche d'un nouveau territoire émotionnel, selon la vision de Shepard, entretenu par le rêve dans lequel on est « toujours en situation », où on fabrique des « images » et qui soulage du mythe moderne – que dépeint Shepard – de l' « impossible » union.

Claude VILARS
Docteure en Études anglo-américaines

---

[68] *Ibid.*, p. 22 : Suddenly, just from being here, I'd become what ? What ? Whole ? After a whole life of being fractured, busted up, I'd suddenly become whole ? The imagination's a terrible thing.

[69] *Sam Shepard and Johnny Dark, Two Prospectors*: *The Letters of Sam Shepard and Johnny Dark*, ed Chad Hammet, University of Texas Press 2013, p. 105 : … I feel as though, after twenty one years of writing I'm finally able to get down to the real essence of what's behind it. So many masks. (…)

[70] Sam Shepard, *Great Dream of Heaven*, *op. cit.*, p. 139 : « It wasn't my idea, it was *hers* !! »

[71] Eugène Ionesco, *Entre la Vie et le Rêve*, entretiens avec Claude Bonnefoy, Gallimard 1996, p. 12.

Bibliographie :

Citations tirées du théâtre de Sam Shepard *:*
Melodrama Play, 1967, in *Fool for Love and Other Plays*, Bantan Books 1984.
Cowboy Mouth, 1971, in *Fool for Love and Other Plays*, Bantan Books 1984.
Suicide in Bb, 1976, in *Fool for Love and Other Plays*, Bantan Books 1984.
Buried Child, 1978, in *Seven Plays*, Faber and Faber 1981.
Curse of the Starving Class, 1978, in *Seven Plays*, Faber and Faber 1981.
Seduced, 1979, in *Fool for Love and Other Plays*, Bantan Books 1984.
True West, 1980, in *Seven Plays*, Faber and Faber 1981.
The Sad Lament of Pecos Bill on the Eve of Killing his Wife, San Francisco, CA : City Lights, 1983.
Fool for Love, 1983, in *Fool for Love and Other Plays*, Bantan Books 1984.
A lie of the Mind, 1985, Methuen Drama 1987.
Far North, 1988, in *States of Shock, Far North, Silent Tongue*, Methuen Drama 1993.
Kicking a Dead Horse, 2007, Faber and Faber London, 2007.

Citations tirées de l'œuvre en prose de Sam Shepard :
Motel Chronicles & hawk Moon, Faber & Faber US 1982.
The Door to Women, in *Great Dream of Heaven*, 2002, Vintage 2003.
Great Dream of Heaven, in *Great Dream of Heaven*, 2002, Vintage 2003.

Ouvrages/ articles d'analyse critique :
* Aaron, Joyce, *Clues in Memory, American Dreams, The Imagination of Sam Shepard*, ed. Bonnie Marrance, PAJ Publicaiton NY 1981.
* Abiteboul, Maurice, *Sauvage/Mon Amour de Sam Shepard : Du Texte à la Scène*, Théâtres du Monde n°1, 1991.
* Auerbach, Doris, *Who Was icarus's Mother ? The Powerless Mother Figures in the Plays of Sam Shepard*, in *Sam Shepard « A Casebook »*, ed Kimball King, Garland Publishing NY 1988
* Blumenthal, Eileen, *Sam Shepard and Joseph Chaikin : « Speaking in Tongues », American Dreams, the Imagination of Sam Shepard,* ed. Bonnie Marranca, PAJ Publication NY 1981.
* Chaikin, Joseph & Sam Shepard : *Letters and Texts, 1972-1984*, ed. Barryb Daniels, Theatre Communication Group NY 1994.
* Chubb, Kenneth, and *The Editors of « Theatre Quarterly », Metaphors, Mad Dogs and Old Time Cowboys, Interview with Sam Shepard* in *American Dreams, The Imagination of Sam Shepard*, ed Bonnie Marranca, PAJ Publication NY 1981.
* Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Simone de Beauvoir et la Lutte des Femmes, L'Arc n°61, 1975.
* Daniels, Barry, *Joseph Chaikin & Sam Shepard : Letters and Texts, 1972-1984*, Theatre Communications Group 1994.

* Falk, Florence, *Men without Women : The Shepard Landscape* in *American Dreams, The Imagination of Sam Shepard*, ed. Bonnie Marranca, PAJ Publications NY 1981.
* Hall, Ann C., *Speaking Without Words : The Myth of Masculine Autonomy in Sam Shepard Fool for Love* in *Rereading Shepard, Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*, ed. Leonard Wilcox, St Martin Press 1993.
* Hammet, Chad, *2Prospectors, The Letters of Sam Shepard & Johnny Dark*, University of Texas Press Austin, 2013.
* Hubert, Marie-Claude, *Langage et Corps fantasmé dans Le Théâtre des Années Cinquante*, Librairie José Corti 1987.
* Ionesco, Eugène, *Entre la Vie et le Rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Gallimard 1996.
* King, Kimball, *Sam Shepard « A Casebook »*, Garland Publishing NY 1988.
* McClure, Michael, *Sam Shepard Mad Dog Blues & Other Plays, Introduction*, World Publishing NY 1992.
* Mottram, Ron, *Inner Landscapes, The Theatre of Sam Shepard*, University of Missouri Press, Columbia 1984.
* Oumano, Ellen, *Sam Shepard : The Life and Work of an American Dreamer*, St. Martin's Press NY 1986.
* Rosen, Carol, *« Emotional Territory »* in Modern Drama Vol. xxxvi number 1 March 1993.
* Rosen, Carol, *Sam Shepard : A « Poetic Rodeo »*, Palgrave Modern Dramatists 2004.
* Wade, Leslie A., *Sam Shepard and the American Theatre*, Praeger Publishers Westport CT 1997.

À PROPOS DE L'AMOUR D'UN JUIF ET D'UNE PALESTINIENNE : *LA PALESTINIENNE* DE JOSHUA SOBOL

En 1985 a eu lieu la première de la pièce *La Palestinienne*, écrite par Joshua Sobol et jouée au théâtre municipal de Haïfa. Elle a été ensuite reprise en 1998 au Théâtre du Technion. Cette pièce a été jouée dans une dizaine de pays, notamment en Allemagne, au Japon et aux États-Unis. Nous l'avons proposée à Paris dans plusieurs théâtres, et la production s'y fera peut-être un jour, car à notre connaissance elle n'a jamais été produite en France.

L'histoire que la pièce raconte est la rencontre de David et de Majda. Un jour, les étudiants arabes à l'Université de Haïfa décident de participer à la Fête de l'Indépendance de l'État d'Israël avec une petite scène de théâtre allégorique : une brebis, qui représente les Palestiniens, est opprimée et mangée par les Juifs. Majda joue le rôle de la brebis dans la pièce. Dans son costume et sous son masque, on ne peut pas la reconnaître. Les Juifs d'extrême droite s'apprêtent à intervenir pour arrêter la pièce car ils soupçonnent l'actrice qui joue le rôle de la brebis d'être une juive, donc une traîtresse. Au moment où ils interviennent pour arrêter la pièce, ils crient : « Tu es juive, comment oses-tu faire une chose pareille ? ». Elle tombe sous leurs coups en criant : « Je ne suis pas arabe, je suis juive ! ». À ce moment-là, le metteur en scène dit « Coupez ! ». On comprend que nous ne sommes pas au théâtre, mais au beau milieu d'un tournage dans un studio de cinéma. Dahlia, l'actrice qui joue le rôle de Majda, costumée en brebis, demande : « Pourquoi tu as arrêté ? ». Et le metteur en scène lui répond : « Parce que tu t'es trompée dans le texte ». On écoute l'enregistrement où elle a dit : « Je ne suis pas arabe, je suis juive », alors qu'elle devait dire : « Je ne suis pas juive, je suis arabe ». Le tournage reprend, elle crie : « Je ne suis pas juive, je suis arabe ». David prend sa carte d'identité pour vérifier son identité, et là, elle reçoit des coups de telle façon qu'elle tombe évanouie. Mais au moment où le metteur en scène crie : « Coupez ! », on se rend compte que c'est Dahlia qui est évanouie, et non Majda. Par la suite, les Arabes crient : « La Palestine est à nous ! », les Juifs crient : « Israël est à nous ! », une bagarre s'ensuit qui sabote complètement la Fête de l'Indépendance. Puis entre en scène Samira, qui joue son propre rôle, et à travers cette pièce de théâtre, c'est son histoire personnelle qu'elle raconte parce qu'elle en est aussi l'auteure. Elle est en conflit avec Dahlia et cela se passe entre les scènes filmées. Elle reproche à Dahlia de mal jouer le rôle de Majda. Alors Dahlia demande à Samira de jouer son propre rôle. Mais Samira répond que, justement, l'idée de son scénario est qu'il se joue à deux niveaux : le premier, c'est l'histoire elle-même de sa souffrance en tant que Palestinienne. Et le deuxième est qu'il sera plus facile pour les juifs israéliens de s'identifier à Majda à travers une juive que si elle-même jouait le rôle de Majda. Ensuite, David sonne à la porte de l'appartement de Majda à Haïfa, pour lui rendre sa carte d'identité. Mais Majda ne peut pas lui ouvrir car elle est couchée dans son

lit, souffrante. David entre par la fenêtre et Majda est très fâchée parce qu'à nouveau il a dépassé les bornes, comme pendant la Fête de l'Indépendance, avec ses camarades d'extrême droite. Et en plus, comment ose-t-il venir chez elle après l'avoir frappée si violemment ? Leur discussion est terrible, ils se jettent à la tête des accusations mutuelles, et la culpabilité de David augmente au fur et à mesure des explications, surtout quand elle dit qu'elle n'a plus qu'un rein à la suite d'une opération. Et maintenant elle a mal à l'autre rein à cause des coups reçus pendant la Fête. David propose de l'emmener immédiatement à l'hôpital, mais elle refuse : car elle n'a pas d'assurance, elle n'a pas les moyens financiers indispensables. Il arrive à la convaincre d'aller à l'hôpital. Et ensuite Samira raconte de quelle façon David, qui n'a pas d'argent non plus, est resté jour et nuit auprès d'elle et a vendu sa vieille voiture pour rembourser toutes les dépenses de son traitement.

Bien sûr, cette pièce ne se termine pas ainsi, mais je ne vous dévoile pas toute l'histoire car j'ai toujours l'intention d'en faire la mise en scène à Paris. J'aime beaucoup cette idée dans laquelle, au fur et à mesure de la présentation théâtrale, qui rappelle un peu *La nuit américaine* de François Truffaut, le public devient témoin du squelette qui peut faire saisir en profondeur à la fois la mise en scène et le jeu de l'acteur : lui permettre ainsi de s'identifier à l'idéal et au message de la pièce et en même temps de suivre les traits caractéristiques du talent de l'acteur passant d'un rôle à l'autre avec une conscience aiguë de soi. De cette façon, la pièce présente des situations où, malgré les obstacles à l'infini que peut rencontrer un couple judéo-arabe, l'amour gagne du terrain sur la scène, presque jusqu'à la fin de la pièce. Les extrémistes arabes musulmans menacent de tuer David ; et ses anciens amis juifs d'extrême droite entrent dans sa maison pour le menacer physiquement et le frapper.

Bien sûr, comme nous sommes dans une région où la paix est toujours fragile, on ne peut pas terminer cette pièce autrement que comme *Roméo et Juliette* de Shakespeare. Mais si les deux acteurs, qui jouent David et Majda, jouent avec une sincérité véritable et une identification totale dans leurs rôles respectifs, l'amour est possible entre les êtres. Même s'il ne dure que pendant les deux heures de la pièce avant la catastrophe des quinze dernières minutes.

En effet, dans le Théâtre de l'Université du Technion, la pièce a été jouée par des étudiants arabes, musulmans, chrétiens et juifs. Cette expérience de laboratoire a continué pendant six mois de préparation. Une période qui n'a pas été consacrée à l'apprentissage par cœur ou à la confection des costumes et du décor. Tous ces instruments en effet étaient prêts en trois à quatre semaines. La question de cette recherche artistique était de savoir comment onze personnes de trois religions différentes sont capables de créer une société idéale – de trouver une expression corporelle et émotionnelle qui représenterait à la fois la violence véritable et les désaccords réels et honnêtes de cette région. De savoir, en fait,s'ils étaient capables de recréer ce conflit qui n'est pas encore terminé de nos jours, et en même temps

de construire une fraternité des corps et des âmes. Tant que ce conflit et cette fraternité n'étaient pas établis réellement sur scène, le travail de préparation était utile et nécessaire.

Pour bien saisir l'idée à la base de cette mise en scène, nous avons compris que pour réaliser cette famille universelle, il faudrait créer des situations d'amour entre religions sans effacer les traditions anciennes. Cela veut dire que, dans un couple mixte où règne l'amour, aucune partie ne doit influencer la religion de l'autre, et chacun peut conserver ses traditions. On sait que dans la réalité hors du théâtre, quand une fille juive se marie avec un musulman par exemple, elle est obligée de prendre la religion de son mari et d'abandonner la sienne. L'idée du message, dans cette mise en scène de *La Palestinienne*, est de garder un équilibre, bénéfique pour chacune des parties, afin de ne pas avoir à subir ces influences. Les enfants qui naîtront de cette union seront libres de choisir leur foi. Or le mariage d'une fille musulmane avec un garçon juif est pour le moment très rare dans cette région. Cela pour souligner à quel point cette pièce de 1985 (il y a déjà 30 ans !) est tellement d'avant-garde par rapport à la réalité que nous souhaitons.

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

L'AMOUR AU THÉÂTRE : RÉFLEXIONS ET CONVULSIONS, LE PARCOURS D'ANGÉLICA LIDDELL
jusqu'au *Viol de Lucrèce* (2014)

« *Pourquoi pour me couronner m'a-t-on cloué sur le front les pointes des étoiles ?* »
Angélica Liddell
Psaume XII

Pour Daniel Loayza, pour Aurélien et pour Sébastien

Dans *La Maison de la Force (La casa de la fuerza)*[1], la dramaturge catalane Angélica Liddell (qui écrit en plusieurs langues, et essentiellement, pour ce qui nous intéresse ici, en espagnol et en italien : nous citerons sa traductrice attitrée Cristilla Vasserot[2]) évoque le destin de trois femmes maltraitées par les hommes, et victimes de ce qu'elle appelle des « raclées » : des violences verbales outrancières, qui les ont amenées à se dévaloriser elles-mêmes, à se considérer comme parties d'une sous-humanité, à se plonger dans une angoisse noire. Incapable de réagir vraiment, deux années durant, le personnage, qui comme sa dramaturge s'appelle Angélica, y raconte son agonie psychique et sa déchéance physique, qu'elle tâche de compenser par des efforts en salle de sport (« maison de la force ») analogues à de longues séances de torture. Sur scène, les femmes portent de lourds sacs de charbon et se scarifient.

Cette évocation théâtrale vient après des extraits en prose qui racontent le viol digital de trois petites filles de neuf ans, par un militaire-palefrenier dans une écurie, viol subi ayant induit le silence des victimes emplies de honte, leur crainte et leurs vomissements consécutifs. Le père de la petite fille victime, qui rétrospectivement dit « je » (parle à la première personne du singulier, selon une approche autofictionnelle, qui, une fois encore, place la dramaturge au centre de ce dispositif que d'ailleurs elle nomme « Confession ») semble complice du viol : l'enfant, réduite au silence coupable, ne s'en remettra jamais.

Ce motif du viol, Angélica Liddell le traite aussi dans un épisode dramatique signicativement intitulé *Mais comme elle ne pourrissait pas… Blanche-Neige*

[1] Angélica Liddell, *La Maison de la force*, *Tétralogie du Sang*, traduit de l'espagnol par Cristilla Vasserot, Les Solitaires Intempestifs, février 2012.
[2] Cristilla Vasserot s'explique sur ses méthodes de traduction dans un addenda au *Cycle des Résurrections* : *Note de la Traductrice*, *Les Solitaires Intempestifs*, décembre 2014.

(Y como no se pudrió… Blancanieves)[3] : elle y représente une fille perdue, allongée dans la forêt, attendant comme dans les contes la venue du prince charmant, et recevant, au lieu de l'hommage dû à une belle au bois dormant, les assauts physiques de soldats de passage. La question que le personnage violé pose sept fois, comme une litanie magique, un talisman espéré, est un rappel des supports merveilleux de l'enfance (la protection des sept nains) et un appel au secours, un constat presque désespéré : « Comment puis-je rester la même avec cette douleur ? »[4]

Dans la troisième partie de *La Maison de la Force*, Liddell enfin se fonde sur des cas historiques avérés : le viol et l'assassinat de jeunes filles et de femmes, au Mexique, en particulier à Ciudad Juarez, en 2001. Elle rapporte les atrocités commises en série, avec leurs détails sordides.

Pour ces filles qui sont mortes, point de salut.

Pour les autres se pose le problème de la survie.

Doublé d'un autre problème, d'une effrayante hantise : les femmes agressées se trouvent si traumatisées qu'elles pourraient bien donner mentalement raison à leur agresseur, afin de conserver un sens symbolique à leur destinée. Voire devenir violentes comme eux, la maltraitance s'imposant à elles comme un exemple à suivre : une norme.

La chaîne maudite que trament les actes pervers se trouverait ainsi relayée, paradoxe apparent, mais logique psychologique de survie absurde, déviante, par les victimes mêmes de ces actes : celles-ci n'auraient d'autre choix que d'aimer leurs bourreaux, pour ne pas désespérer tout à fait.

Angélica Liddell, qui narre, dans une sorte de journal (*Diario*) intitulé *La Fiancée du fossoyeur (La novia del Sepulturero)* la nostalgie qu'elle a d'un introuvable « jumeau »[5], mêlée à l'expérience qu'elle a personnellement faite d'un abandon masculin, qui l'a laissée au bord du suicide, se traînant dans un vertige amoureux atroce (dépendante, impuissante, elle convoquait sans relâche : en pensées, en paroles, ou par des pratiques superstitieuses, que le corps médical qualifiait de folie, le fuyard dangereux pour qu'il revienne auprès d'elle) se livre, par ses écrits divers, à une pratique « autothérapeutique », et par ses drames à une tentative de catharsis, de même qu'à une dénonciation sexiste et politique appuyée.

Dans la pièce *l'année de Richard (El año de Ricardo)*, elle incarne ainsi, elle-même sur la scène, un homme de pouvoir, faux démocrate, dont le but (paradigmatique) est de se jouer de l'humanité en l'exterminant. Les écrivains, penseurs subversifs, sont la cible favorite de ce tyran : il souhaite les faire jeter à la mer[6].

---

[3]Angélica Liddell, *Mais comme elle ne pourrissait pas… Blanche-Neige*, traduit de l'espagnol par Cristilla Vasserot, *Les Solitaires Intempestifs*, juin 2011.

[4] *Ibid*, p. 84.

[5] « Les années passent, et je ne trouve pas mon jumeau dans le monde, je ne trouve pas la personne qui se sent dégoûtée par les mêmes choses que moi, qui aime les mêmes choses que moi, je ne la trouve pas » : Angélica Liddell, *La Fiancée du fossoyeur (Journal)*, traduit de l'espagnol par Cristilla Vasserot, *Les Solitaires Intempestifs*, décembre 2014, p.71.

[6] « Si nous ne jetons pas les écrivains à la mer, ça va nous coûter cher.

La pièce *Tout le ciel au-dessus de la Terre (le syndrome de Wendy) (Todo il cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy))* – objet de notre article précédent) –[7] évoquait la tuerie de jeunes gens innocents à Utoya en 2011, massacre auquel Wendy-Angélica, personnage et auteure en abyme de la pièce éponyme (consacrée donc audit « syndrome de Wendy »), séduite et comme hypnotisée par le mal, aurait, au moins en rêve, selon son imaginaire perverti, goûté et participé[8]…

Enfin, dans sa dernière création dramatique présentée en Avignon, puis à Paris, dans le cadre du festival d'automne 2014, au théâtre de l'Odéon : *You are my destiny (Le viol de Lucrèce)*, Angélica Liddell soumet à un examen nouveau l'épisode légendaire du célèbre viol de Lucrèce, que la postérité condamna en rendant hommage à le vertu de la victime suicidée. Revisitant, à la lumière sombre de ses expériences et de ses convictions acquises, le quasi-mythe lucrétien, la dramaturge inverse le traditionnel point de vue moral, ou bien-pensant, en tentant d'adopter aussi le point de vue de Tarquin, de lui conférer une légitimité, voire de lui rendre justice.

Cet homme, mû par le désir, est présenté comme le seul dont la passion fait fi des conventions et des jugements sociaux. Le seul qui tienne des propos amoureux, violents certes, de l'ordre du chantage, mais enflammés, fervents, dans un contexte matérialiste :

> *Car, de tous les hommes qui m'entouraient, père, époux et ami, fanatiques de ma vertu, esclaves de leurs ambitions, avec sur leur couteau mon sang encore chaud, le seul qui ait parlé d'amour, le seul qui n'ait pas parlé de patrie, le seul qui n'ait pas parlé de gouvernement, le seul qui n'ait pas parlé de guerre, le seul qui n'ait pas parlé de politique, le seul qui ait préféré tout perdre en échange d'un instant d'amour, c'est le violeur, c'est Tarquin.*

Faute de mieux donc, elle conclut : « Et voilà comment un violeur fit de moi son amante. »[9]

Alors vous allez me laisser jeter les écrivains à la mer, oui ou non ? »
Angélica Liddell, *L'année de Richard*, traduit de l'espagnol par Cristilla Vasserot, *Les Solitaires Intempestifs*, juin 2011, p. 45.

[7] Voir Marie-Françoise Hamard, *La temporalité dans "Tout le ciel au-dessus de la terre"* d'Angélica Liddell, in *Théâtre et temporalité*, Revue *Théâtres du Monde*, sous la direction de Maurice Abiteboul, Cahier n°24, Université d'Avignon et des pays de Vaucluse, *Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle*, juin 2014, p. 237-255.

[8] Voir Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la Terre (le syndrome de Wendy)*, traduit de l'espagnol par Cristilla Vasserot, *Les Solitaires Intempestifs*, juin 2013, p. 24 et p. 70, et notre article précité, qui analyse ces pages.

[9] Angélica Liddell, *You are my destiny (Le viol de Lucrèce)*, traduit de l'espagnol par Cristilla Vasserot, *Les Solitaires Intempestifs*, décembre 2014, p. 35.

Le propos de Tarquin, tel qu'il se trouve dans le texte shakespearien, est rapporté pourtant dans sa grande perversité :

> *Shakespeare dit :*
>
> *Il faut que cette nuit je jouisse de toi, chère Lucrèce ; si tu me refuses, je saurai employer la force ; c'est dans ton lit que j'ai l'intention de te détruire ; j'égorge ensuite un de tes vils esclaves pour t'ôter l'honneur avec la vie, et je le place dans tes bras morts, jurant que je l'ai tué en te surprenant à l'embrasser.*
>
> *De sorte que ton époux deviendra un objet de mépris pour tous ceux qui le verront. Tes parents baisseront la tête sous le coup du dédain et ta progéniture sera souillée par le titre de bâtards. Toi-même, auteur de leur honte, tu iras à la postérité dans des couplets que les enfants chanteront à l'avenir.*[10]

Le mettre en perspective pour le nuancer, l'infléchir, lui conférer une valeur, sinon une « vertu », semble relever d'un défi désespéré.

Depuis son aventure cependant avec un pervers, racontée, mais non épuisée, antérieurement dans *La maison de la force*, Angélica Liddell prétend avoir connu des phases sentimentales plus légères, des contacts masculins laissant place à l'espoir : elle le confie dans le prologue de cette nouvelle pièce, qui se prête ainsi aux hypothèses de l'amour pardonné, sinon sanctifié, puisqu'elle ose même écrire, constat heureux ou provocation, que « le temps du sacré est venu » :

> *Alors qu'il y a cinq ans j'ai quitté Venise les oreilles pleines des sifflets repoussants d'une cour de monstres nauséabonds, j'en pars aujourd'hui en flottant parmi des anges et des chœurs ukrainiens. Ce matin, à bord du bateau qui me conduisait à l'aéroport, je me sentais bénie par l'eau saumâtre de la lagune, comme baptisée par ces eaux en lesquelles j'avais voulu m'enfoncer pour toujours, en ce lointain mois de janvier. Le temps du sacré est venu.*[11]

Sa rencontre, à Venise, où elle s'était auparavant abandonnée, vaincue par un amour toxique, à une solitude sauvage, avec des hommes doux et attentifs et des musiciens talentueux, inspirés, l'aurait incitée à se réconcilier un peu avec la gent masculine.

La critique, à la faveur de ces confidences, que Liddell a, malicieusement peut-être, qui sait, données comme clef d'interprétation de son spectacle (et qui selon nous, après exégèse et assistance attentive à sa représentation, contredit et

---

[10] *Ibid.*, p. 30.
[11] *Ibid.*, p. 25-6

son texte préparatoire, ou canevas dramatique, et le journal d'accompagnement publié avec lui, et, surtout, ô surprise préparée, sa mise en scène !) a globalement interprété le spectacle consacré au viol de Lucrèce en ce sens euphorisant.

Qu'en est-il vraiment ?

La pièce, ou plutôt son support, sa quintessence thématique, s'étend sur douze pages, pas davantage. Elle comporte peu de didascalies, déploie des propos relevant plutôt de la prose poétique, des citations, et reprend des éléments du journal publié si l'on peut dire séparément avec elle (à sa suite *ie*).

Le spectacle, lui, dure deux heures vingt, augmenté de rappels prévus : dramatisés au millimètre, sur des chansons populaires, et selon une gestuelle qui nous invite à une considération rétrospective de l'ensemble (le lyrisme relatif véhiculé par le décor vénitien, les chants du chœur ukrainien, la présence ambiguë d'enfants, et du couple finalement étrangement reconstitué par Tarquin et Lucrèce), il se teinte alors d'une ironie féroce, évidente : manifestée, déclarée, que la mise en scène du texte seule (avant ces rappels programmés à notre insu) faisait déjà plus que nous suggérer. Il semble vraiment qu'Angélica renoue là avec le pessimisme schopenhauerien qui lui faisait crier, lors de sa précédente performance à l'Odéon, un an plus tôt, que l'idéal du futur, s'il pouvait y en avoir un (le mot désignant ici la solution finale la moins pire possible) devait impérativement être, éthique oblige, une humanité partant à la dérive sans aucune progéniture, la vie ne valant pas la peine d'être vécue, le pire étant toujours sûr, l'amour toujours mensonger et meurtrier.[12]

Le personnage de Lucrèce, joué par Liddell elle-même, et par une de ses actrices favorites, Lola Jimenez, membre de sa compagnie *Atra bilis* (humeur noire), qui intervient comme un double, selon un jeu de « réflection », une spécularité qui démuliplie les circonstances, et peut nous suggèrer qu'un sort commun attend toutes les femmes (de même que « la fille de la fille » de Wendy dans *Tout le ciel au-dessus de la terre* devait avoir pour sort celui de sa mère et de sa grand mère, et ce dans un infini temporel de sempiternelle reproduction), tout en subissant les assauts masculins, réfléchit, *smartphone* ou tablette en main, assise, devant le spectacle qu'elle met en scène : Angélica-Lucrèce observe sa doublure violée, et les hommes-acteurs chargés de l'acte du viol, que, metteuse en scène, elle commandite, selon la performation illusoire de la représentation. Elle mime l'improvisation : nous restitue une sorte de pensée en mouvement, à laquelle semble suspendue une décision à prendre, un jugement à poser, sur le pardon à accorder éventuellement à ces mâles, tourmentés par ce qui est également un élément agressif pour eux, susceptible, suivant une logique de clémence, sinon de pardon, de jouer contre eux : une violente *libido* naturelle. Ni Tite-Live, ni Shakespeare, ni femme, ni homme, comme elle s'en est ouverte à la presse, et notamment auprès de

[12] Voir Marie-Françoise Hamard, *La temporalité dans "Tout le ciel au-dessus de la terre"* d'Angélica Liddell, *op. cit.*

l'institution théâtrale de l'Odéon, elle tente d'adopter un point de vue de « poète », qui inclurait tous les paramètres de la situation[13].

Ces hommes, potentiels puis factuels violeurs, pour ce faire, elle les teste : torturée, elle torture à son tour, les obligeant à jouer du tambour jusqu'à leur épuisement, à s'asseoir en équerre, dos au mur, jusqu'à ce que leur échappent des cris de douleur. Elle passe en revue ceux qu'elle a qualifiés de douces créatures, ces hommes rencontrés à Venise et choisis pour être les acteurs de sa nouvelle pièce, elle défie leurs personnages, elle se joue d'eux en les faisant jouer, elle les déguise en femmes même. Elle s'en sert, comme, à ce titre symboles de la gent masculine tout entière, ils se sont légendairement servis d'elle. Elle défie leurs forces, projette de les aimer, de les prendre en pitié, ou de les rejeter.

Lucrèce pardonnera-t-elle à Tarquin ? Et ces enfants, présents en nombre sur la scène : sont-ils eux aussi destinés à devenir des mâles obsédés par une copulation sauvage, sans foi ni loi ? S'agit-il de les tuer avant qu'ils ne commettent les crimes de leurs pères ? Liddell pose comme dans *Tout le ciel au-dessus de la terre* la question du relais, ici envisagé comme fatal, ou non.

Des éléments de ce « sacré » – que Liddell avait annoncé d'entrée de « jeu » – interfèrent : on entend des chœurs orientaux, puis le *Nisi dominus* de Vivaldi, le prêtre roux, l'oratorio *Lucrezia*, de Haendel, des extraits des psaumes, le *Livre d'Esaïe*. Compléments ou contrepoints, ces éléments rythment la pièce, nous faisant osciller entre un tropisme lyrique prononcé, d'adhésion fervente, et un scepticisme possible, une ironie savante affleurant, contradictoire et vengeresse.

Que sont les paroles en effet de ce suave *Nisi dominus* :

Cum dederit dilectis suis somnum
Ecce hæreditas Domini, filii
Merces, fructus ventris.

---

[13] Voici ce qui fut reproduit sur le site de l'Odéon, à cet égard :
« Au début », confie Angélica Liddell, « je voulais parler du désir, du pouvoir du sexe sur la volonté ; mon intention était de comprendre Tarquin. » Or elle fit tant et si bien qu'à force de le comprendre, elle finit par l'aimer. L'histoire de Lucrèce, telle qu'elle est lue d'ordinaire, est pourtant celle d'un viol dont la vengeance déboucha sur la fondation de la République romaine. Certains auraient pu s'attendre à ce qu'Angélica Liddell propose une relecture féministe radicale de la légende. Il n'en est rien. Loin de s'attacher à réinterpréter la souffrance de Lucrèce, c'est la souffrance de Tarquin qu'elle aborde – autrement dit, celle d'un homme. Au lieu d'opposer à une simplification politique une contre-simplification qui resterait finalement enfermée sur le même terrain, Liddell invente un tout autre plan. Son intention n'est pas, n'a jamais été, de corriger ou supplanter un point de vue masculin par un point de vue féminin. Son travail, précise-t-elle, ne part pas d'une guerre des sexes. « Je ne vois pas Tite-Live ou Shakespeare comme des hommes », dit-elle, «mais comme des poètes. De même que j'écris comme poète et non comme femme. Ce qui m'intéresse, ce sont les mouvements et les convulsions de l'esprit. »

(Alors qu'il donne le repos à ses élus
Voici l'héritage du Seigneur : des fils
La récompense qu'il accorde, le fruit des entrailles)[14]

Or la pièce représente une femme sans descendance, qui rappelle qu'elle n'a pas été mère, et que, pour ce, lorsqu'un homme pourvu de fils la regarde, elle « se tient seule à l'autre bout de la scène ».[15]

Et quant à la valeur des psaumes, elle trouve son contrepoint dans cette invocation criminelle, lancée par Angélica-Lucrèce :

Sortez le bébé dans le froid de l'hiver et chantez, chantez jusqu'à ce que le bébé meure gelé, car tel est le psaume que je porte dans mes entrailles.[16]

Lorsque s'élève la musique de la *Lucrezia* de Haendel, on entend les paroles non retouchées du livret, qui traitent Tarquin de félon :

Già superbo dell mio affano
Traditor dell onor mio
Parte l'empio, lo sleal

Tu punisci il fiero inganno
Dell' fellon, dell'mostro rio
Giusto ciel parca fatal !

(*Déjà fier de mon tourment*
Celui qui a trahi mon honneur
S'en va, l'impie, le fourbe

Punis la cruelle duperie
Du félon, du monstre coupable,
Juste ciel, parque fatale !)[17]

Rappelons que le *Nisi dominus* en particulier scandait déjà – rythme lyrique et lourd – *La Maison de la Force*, pièce antérieure de cinq années, contemporaine de l'expérience amoureuse désastreuse d'Angélica, à Venise aussi, et que pour cette raison il fait le lien, tel un *leitmotiv*, entre l'ancienne pièce radicalement dysphorique, et le *Viol de Lucrèce*, nouveauté dramatique intitulée – on comprend,

[14] Angélica Liddell, *You are my destiny*, *op.cit.*, p. 26.
[15] *Ibid.*, p. 32.
[16] *Ibid.*, p. 35.
[17] *Ibid.*, p. 30.

par ce biais, entre autres, l'ironie de la succession des chaînons sémantiques, du sillon creusé par Angélica au fil de ses pièces – *You are my destiny* : le malheur se répète, ou ne s'efface pas. Variation sur un même thème, celui de l'amour qui tue, le *Nisi dominus* repris ici porte les mêmes connotations que celles que lui assignait *La Maison de la Force* (dite *Tétralogie du sang*), par la voix de ses protagonistes :

> *On a décidé de faire entendre un Vénitien. On s'est dit que Vivaldi ferait l'affaire mieux que personne.*
> *On aimait bien le « Cum dederit » dans le Nisi dominus de Vivaldi.*
> *Mais nous, on préfère l'appeler : « Bordel de merde, je suis au bord des larmes. »*[18]

Angélica, vêtue d'une robe de tulle et enveloppée d'un blouson de cuir, ancienne et moderne, fée et loubarde, d'ici et d'ailleurs, puis davantage déshabillée (jusqu'à finir presque nue), se fustige ou se caresse, on ne sait trop, avec des bouteilles de bière, dont elle répand le liquide sur son corps, prétendant boire jusqu'à la lie, la vomissure, ou foulant au pied des grappes de raisin, au long d'une danse frénétique ressemblant à une transe : autant de rituels ou de profanations.

Car le texte, ou support dramatique, explique le contexte, en citant le prophète Esaïe (5, 4-6):

> *Qu'y avait-il encore à faire à ma vigne, que je n'aie pas fait pour elle ? Pourquoi, quand j'ai espéré qu'elle produirait de bons raisins, en a-t-elle produit de mauvais ? Je vous dirai maintenant ce que je vais faire à ma vigne : j'en arracherai la haie, pour qu'elle soit dévorée, j'en abattrai la clôture, pour qu'elle soit foulée aux pieds. Je la réduirai en ruine, elle ne sera plus taillée ni cultivée. Les ronces et les épines y croîtront, et je commanderai aux nuées qu'elles ne fassent plus tomber la pluie sur elle.* »[19]

Les décors vénitiens certes enchantent, mauresques, contournés, colorés à souhait, dotés de balcons, de terrasses : les lumières sont belles, les scènes « font tableau ». Tout est beau à voir, mais insoutenable aussi bien. Le développement de l'action dramatique dépasse même, de façon prononcée, le texte publié, relégué à l'état de quintessence : synopsis d'apparemment libre interprétation. Mais tout, archiconstruit, paraît seulement improvisé. La mise en scène scelle le pessimisme des phrases initiales ; elle s'inclut, se grave, de façon définitive, dysphorique, dans l'imaginaire et dans la mémoire du spectateur.

Le paradoxe faussement se communique : tout prévu qu'il est, il paraît s'inventer. Les points de vue s'inversent, les échos se contredisent ou se répondent : Tite-Live, mais également Shakespeare, est convoqué, comme le cinéaste

---

[18] Angélica Liddell, *La Maison de la Force*, *op.cit.*, p. 77.
[19] Angélica Liddell, *You are my destiny*, *op.cit.*, p. 34-5.

contemporain Paradjanov, dont la dramaturge avoue qu'elle s'est inspirée, marquée par l'esthétique de *La couleur de la grenade* (succession de tableaux suggestifs, d'herméneutique apparemment assez libre, mais où les fruits, tels un poignard, par exemple, de façon significative répandent du sang, sur les linges blancs, ces linges sur lesquels Angélica, elle, piétine le raisin, sexe symbolique des hommes, et fruits d'une vigne maudite) : la mythologie est mise à l'épreuve, les époques sont traversées, les créateurs, auteurs et artistes interrogés.

On ne saurait plus où donner des yeux, de la tête, qui croire, quoi penser. Des doubles, des doublures, des symétries aux contradictions : le vertige s'intalle. Pourtant, une dominante s'impose.

In fine, Lucrèce morte et Tarquin puni par la postérité se retrouvent, main dans la main, ressuscités pour une union ultime : l'ensemble formé par divers textes, dont la pièce dédiée à Lucrèce et par *La fiancée du fossoyeur*, appartient à un cycle baptisé *cycle des résurrections*. Mais le retour de Tarquin (repenti, ou blanchi, ou changé ?) est analogue à celui d'un fossoyeur. Le « fossoyeur » : il vient trop tard, il vient quand il n'est plus temps, il vient attiser, pour l'enterrer, l'amour. « L'amour est une compétition de fossoyeurs » dit ce « Toi », qui représente l'autre, à aimer possiblement. Elle, l'amante potentielle, « Moi » désabusé, lui fait écho ainsi, en une réplique consonante, démesurément longue et plaintive, disant l'échec :

> *À quoi bon te connaître à la tombée de ma vie, juste au moment où le Tout-Puissant commence à faire notre inventaire, comme la fourrière fait l'inventaire des chiens abandonnés, battus, torturés, malades et mutilés […]. À quoi bon te connaître à présent que les ailes des vautours nous frôlent les chevilles […]. Si j'agonise, à quoi bon te connaître*.[20]

Aux souffrances endurées s'ajoute le facteur-temps. *Fatum*. La résilience semble impossible, utopique. L'envisager ne fait qu'augmenter la nostalgie d'une vie qui aurait pu être différente, ou qui aurait pu, en sa « deuxième » partie, comme le suggérait Angélica dans le *Prologue* de sa pièce, s'adoucir[21].

Enfin, après cet épisode d'union idyllique (ils sont entourés d'étoiles), ironiquement envisagée (ils se tiennent devant une fosse), et fatalement manquée (il est trop tard, la décomposition est proche), en italiques, s'impose la mention, cette fois clairement didascalique :

> *Elle doit à présent retourner à Venise pour que Lucrèce et Tarquin puissent se retrouver en enfer*.[22]

---

[20] *Ibid*., p. 32-33.
[21] *Ibid.*, p. 25 : « Cinq ans plus tard, je suis retournée à Venise et je me suis dit que Dieu avait enfin eu pitié de la seconde moitié de ma vie, en m'entourant de jolies choses, afin que je puisse la supporter. »
[22] *Ibid.*, p. 34.

Après des visions baroques, sacrificielles et christiques : un mélange constant de références profanes et sacrées, vient ce moment, des retrouvailles entre Lucrèce et Tarquin, que certains (à en lire, nous le disions, la plupart des critiques, dans la presse ou *via* divers *blogs*) ont jugé euphorisant, *ie* de bon augure, Angélica-Lucrèce, en « couple » à nouveau, sourit et se retourne vers son homme-partenaire, elle, nouvelle Ève, lui, nouvel Adam, pour lui planter des fleurs dans les cheveux, les oreilles, puis le nez : son amant assigné se transforme sous nos yeux en une figure triomphalement décorée, image qui nous a irrésistiblement évoqué la traditionnelle tête des veaux de boucherie, ornée de bouquets de persil… Voici le trophée, voici l'homme.

Angélica, jugée par certains donc enfin « réconciliée », se précipite alors sur une voiture brutalement descendue de guingois des plinthes du théâtre, qui arbore sur son pare-brise une sorte de gigantesque peluche, ou d'animal massacré, empaillé, en forme de lion ailé : symbole dégradé de Venise, de l'emblème de Saint-Marc, protection de l'évangéliste, garant du livre saint. Elle se jette sur sa fourrure, la fouette avec ses fleurs, comme se fouettaient ses acteurs auparavant avec les serpillières qu'elle leur avait tendues, puis, enchaînant les mimiques d'une joie factice, d'allure démoniaque, semblant une transe d'aliénée, elle découvre son sexe, dans une convulsion hystérique ; elle se frotte, successivement, quasiment à tous les mâles présents sur la scène, qui deviennent symboliquement ce qu'ils étaient sans doute à l'initiale : autant de copulateurs naturellement et culturellement désignés.

Ce manège, tournant à grande vitesse, cette liesse soudaine développée, ce cortège de personnages chantant et dansant, exaltés ou comme en furie, accompagnés d'un tonitruant fond sonore, engage la participation frénétique de tous les acteurs de la pièce, sur l'air lancé, éponyme, de la chanson de Paul Anka : *You are my destiny*.

Elle est suivie de celle d'Umberto Tozzi, *Gloria*, puis, pour finir, de celle qui, selon nous, porte la performance scénique au comble du cynisme : *A far l'amore comincia tu* – « on fait l'amour, tu commences » : c'est ainsi que se résume l'histoire d'un viol…

Amour et viol : termes égaux et convertibles, mêmes combats… Il n'est pas donné à chacun de rencontrer l'autre sans en mourir, ou de ressusciter sans dépérir. On renonce, dans des rires vieux et jaunes, à tout avenir de partage « romantique » : les romances sucrées empruntées aux *hit-parade* des années quatre-vingts et suivantes, qui évoquent les juke-box, ou les d-j dotés des amplificateurs sonores des boîtes de nuit, éclatent à nos oreilles pour mieux être dénoncées, dans leurs fondements gravement *lyrico-kitsch*.

« You are my destiny, you share my reverie » : les paroles de Paul Anka servent une paraphrase dérisoire de ce qui vient de nous être conté, enfoncent, détruisent cette hypothèse mise à l'épreuve, illustrée, dans ses errements et tour-

ments : un consentement possible, par sa victime, au viol de Lucrèce, un sens positif à lui conféré, une vraie issue trouvée.

Le public, galvanisé par l'ambiance du plateau, l'envol des notes, la puissance sonore globale, la danse frénétique des corps dénudés, qui se retrouvent pour former une longue chenille, semble oublier qu'on célèbre ici une authentique barbarie originelle, en une sorte de rituel païen, qui fait signe sans doute vers une joie immédiate, d'allure dionysiaque, mais qui se greffe sur une communion dramatique avérée avec les victimes, que sont, non indifférement, mais également peut-être, les hommes et les femmes, au sein d'une humanité comme perdue à l'avance.

De même que le « poète » ne peut faire abstraction de sa sensibilité lorsqu'il s'exprime, de même sans doute le philosophe ne peut-il théoriser hors de ses affects. La position adoptée par Liddell relève des deux attitudes : celle du poète, dont elle réclame la fonction asexuée, celle du philosophe, par les références qu'elle utilise, mythologiques et théologiques, par la portée politique et morale qui se dégage de ses expériences dramatiques syncrétiques. Le lieu de la défense, de l'action efficace est bien le lieu scénique, et c'est le seul. Seulement sur scène, confesse Angélica, la dramaturge, femme blessée, se sent armée, libre : provisoirement délivrée de toute pression externe.[23]

Le temps de la représentation se déploie comme celui, épiphanique et béni(t) (en ce sens : « sacré » ou à nous, pour nous, consacré) de la *catharsis*, qui s'applique à celle qui l'engage sur un plateau de théâtre, et s'offre aux spectateurs potentiellement ou censément concernés : la réflexion de Liddell, qui se tord en une beauté convulsive, gagne nos cervelles humaines, favorise nos émotions : grand aquilon soufflant sur l'Odéon. On ne sort pas indemne de cette vision généreusement partagée de la vie lente, de l'espérance violente : des répétitions du malheur, de ses chaînes, des concaténations d'ivresse et de déceptions.

Si l'on a rencontré le démon, le *trauma* sexuel et psychique dans son enfance, dans sa vie affective et amoureuse – et, pour Angélica, les chances cauche-

---

[23] Voir Angélica Liddel, Entretien avec Cristilla Vasserot, in *Contemporaines? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*, *OutreScène* n°12, Revue du Théâtre national de la Colline, *Les Solitaires Intempestifs*, p. 19 :

C.V *Il y a un personnage récurrent dans vos pièces, qui s'appelle Angélica. L'identification est-elle totale entre ce personnage et vous en tant qu'auteure et comédienne ?*

A.L. *Je suis tout cela à la fois, sauf que dans la vie de tous les jours, je ne suis pas armée, alors qu'on s'arme pour monter sur scène… Mais ce qu'elle dit est ce que je pense, c'est ce que j'écris quand je me retrouve seule la nuit, c'est cette part de moi que je censure en société. C'est la mise en forme de ma voix intérieure, par le biais de la fiction, ou bien en faisant du corps un territoire scénique : pas de nom, pas d'intrigue, rien que ton corps présent sur scène. La scène a ceci de paradoxal : une pensée, un acte peuvent y être compatibles avec la répétition, avec quelqu'un qui est toi, mais un toi transformé. Dans le fond, c'est un acte de démence sous contrôle. C'est le lieu où tu oses dire toute la vérité. Il y a des choses que je dis sur scène et dont je ne suis pas capable de parler dans ma vie quotidienne, car j'ai bien trop de pudeur pour ça. Mais sur scène, je peux briser cette barrière de la pudeur. C'est un espace de liberté absolue, où l'on peut dire la vérité.*

mardesques de cette rencontre, confondues avec son expérience,[24] s'extrapolent et méritent, pour être annihilées, l'appel à l'extinction complète de la race humaine[25] –, le devenir ne relève au mieux que d'une farce, de la comédie des alliances, chacun étant irrémédiablement renvoyé à sa solitude moisie. La souffrance est indélébile, qu'Angélica dans son *Journal* désigne comme le résultat de « lésions irréversibles »[26].

Le châtiment d'une peine subie (le viol et ses avatars) est cette souffrance qui s'installe dans la durée. Le paradoxe est pour nous cette intense sensation d'euphorie qui nous gagne à l'audition, à la vision du spectacle de cette victime, pessimiste invétérée. Chaque performation nous rend impatient de la suivante, nostalgique de la précédente. L'œuvre qui se tisse se tisse bien avec le malheur ; son support, le texte-tissu, se met en scène, et communique la joie. La création existe, tandis que le malheur est, persiste, état momentanément déjoué par la jubilation dispensée par le jeu. Offrande de soi, don et partage : la comédienne, auteure et metteuse en scène, crie son égotisme forcené (forcé), son repli, son angoisse, pour mieux se montrer solidaire, ouverte à nos regards et expériences.

À nous de lui dire, de lui retourner, révérence, notre affection, notre émoi : notre reconnaissance, au sens presque claudélien du terme (co-naître). Le « cycle des résurrections » opère en nous comme une force centrifuge, qui nous fait quitter notre moi pour le rejoindre, plus instable, remis en question, soumis à la question, libéré des questions, puis projeté vers un « à-venir » douteux et riche de ses doutes, et fort de ses apports. Systole, diastole, le cœur bat à l'unisson du chœur antique et moderne : Angélica Liddell est – remémore, prophétise – notre destinée.

Deux mois avant la première de *You are my destiny*, l'écrivaine consignait, dans son journal encore, ceci : « Quoi qu'il en soit, le plus grand plaisir de ma vie, ce sera de la quitter. »[27]

---

[24] Si elle se méfie au plus haut point des hommes, ou se résigne à leur inévitable cruauté, elle condamne, aussi bien – et qui sait davantage –, les femmes : l'indique le début de sa pièce, moment où, livrée en rêve à un nouveau Tarquin, homme rencontré dans une ruelle de Venise, et dont elle suppose qu'il est venu pour la violer et pour la tuer, elle rencontre à la suite des femmes pseudo-vertueuses, en réalité « charognardes » et culpabilisatrices, criminelles d'un autre genre, qui l'effraient et qu'elle envisage (voir *You are my destiny, op.cit.* , p. 27-8), à l'image de sa propre mère, qui a ancré en elle une misogynie irrévocable, et dont elle parle en ces termes, pour la condamner et se vouer à un sort tragique, sans issue ni appel, en son journal : « Dans le ventre de ma mère, j'étais déjà brisée ». Elle accuse « son retard mental », « le repaire de sentiments misérables qui était le sien » : somme négative qui a fait d'elle, sa fille, une « créature aberrante […] non viable » (voir *La Fiancée du Fossoyeur, op.cit.*, p.91).

Ce couplet sur la mère, généralisé à l'ensemble des mères, est récurrent chez Lidddell (voir notre article précédent et précité, pour d'autres références).

[25] Voir *Tout le ciel au-dessus de la Terre*, et notre article dans le *Cahier* n°23 de *Théâtres du Monde* de 2014 : *op. cit.*

[26] Angélica Liddell, *La Fiancée du Fossoyeur (Journal), op.cit.*, p. 76.

[27] *Ibid.*, p. 177.

Au théâtre, cette fois-ci, comme auparavant, malgré notre enthousiasme heureux à la réception d'un spectacle magnifique, exceptionnellement intelligent et dynamique[28], c'était moins de l'amour à mort que de la mort de l'amour, donc, et de ses survivances pathétiques, de ses excroissances monstrueuses, qu'il s'agissait encore.

Mais nous comptons sur Angélica Liddell, à laquelle nous ne saurions rendre suffisamment grâce et hommage, pour nous donner, dans tous les temps qui viennent, les forces qu'elle prétend n'avoir plus.

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris 3- Sorbonne nouvelle

[28] Angélica Liddell, *You are my destiny*, *op.cit.*, p.30 : « Seule la soif peut étancher la soif, seul le feu peut éteindre le feu, seul l'épuisement peut venir à bout de l'épuisement. »

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

SUR L’AMOUR ET LA PASSION

DES AMOURS AU DÉSAMOUR

Difficile de parler d'amour, quand il n'y a que des amours, voire même que désamour… Il semble bien en effet impossible de « rencontrer » l'Amour autrement que sous ses différentes formes ou manifestations : que ce soit la rencontre amoureuse, l'amour de son/sa partenaire au sein d'un couple, l'amour de l'amant, l'amour de sa progéniture, etc… Au fond, ce qu'il y a de commun à toutes ces formes de l'amour, et peut-être même à toute forme d'amour, c'est sans doute, comme peut nous le suggérer tel ou tel philosophe, plutôt ce à quoi elles s'opposent : le contraire de l'amour, c'est ainsi moins la haine que quelque chose comme la raison. Aussi l'amour sous toutes ses formes, c'est toujours du subjectif, de l'anti-raison (désir du corps pour l'amour physique, appréciation d'une valeur pour l'amour intellectuel, sentiment pour l'amour affectif ; désirer, estimer et ressentir sont ainsi sans doute trois formes du caractère fondamentalement subjectif de l'amour). La structure de l'amour sera donc certainement à chercher dans ce qui s'oppose à la quête d'objectivité ou à toute forme de rationalisme, c'est-à-dire du côté des figures de la vie affective comme l'émotion, le sentiment, l'inclination, la passion, et peut-être même la folie. Il sera alors temps d'en tirer toutes les conséquences pour choisir une attitude face à l'amour.

Aimer et être amoureux : la rencontre amoureuse

Il y a quelque chose, peut-être même quelque raison, qui nous a poussé vers un être, que l'on appellera déjà l'être aimé, même si, justement, le problème est de savoir si on l'aime vraiment. La première raison qui vient à l'esprit, pour expliquer cet acte irréversible, c'est la beauté de l'être aimé. Encore que, c'est bien connu, la beauté soit un concept très subjectif. Mais tenons-nous en à ce fait que *la beauté semble être une cause essentielle de l'amour*, même si cette beauté est discutable. Être charmé par quelqu'un, séduit, c'est, en quelque façon, l'avoir estimé beau. Mais la beauté ne suffit pas. Il est fort possible que, lors d'une soirée, d'un dîner, on remarque la beauté d'une des personnes présentes, mais que rien n'arrive, rien ne se passe.

Dans le cas que nous analysons, c'est-à-dire le cas où il y a eu rencontre, où cette rencontre s'est prolongée en une nuit d'amour, il a bien fallu autre chose. Le sentiment d'une réciprocité, d'une connivence, d'une complicité. Serait-ce que l'on tomberait amoureux du seul fait que l'autre semble être attiré par nous ? Il ne suffit pourtant pas d'être, ou de croire être aimé, pour aimer. Serait-ce alors la combinaison des deux facteurs qui créerait l'amour ? On aimerait parce que quelqu'un que l'on trouve beau semble être intéressé par nous. Ce serait en fait le sentiment d'une possibilité. *L'amour naîtrait de la découverte d'un monde possible*. Il faut donc qu'en quelque façon le monde réel nous ait déçu pour que l'on recherche un autre monde. *On tombe souvent amoureux quand on est triste*.

Mais tomber amoureux, est-ce être amoureux ? On peut estimer qu'avoir passé une nuit d'amour avec quelqu'un, c'est être tombé amoureux. Mais être amoureux ne suppose-t-il pas que l'on s'inscrive un peu plus dans la durée ? Être amoureux, c'est vouloir faire durer le plaisir d'être tombé amoureux. Mais si l'amour se juge à la durée, comment parler d'amour après une seule nuit… d'amour ? Peut-être existe-t-il des nuits de sexe ?

D'où la grande question : quelle différence y a-t-il entre l'amour et le sexe ? On a beau dire, les deux notions semblent très proches. Faire l'amour, c'est utiliser son sexe. Il faut distinguer trois choses : aimer, faire l'amour et baiser. Aimer signifie sentiment sans sexe. Faire l'amour signifie sentiment avec sexe. Baiser signifie sexe sans sentiment.

Pour savoir si une nuit a été une nuit d'amour ou une nuit de sexe, il suffit donc de se demander s'il y avait du sentiment, et ceci en faisant totalement abstraction du sexe, qui risque de faire croire en la présence de l'amour. On en revient alors à la difficulté centrale : savoir ce qu'est le sentiment, ou plutôt, ce qu'est le sentiment d'amour. A-t-on donc éprouvé quelque chose avant et après la relation sexuelle ? Les choses deviennent plus simples. Il s'agit de mettre en évidence tout ce qui concourt à nous faire aimer la personne en question, y compris le sexe, qui ne doit pas être négligé, ni non plus surestimé : il doit intervenir au même titre que tous les autres paramètres, ni plus ni moins.

Deux critères essentiels pour juger de l'amour que l'on éprouve pour l'autre sont sans doute la conversation et le comportement.

Ce sont les critères de reconnaissance de l'amour avant la nuit. Il faut donc savoir si l'on a apprécié le comportement de l'être aimé. Préfère-t-on quelqu'un qui passe inaperçu ou quelqu'un qui se fait remarquer ? Ou encore quelqu'un qui s'adapte à la situation sans se faire remarquer, ni par excès, ni par défaut ? Quelqu'un qui parle avec tout le monde, ou qui limite le champ de ses conversations à peu de gens, ou bien encore quelqu'un qui ne parle pas du tout ? Sa conversation nous a-t-elle intéressé ? Était-elle agréable ? Était-elle purement intellectuelle ? Ou seulement terre-à-terre ? Ou bien mêlait-elle l'humour, la spéculation, la culture ? Un autre intérêt de la conversation : nous a-t-elle apporté des renseignements sur l'être aimé ? Que compte-t-il faire dans l'avenir proche ? Et dans l'avenir plus lointain ? Peut-on entrevoir des compatibilités entre nos vies, voire même envisager des projets communs ? L'être aimé est-il imperturbable dans ses affirmations ou semble-t-il pouvoir évoluer, être influencé ? Quelles questions a-t-il posées ? Peut-être révèlent-elles des intentions ? A-t-il cherché à nous faire plaisir ou n'a-t-il cherché que son plaisir ? Après la nuit, un critère est déterminant pour juger du degré d'intensité de l'amour que l'on éprouve : l'effet des traces qu'il a laissées en nous. Oublie-t-on vite ? Pense-t-on à lui fréquemment ? Au vu de toutes ces données, on peut alors répondre à la question initiale.

Si les réponses aux questions vont dans un sens positif, c'est-à-dire permettent l'espoir, alors on peut dire que l'on est amoureux.

Mais le plus dur est de savoir à quel point. Car l'amour a des degrés. Et l'on est amoureux seulement si le sentiment que l'on éprouve est assez fort pour nous faire vouloir continuer, ou plutôt… recommencer.

Amour et absence : l'amour au sein d'un couple

De quoi se nourrit la peur de perdre l'être que l'on chérit le plus au monde ? Sans doute est-ce en premier lieu de l'idée de l'absence. Est-il possible de vivre l'absence sans peur ? Et si oui, combien de temps ? Vivre l'absence sans peur est sans doute envisageable : pour cela, il suffit de se remémorer les souvenirs joyeux, les projets enthousiasmants ou bien les espérances. *Toute la peur de perdre l'être aimé vient en fait d'une mauvaise gestion du présent*. Le passé est joyeux, le futur peut l'être, mais le présent est malheureux. Ne pas avoir peur de perdre l'être aimé, c'est donc être capable de vivre heureux seul, ou en tout cas, sans l'être aimé. C'est le moment de l'amitié et de la sociabilité effrénée. C'est la triade sociabilité, famille, amitié. Mais le plus inquiétant est ailleurs. La peur se nourrit de l'ignorance de ce que ressent l'être aimé. Pourtant, n'est-il pas possible de le savoir ? Si on l'aime vraiment, la question ne doit plus se poser, si l'être aimé et l'être aimant s'aiment vraiment, ils ne font *qu'un*, et ainsi ce que l'un ressent, l'autre le ressent aussi. Ainsi, si l'on aime vraiment, on peut être assuré que l'autre aime aussi. C'est une question de confiance. Il suffit de croire en ce que l'autre a dit. L'ennui, c'est que tout ce qu'il a dit n'est pas forcément positif. Et que si l'on accepte de croire dans les paroles positives, il faut bien aussi accepter de croire dans les négatives. Il a pu dire, par exemple, qu'il referait apparition dans un mois *et en même temps* que c'était un risque de créer l'absence pendant une telle durée, ne sachant pas ce que les sentiments seraient devenus entre-temps. Mais il a dit aussi que si l'amour des deux partenaires du « couple » était réel, il survivrait à l'éloignement et l'absence. Pourtant, la plupart des expériences montrent le contraire. Comme on dit : « Loin des yeux, loin du cœur ». Il y a un moment où il faut donc substituer la foi, ou la croyance au savoir.

Amour et sexualité : portrait du philosophe en amant

Le sexe est le non-dit de la philosophie. Un peu comme les sentiments sont refoulés par les penseurs, alors qu'ils motivent leur réflexion. On ne sait jamais rien de la relation que les philosophes entretiennent avec le sexe. Pourtant ce dernier est au moins aussi important que la pensée. On pourrait même dire que le sexe est à la philosophie ce que le corps est à l'esprit. D'où l'importance capitale des sentiments en philosophie. Ils permettent en fait de comprendre tout ce qui relie la philosophie à son impensé, le sexe. On croit bien souvent que sexe et sentiments n'ont rien à voir. Mais c'est une erreur. Et le trait d'union entre eux deux, c'est le

désir. Le sexe correspond au désir matériel qui est le moteur du corps. La philosophie est ce désir intellectuel qui tient lieu de moteur pour la pensée. Le sentiment est en fait une notion clef, car elle se situe au carrefour de toute une série de concepts : esprit, corps, sexe, philosophie, désir, matériel, intellectuel, etc. Les sentiments permettent de penser l'union de l'âme et du corps, tant il est vrai que ces derniers ne sont séparés qu'en pensée, mais pas en réalité. De la même manière, les sentiments devraient servir de fil conducteur pour jeter un pont entre sexe et philosophie. Sexe et pensée ne sont pas irréductiblement séparés l'un de l'autre. Au contraire. Si les philosophes avouaient un peu plus leurs sentiments, ou si du moins ils acceptaient de leur accorder une plus grande place dans leurs exposés théoriques, on s'apercevrait sans doute alors bien vite comment la genèse d'une pensée est à rechercher du côté de la sexualité ou inversement ce que la sexualité doit à la pensée, ou encore les contraintes qu'elle subit à cause d'elle. Le sexe n'apparaît pas en philosophie parce que les sentiments en sont écartés. Le secret de la philosophie, ce sont les sentiments, et *le secret des sentiments, c'est le sexe*. La sexualité apparaît donc, pour la philosophie, comme le secret le plus profond, le secret du secret.

Le pur amour : l'amour de ses enfants

Les sentiments sont souvent mélangés ou entachés d'une certaine impureté causée par l'égoïsme, l'intérêt ou bien encore, par exemple, la culpabilité. Et il en va ainsi de tous les sentiments, même de *l'amour, qui pourtant se présente parfois comme le plus beau des sentiments alors qu'il recèle presque toujours un intérêt personnel*. « Presque toujours ». Pourtant il semble qu'un sentiment échappe à toutes ces nuisances, à savoir un type d'amour bien particulier, celui que l'on voue à son ou ses enfants. Il n'y a aucun « intérêt » à aimer son enfant et si on l'aime – car on peut aussi ne pas l'aimer – c'est indépendamment de tout égoïsme. Dans le cas d'une famille monoparentale, c'est peut-être différent, car la peur de la solitude peut amener à transférer l'amour pour le conjoint absent en un amour pour l'enfant. Mais dans le cas d'un couple « uni », c'est-à-dire quand l'amour est déjà là, il en va tout autrement, car *l'amour pour son enfant intervient alors comme un supplément d'amour, un amour qui n'est compromis avec aucun « besoin » matériel, vital ou nécessaire*. L'amour pour son enfant n'est pas non plus pur parce qu'acte de générosité, cette dernière pouvant toujours cacher la recherche inavouée de fierté. Évidemment, tout cela est discutable dans les faits et les cas concrets, particuliers, et l'on pourra toujours chercher à corrompre un sentiment qui se veut pur, celui-là, ou un autre, s'il y en a.

C'est le destin de la pureté que d'être toujours, un jour ou l'autre, corrompue par quelque impureté. Peut-être parce que le sentiment pur est celui qui n'*est* jamais vraiment, mais *doit* être, ou *veut* être. *Le pur amour, c'est celui que l'on veut pur*.

L'amour vu par un philosophe (Max Scheler) : penser l'amour comme destruction de la raison

Les actes d'amour et de haine

Les actes d'amour et de haine ne sont pas pour Scheler des affections (comme la colère, la fureur ou le ravissement). Ils sont sans contenu propre. *L'acte d'amour, par exemple, ouvre les yeux sur des valeurs invisibles* (aimer quelqu'un, c'est ainsi voir des valeurs en lui). Il implique une véritable vision des valeurs (*Wert-erfassen*), une sorte de délimitation du champ des valeurs.

Les valeurs ou actes émotionnels

Les *valeurs ne doivent pas être confondues avec les* biens. Les essences émotionnelles pures ne sont pas identiques, en effet, aux choses dans lesquelles elles se manifestent (par exemple l'intérieur d'une chambre qui plaît ou déplaît sans cause précise). Les *valeurs* (actes émotionnels) ne sont pas non plus assimilables aux *buts* (*Zwecke*) (le but est le contenu d'un acte intellectuel, l' « image intellectuelle » (*Bildinhalt*)). Elles ne sont pas non plus des *fins aspirées* (*Ziele*) (la fin aspirée est le but réalisable par une volonté (*Willenzweck*), le terme d'une aspiration, d'une attirance (*Streben*) ; elle est indépendante de tout acte intellectuel). Par exemple : un frère aime la modestie de sa sœur, mais ne désire pas être plus modeste. La philosophie de Scheler ressemble à l'anti-volontarisme de Kant qui disait que les valeurs morales dépendent de la volonté. Mais pour Scheler, la vision passive des valeurs dans les actes émotionnels de sentiment pur précède l'action et la volonté. Du coup, la « connaissance morale » (*sittliche Erkenntnis*) et la « vision morale » (*sittliches Erfassen*) se distinguent de la « conduite morale » (*sittliches Verhalten*). Il y a chez Scheler l'idée d'une volonté aveugle pour les valeurs (*Wert-blind*). Scheler peut ainsi être mis en parallèle avec Socrate, dans la mesure où il ne peut y avoir de bonne volonté que s'il y a connaissance du bon. Il y a une hostilité de Scheler vis-à-vis de la volonté et de l'action, et en même temps une préférence pour la vision des valeurs (d'où un certain danger d'autoritarisme moral, c'est-à-dire une préférence pour ceux qui voient les valeurs, comme l'Église et le clergé). Penser l'intentionnalité émotive, c'est penser un *irrationalisme anti-intellectualiste et anti-volontariste de Scheler*. Scheler mène le même combat, sur ce point, que Husserl, contre Kant qui a identifié apriorique et formel. Pour lui, les valeurs sont des essences *matérielles*. Mais Scheler se démarque de Husserl, car les essences ne sont pas des qualités universelles, et pour lui, il existe des essences irrationnelles, sans significations directes, et dont le contenu est individuel, singulier (cf. les valeurs morales). Chaque personne a donc sa *valeur individuelle* propre. Les *valeurs morales* sont rattachées aux *personnes concrètes*.

L'antirationalisme

Scheler est un disciple de Rudolph Eucken, pour lequel la vie spirituelle (*geistiges Leben*) dépasse la raison. Il y a chez lui une vitalité supra-intellectuelle

de l'esprit. D'autre part, Scheler est influencé par des représentants de la « philosophie de la vie » comme Nietzsche, Dilthey, ou Bergson. Par exemple, *Scheler et Bergson se rejoignent par leur anti-intellectualisme, leur émotionnalisme et la désagrégation rationaliste qui les caractérise (cf. leur théorie de l'amour, de la participation par l'amour à l'épanouissement du monde*). On retrouve aussi chez Scheler une influence de saint Augustin, Pascal et Malebranche, une nouvelle conception de l'amour et de la vie émotionnelle (qui n'a plus rien à voir avec celle de Platon, ou bien celle de Plotin). *L'intellectualisme grec définit l'amour, en effet, comme transition d'une connaissance plus faible vers une connaissance plus large, tendance, mouvement du réel vers l'idéel, sorte d' « amor intellectualis ». Tandis que dans la conception chrétienne, l'amour est supra- et trans-intellectuel. Il va non pas du plus bas au plus haut, mais est une sorte de tourbillon qui va du plus haut au plus bas*. La connaissance ne précède pas l'amour *créateur*. Et les qualités de cet amour sont non intellectuelles (elles concernent des valeurs, et non pas des existences). Ainsi Pascal et sa « logique du cœur », qui n'a rien à voir avec l'intelligence. *Toute connaissance par l'intelligence présuppose l'amour. Il y a un primat de l'amour, qui n'est ni primat de la volonté, ni théorie intellectualiste de la raison illimitée. Il existe une intentionnalité émotionnelle indépendante de l'intentionnalité intellectuelle. La connaissance philosophique est fondée sur l'amour*.

La passion comme structure de l'amour

Définitions de la passion

On peut d'abord envisager le concept de passion en extension. Le terme s'applique alors à *des manières d'être très différentes : l'ambition (amour du pouvoir), l'avarice (amour de l'argent), l'amour mystique (amour de Dieu), l'amour de Phèdre (amour d'une personne), etc*. On peut aussi tenter de définir le concept de passion en compréhension. Ainsi Gaston Berger dira que *« la passion est la mise en ordre de la vie affective soumise à une tendance dominante* », la vie affective regroupant elle-même toute une série de notions comme les tonalités affectives (plaisirs, douleurs), les émotions, le désir, le besoin, le sentiment, les passions, ou encore l'inclination. Quelqu'un comme Maurice Pradines affirmera que « *la passion, c'est avant tout une affection par laquelle l'être affecté se sent arraché à lui-même et entraîné à des actes dont il ne se juge pas la cause entière* ». La passion représente donc un état affectif essentiellement subi (la passion désigne la passivité). Elle révoque l'autonomie du sujet. À la limite, elle dépossède le sujet de lui-même. La passion s'apparente à la fatalité. Le stoïcien la considère comme « une maladie de l'âme ». Et la maîtrise de soi exige qu'on « extirpe » les passions. Le stoïcien se sent d'autant plus libre qu'il se sent dépourvu de passion (cf. le stoïcisme romain). La passion majore un objet au détriment des autres (l'or pour l'avare, le pouvoir pour l'ambitieux). Si bien que la passion confère à un objet une

valeur excessive. De ce fait, elle le déifie (cf. « la divine Bouteille »). Autant la passion sacralise l'objet, autant la raison n'en retient que sa valeur fonctionnelle. On se demandera alors si l'on doit préférer la passion à la raison. Les uns verront alors en elle un élément négatif : « La passion paralyse l'action normale de la raison sur la conduite » (Kant). D'autres mettront plutôt en valeur sa positivité : « Rien de grand n'a été accompli sans passion, ni ne peut l'être ; seule une moralité trop souvent hypocrite s'élève contre la forme de la passion en tant que telle » (Hegel).

L'originalité de la passion par rapport à l'émotion

Pour Théodule Ribot, la passion ressemble à l'émotion car elle est une émotion prolongée. L'émotion est dérégulatrice ; elle est vécue comme une perturbation de la vie mentale et physiologique. La passion est également un facteur de désadaptation. La passion, cependant, traduit une attitude cohérente organisée et systématique. Il y a un ordre de la passion qui exclut les interventions intempestives de l'émotion. De ce fait, *on ne saurait confondre la passion avec l'émotion, bien qu'elle en soit parfois la conséquence. La passion de Phèdre est fonction de réactions émotives* (cf. le vers de Phèdre : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue »). La psychanalyse voit d'ailleurs dans la passion une conséquence des émotions de l'enfance. Don Juan, par exemple, est en apparence sur le mode du succès (conquêtes) et de l'apparence flatteuse. Mais pour conquérir, il quitte : c'est que, inconsciemment, il vit dans la crainte d'être quitté, ce qui doit s'interpréter, en profondeur, comme une conséquence d'un trouble provoqué par le délaissement affectif de la mère. Émotion et passion s'exprimeront, par ailleurs, différemment, comme le montre Kant dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique*. L'émotion est brusque et brève, elle caractérise surtout l'enfance. *La passion, en revanche, est une formation seconde qui comporte une systématisation et une orientation de la vie affective* (la passion se manifeste au niveau de l'adolescence et de la vie adulte).

Originalité de la passion par rapport au sentiment

La passion est, comme le sentiment, durable. Mais le sentiment, comme l'a bien montré Pierre Janet, développe notre sens du réel, car il est un régulateur de l'action. Il est une réaction organisée à une situation donnée et qui accompagne l'action. *Il est régulateur en ce sens qu'il valorise positivement (sentiment d'amour) ou négativement (sentiment de haine) l'objet sur lequel il porte*. Le sentiment est, de plus, adaptatif, comme le montrent le sentiment de la nature chez Rousseau, la mélancolie chez Verlaine. De ce fait, le sentiment est un facteur d'intégration (il nous situe et nous intègre dans le monde). L'absence de sentiments a pour conséquence un état d'indifférence et, à la limite, le monde n'existe plus. Par contre, la passion fait que l'on rêve de circonstances qui soient favorables à l'objet de la passion. *Autant le sentiment développe notre sens du réel, autant la passion apparaît comme un facteur de déréalisation*.

Originalité de la passion par rapport à l'inclination

Passion et inclination semblent se confondre en ce sens que l'homme est entraîné. Mais en fait, il n'en est rien. Une inclination est susceptible d'être surmontée par le mécanisme de la sublimation, transformation des pulsions inacceptables par leur réalisation imaginaire (cf. Goethe et *Les souffrances du jeune Werther*). Écrire est ainsi une façon de se rééquilibrer en extériorisant certaines idées fixes (il en est de même pour toutes les façons de s'extérioriser : la danse, le chant, la création, etc.). L'homme est malheureux car il n'arrive pas à s'exprimer, à s'extérioriser. *La passion, par contre, ne se laisse pas détourner ; elle s'identifie au sujet au point qu'elle constitue son style de vie*.

Les sources physiologiques de la passion

Elles sont nécessaires sans être déterminantes. *Au fondement d'une passion, on remarque parfois un besoin. Les pulsions sexuelles, par exemple, disposent à l'amour, mais ne le constituent pas. Cette disposition s'impose par la prise de conscience (cf. l'amour courtois et le rôle joué par les troubadours et les trouvères)*. Comme dit si bien La Rochefoucauld : « *Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler d'amour* ». On remarque parfois une disposition acquise sous la forme de l'habitude. L'habitude d'économiser peut disposer à l'avarice. On remarque aussi un régime physiologique des passions. *La jeunesse est disposée à l'amour, la maturité à l'ambition, la vieillesse à la parcimonie*. On remarque enfin une dialectique entre l'être et l'avoir : lorsque l'être est sur le mode de la profusion, de la surabondance, tant du point de vue vital que du point de vue spirituel, l'avoir est négligé ; l'homme est sur le mode du don. Lorsque l'être se dégrade, du fait de l'altération du temps, le sujet tend à se rassurer par l'avoir. À la limite, l'avoir tend à se substituer à l'être.

Sources sociales de la passion

Le milieu social, en tant qu'obstacle, peut favoriser l'apparition de la passion. *Le sujet passionné s'oppose au conformisme social. Toute passion fait plus ou moins scandale par ses excès*. Mauriac disait d'ailleurs que « contenue par les barrages de la religion, par les hiérarchies sociales, la passion s'accumule dans les cœurs ». Le régime économique ne serait pas étranger à l'apparition de la passion. Ainsi, le régime de la propriété privée, en exaltant le phénomène de l'épargne, serait propice à l'avarice. Selon Marx, l'aliénation économique est le principe des passions. Le prolétaire, qui travaille par nécessité, ne se sent libre qu'en dehors du travail où il tend à satisfaire d'une manière excessive les besoins vitaux (boire, manger, procréer) qui vont devenir des passions (Zola illustre littérairement ce processus).

Sources psychologiques

Tout le monde n'est pas sujet à la passion. Le passionné manifeste un très grand intérêt à l'égard de lui-même. Ce qui explique qu'on ait recherché la cause

de la passion au niveau de l'histoire psychologique de l'individu. La psychanalyse tend à ramener la passion à une fixation opérée à un stade. Ainsi le stade oral, et le sevrage qui l'accompagne, donnerait naissance à la gourmandise comme compensation symbolique. Le stade anal présente une fixation qui serait au fondement de passions très diverses (avarice, pureté, ordre, autorité). *Le stade génital, enfin, marqué par la prise de conscience de notre différence, déterminerait le besoin d'être aimé*. L'hostilité œdipienne, en devenant permanente, se transformerait en attitude de révolte à l'égard de toute autorité.

La raison d'être de la passion

La passion émane du refus du temps (le passionné préfère le présent au futur (cf. Lamartine : « O temps, suspens ton vol »)). Le présent tire sa force du passé (les émotions de l'enfance gouvernent la vie de l'adulte) et les passions seraient une façon de les retrouver. Les passions se constitueraient pour nier l'écoulement temporel. Mais pourquoi ce refus affectif du temps ? Peut-être parce que l'ouverture au futur est accompagnée d'inquiétude, de crainte, d'appréhension. L'avenir par définition est incertain. Accepter le futur, c'est accepter l'angoisse (le futur est le moment de notre mort). Le passé par contre est apaisant. Il est fixe. Il contient l'essentiel de notre personnalité. L'homme est à la recherche du temps perdu, sous la forme des rétrospectives et de la généalogie. D'autre part, l'histoire de l'individu, c'est le passage de la satisfaction à la souffrance (traumatisme de la naissance, sevrage, contraintes de l'éducation, accession aux responsabilités). D'où la création ou conception de mythes : le paradis perdu, l'Âge d'or qui représentent la nostalgie du sein maternel. *Ce refus de l'irréversibilité du temps, le fait d'aimer ce qui n'est plus (la nostalgie), fait que le sujet tend à être hors du réel*.

La signification de la passion

La passion révèle un enrichissement de l'affectivité, mais aussi un dessèchement : « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé » (Lamartine). Ceci traduit *la concentration sur un objet ou un être, mais en même temps la perte du sens de la diversité. Si le passionné s'attache à d'autres choses, on remarque que celles-ci sont plus ou moins le support ou l'écho de sa passion (cf. l'amoureux qui est sensible en même temps à la musique, à la poésie : « J'entends vibrer ta voix dans tous les bruits du monde », dit Éluard)*.

Ce processus psychologique est décrit par Stendhal sous la forme de la cristallisation. Il s'agit d'une analogie avec un rameau de branche jeté dans les salines de Salzburg, qui se recouvre de cristaux et finit par briller comme un bijou. L'être commun est transfiguré, revêt une apparence divine. Tous les éléments positifs se cristallisent sur l'objet de la passion. La passion a pour conséquence d'enrichir l'objet de la passion. Et cet enrichissement est le fait de l'imagination *(la cristallisation fait qu'on imagine l'être aimé autrement qu'il n'est). Comme dit Stendhal, la cristallisation « c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections »*. Selon lui, on

commence à aimer lorsqu'on est triste. La mélancolie accompagne un état de moindre être. Or, le mélancolique s'efforce de persévérer dans son être. Aussi rencontre-t-il autrui pour être délivré de son état. Ce besoin conduit le sujet à se fixer sur le premier prétexte. L'être commun est alors transformé par la qualité que nous lui accordons. Ce processus de *la cristallisation exprime peut-être l'impossibilité où est l'homme d'aimer autre chose que lui-même. Il aime chez l'autre les qualités qu'il lui donne*. Peut-être est-ce la projection d'une exigence de beauté qui transfigure l'autre : « l'homme cherche dans le monde la beauté dont il porte en lui le modèle » (Pascal).

Logique des passions

La passion fausse ainsi, ou tend à fausser l'exercice normal de la raison. Le passionné raisonne davantage, mais faux. La logique des passions représente une construction très rigoureuse sur une base fragile. Le passionné est imperméable à la réfutation d'autrui. (Il est à noter que la conclusion du passionné est déjà impliquée dans les prémisses).

Éloges de la passion

Si l'esprit classique est réservé à l'égard de la passion, la sensibilité romantique tend à la promouvoir. Hegel, contemporain de cette sensibilité, voit dans la passion un des facteurs déterminants de l'histoire : « rien de grand n'a été fait sans passion ». *La passion donne du prix, elle inspire de grands projets, elle apporte du relief, en un mot, elle apporte la vivacité*. Ainsi Vauvenargues en fait l'éloge. La passion a pour lui un rôle moteur, elle dynamise l'existence. Elle a même une fonction formatrice : « les grandes pensées viennent du cœur », « nous devons peut-être aux passions les plus grands avantages de l'esprit », « les passions ont appris aux hommes la raison », « si la passion conseille quelquefois plus hardiment que la raison, c'est qu'elle donne plus de force pour exécuter ». Descartes lui-même, qui voit dans la passion la dépendance de l'âme à l'égard du corps, lui reconnaît, dans son *Traité des passions*, un aspect positif : « les hommes que les passions peuvent le plus émouvoir sont capables de goûter le plus de douceur en cette vie ».

Haines de la passion

Mais même lorsque la passion est revalorisée par un philosophe comme Hegel, elle reste au fond du négatif, elle désigne la nécessité du négatif : « Rien de grand ne s'est accompli dans le monde sans passion » signifie que la Raison universelle ne peut se passer de la passion, en réalité son ennemie, si elle veut se réaliser. La Raison *ne* peut gouverner le monde *que* par l'entremise des passions, par cette fameuse « ruse » de la Raison qui s'associe avec son ennemie pour mieux s'accomplir elle-même. Car ce qui compte en définitive pour Hegel, et pour la plupart des philosophes, même s'ils ont parfois du mal à se l'avouer, c'est bien le règne de la raison. Et tout ce qui entrave l'empire de la raison est difficile, voire impossible à accepter pour eux. Ainsi, pour le stoïcien, la passion est ce qui em-

pêche la maîtrise de soi, ce qui révoque l'autonomie et, par voie de conséquence, la liberté. Pour Épicure, *la passion est un facteur de perturbation, elle empêche « la tranquillité ou la paix de l'âme »*, c'est-à-dire l'absence de troubles ou « ataraxie ». Pour Kant, *la passion est une maladie*. On remarque qu'elle rétrécit l'horizon de notre monde. Elle réduit le cercle des intérêts. Elle tend à nous rendre prisonnier du présent. *La passion provoque une dépossession de soi*, contrairement à la volonté, qui nous permet d'accéder à la maîtrise. Malgré les apparences, le passionné n'agit pas, il est agi.

Apostille : amour fou et désamour

Finalement, l'amour n'aurait-il pas même, plus que la structure de la passion, celle de la folie ? *Aimer, c'est un peu être fou ou, si l'on veut, être soi dans l'autre*. L'individu perd alors tout contrôle sur lui-même. On peut comprendre, dans ces conditions, que l'amour ait pu être déconsidéré auprès de beaucoup de philosophes, et même subir un véritable désamour. Pourtant, malgré ce rejet de l'amour, le philosophe ne peut s'empêcher d'aimer… la raison. Tel est cet amour paradoxal du philosophe, qui consiste à ne pas aimer l'amour, mais à pratiquer une sorte d'amour du désamour, ce que l'on pourrait appeler un désamour jubilatoire.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherches
"Littérature et poétique comparées" (EA 3931)
de l'Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense
NICE

ATELIER D’ÉCRITURE

JEU DE PISTE
(POLAR PHILOSOPHICO-ONIRIQUE)

Textes de Jean RIGAUD adaptés pour le théâtre par Eva BARBUSCIA

* DÉCOR : *une table, deux chaises*
* PERSONNAGES :
Un HOMME, *costume élégant gris foncé*
Une FEMME, *robe de soirée rouge*

PROLOGUE

La quête à laquelle sont ici conviés les spectateurs est d'ordre existentiel. La voix principale, dite L'Homme, *est l'organe d'une multiplicité de personnages qui se relaient sans préavis. On pourrait l'entendre comme étant celle d'Everyman (« Tout un chacun »). Il arrive qu'il proclame de téméraires certitudes. Plus généralement toutefois, il se livre à des interrogations sur soi ou sur le monde. L'occasion est par là offerte à l'auditeur, devant l'opposition entre les deux attitudes, devant une méditation émaillée de ruptures, de remettre en question ses propres croyances.*

En contrepoint, la voix dite de La Femme *sonne comme un écho nébuleux, un déplacement vers la sphère du rêve, une ouverture vers une autre voie. L'Homme sera alors entraîné, tant en raison de l'absence de réponses fournies à ses questions, que des perspectives suggérées par celle qui semblait d'abord n'être qu'une comparse, à opérer un retrait nocturne dans le domaine de la rêverie. Pour poétique qu'il soit, celui-ci se révèle plus énigmatique encore, en ce qu'il rompt avec tout éclairage rationnel.*

La vitalité restant cependant chevillée au corps de l'être humain, L'Homme *délaisse bientôt le rêve pour l'action. À son tour,* La Femme, *sans pour autant s'écarter de son rôle d'extension vers l'ailleurs, se mettra au diapason des intérêts de son compagnon et lui donnera la réplique. La quête, qui est le cœur du spectacle, s'ancrera à nouveau dans une réalité apparemment objective. Mais elle revêtira le caractère incohérent de tant de nos entreprises ici-bas et aboutira alors à l'impossibilité d'aboutir.*

Ce constat lucide d'un renoncement à trouver la Vérité et le désarroi qu'il sous-entend pourraient frôler une forme de nihilisme. Il n'en est heureusement rien car tout le texte est dominé par le libre jeu d'une poésie où l'humour et l'espérance affirment leur droit de cité.

Nadia KATZ

1. BRÈCHES DANS LE ROC

LA FEMME – Brèches dans le roc.

L'HOMME – Réveil
Le lion solaire
Brumes et lianes
Terre et roc
Frontière floue

LA FEMME – Brèches dans le roc.

L'HOMME – Giorgio
Le serpent
L'inattendu
Naissance du doute

LA FEMME – Brèches dans le roc.

L'HOMME – L'échiquier
Les cornes du bélier
Balance en équilibre
Les pinces du scorpion

LA FEMME – Brèches dans le roc.

L'HOMME – Sortilèges de l'eau
Le trésor de la terre
Gémellité
Origines

LA FEMME – Brèches dans le roc.

2. IMAGE INVERSÉE

LA FEMME – Image inversée.

L'HOMME – La vie est une série de scènes éparses que rien, me semble-t-il, ne relie. Coulisses d'un théâtre où chacun débite ses tirades pour son propre compte, univers disjoncté, déconnecté, qui est devenu le mien depuis que pour moi l'ordre des choses s'est défait.

J'ai toujours agi en image inversée de ce que j'imaginais être moi.
Je suis là, personnage de comédie, j'ai fait un pas de côtéet pénétré dans un univers de fiction.

« La vie est un théâtre », choisissez votre rôle en fonction de vos aptitudes et jouez de votre mieux. En vous souvenant qu'il s'agit d'un jeu qui ne doit pas, sous peine de se renier, devenir passion unique et contraignante.

Il est bon de tout faire pour gagner,
il est aussi nécessaire de savoir perdre avec désinvolture.

Est-il possible de rester spectateur sans se laisser contaminer par le spectacle, attirer, souvent jusqu'au point de monter sur scène pour tenir le rôle d'un acteur défaillant ? Le spectateur désire voir de mieux en mieux, de plus en plus près.
Poussez-vous ! Spectateur du monde, c'est à moi de jouer !

LA FEMME – Archibald de mon cœur, imagine-toi que je me suis mise aux tarots pour complaire au P.-D.G. d'un gros consortium bancaire. Il n'était pas très satisfait de sa voyante habituelle et maintenant il ne prend plus de décisions importantes sans me consulter au préalable. Il m'a même proposé de divorcer pour m'épouser ! Rassure-toi, j'ai refusé, je préfère ma liberté.
Je t'embrasse.
Carlotta.

L'HOMME – Toi le comédien, tu n'es qu'un aventurier amateur de chocs inédits et tu te plais à te croire le spectateur du monde.

3. COMÉDIEN OU AVENTURIER ?

LA FEMME – Comédien ou aventurier ?
Vêtu comme il convient
Selon la saison et la raison
Jamais négligé non plus qu'ostentatoire
Bottes de ranger
Pantalon et veste à capuche gris vert modèle suédois
Le meilleur
Chandail à col roulé
Casquette de tweed
Neufs mais judicieux
D'âge moyen et destiné à le rester
Sa peau était lisse
Ainsi que ses mains soignées.

Il se découvrit
Aisance mondaine et calcul économique du geste
Se présenta : George Sleek
Identité invérifiable
Et s'excusa auprès de Laura :
La grossièreté navrante de ses employés…
Il ne semblait pas volubile
Tant son articulation détachait les mots clés
Mais les phrases se suivaient,
Claires, courtes, équilibrées,
Sans discontinuité,
Tressant un câble serré déroulé à vive allure.
Il relut le message laissé par Greg
Et déploya une carte à grande échelle
En demandant s'il était bon kayakiste.
Il enchaînait ses déductions
Qui s'emboîtaient sans effort l'une dans l'autre
Et ceintura d'ovales rouges tracés d'une main sûre
Les zones où retrouver le kayak,
Puisque son frère n'était pas rentré dans les délais,
Et que ces eaux calmes rendaient un naufrage improbable.

L'HOMME – J'ai pataugé longtemps dans un torrent pour effacer ma piste. lls utilisent de puissants mâtins à demi sauvages dressés pour la chasse. Mais je connais plus de choses qu'eux. Je suis l'homme d'une civilisation et je leur échapperai. Voici deux jours que je suis sorti de la région décrite par mes cartes. Je me dirige à la boussole vers le nord, vers le centre de ce continent, loin de la mer, là où l'on n'a peut-être jamais entendu parler de nous, où peut-être nous passons pour des personnages légendaires. Je revois vaguement les profils découpés qui bordent la mer Intérieure et, loin vers l'est, un semis de petites îles.

4. QUE SUIS-JE ?

LA FEMME – Que suis-je ?

L'HOMME – Que suis-je ?
Je suis l'enfant de l'ouragan dévastateur, mais il faut que j'apprenne la fluidité de l'indécis.
Je ne choisirai que des livres à la première personne, car c'est le « je » qui est le plus propice à l'approche du moi.
« Quel est donc ce moi dont je m'occupe ? »
Je ne me suis pas trouvé en me cherchant, tant pis !

Au fond « Dieu est un humoriste »
Très détaché, très loin, je m'observe avec indifférence.
Il n'est pas de système stable, même notre système solaire, pourquoi ferais-je exception ?

J'appelle à l'aide le regard froid.
Dégage-toi du brouillard magique des fantasmes.
Oblige-toi à penser logiquement.
Raisonnons. Il y a toujours une séquence logique.

Y a-t-il jamais une séquence logique ?
Bien sûr nous doutons.
Il faut avouer qu'il s'agit d'une question majeure.
Il arrive qu'on tombe sur la solution d'une difficulté par hasard.
En fait le hasard ne se produit que pour ceux qui ont bien avancé une action logique.

Les aléas ont joué en ma faveur.
L'homme qui dirige son destin, c'est-à-dire lui-même et sa lucidité fait se compenser les aléas.

En l'honneur de quoi changerais-je ?
Depuis longtemps je ne cherche plus que l'action dans mon action et la puissance dans ma puissance.
Que m'importe ce que je fais et défais, mais j'aime faire et défaire.
D'autres reprendront la même tâche sur des données renouvelées.

Je ne suis qu'apparence transitoire d'un pouvoir immortel
et vous ne me trouverez pas car je n'existe pas.

LA FEMME – Drapé dans une lourde cape plaquée contre son corps exigu, il la salua cérémonieusement, et son chapeau à larges bords, qui arrivait à peu près à la taille de Laura, se plia sous le tumulte aérien. Elle lança un « bonsoir » aimable que le vent emporta ; les lèvres du nain bougèrent, articulant des mots incompréhensibles, et il repartit gravement en louvoyant pour éviter d'être entraîné. Laura le suivit du regard. Cette rencontre inutile, dépourvue de sens, lui plaisait.

5. RÉFLEXIONS DU PROFESSEUR IVAN X

LA FEMME – Réflexions du Professeur Ivan X.

L'HOMME – Est-ce nous qui percevons le monde selon notre imaginaire,

ou le monde qui imagine nos démarches
et en déroule le fil au gré de sa fantaisie ou de ses codes ?

LA FEMME – Le souffle du vent dissipait l'improbable.

L'HOMME – Je parlerais plutôt d'un jeu de miroirs, répercuté à l'infini : le monde joue avec nous tout en en ménageant des brèches, des fissures qui permettent de lire l'histoire et de la modifier.

Le lieu du choix. Là où il faut décider de sa voie. Il est très rare que, ensuite, on puisse revenir en arrière : en principe le temps ne se remonte pas.Il arrive cependant que certains y parviennent.

Mieux vaut une hypothèse qui ne conduit nulle part que l'absence d'hypothèse qui, elle, conduit infailliblement à la stérilité.

LA FEMME – Il déboucha un flacon de cristal taillé, se versa un verre de porto qu'il leva en me regardant et dit :

L'HOMME – « Pourquoi faut-il que mon cœur soit attristé et déchiré par ce qui satisfait si pleinement mon intelligence? »
Vous aimez le porto n'est-ce pas ? Celui-ci est buvable.

LA FEMME – Soyez assez aimable pour m'en offrir.

L'HOMME – « Ce n'est pas parce que j'ai tel but que j'agis, mais quelque chose devient but pour moi parce que j'agis de telle façon.»
Encore un peu de porto ? Il est fort difficile de trouver un porto convenable ailleurs qu'en Angleterre !

La littérature n'est pas la réalité
Elle est plutôt compensation du réel, aspiration à conférer un sens aux hasards de l'existence humaine.

LA FEMME – Mais le vent balaya ces réflexions.

LA FEMME – Le vent qui se levait de la mer filait au long des rues étroites, dévalait les escaliers ; un vent doux, chargé de vagues océaniques à l'humidité tiède, qui plongeait sa voie tumultueuse entre les murs de pierres, sifflait sous les passages voûtés. Il avait raboté les langues de terre et fait craquer les eucalyptus, enduit de plâtre marin les visages granitiques rongés de trop scruter le temps, et il déboulait des toits en se bousculant. Il creusait de larges remous et tourbillonnait sur les placettes qu'il dégageait de leur brouillard. Il nettoyait à grande allure des goulets de

resserrement avant de retrouver les espaces où se déployer, de sorte que la Grande Ourse s'inscrivait maintenant avec une netteté en clous de métal poli.

6. LE CHIFFRE TROIS

LA FEMME – Le chiffre trois.

L'HOMME – Trois jours chaque mois
Trois lacs
Trois maisons isolées
Trois marches
Le troisième jour
Trois cavaliers
Trois questions
Trois coups de feu à trois reprises
Plus que trois cartouches
Trois détonations
Trois lignes de trois chiffres.

7. ITINÉRAIRE

LA FEMME – Itinéraire.

L'HOMME – La fille du fleuve me montra ma vie dans un récipient magique.
La fille des étoiles ajouta : mais que nous dit le fleuve qui coule vers l'ouest ?
Indhira était magicienne. Elle lui lut les lignes de la main et lui tira les cartes dans un jeu indien.

Au bout du lac une rivière te conduira jusqu'à un autre lac
Tu en suivras la rive droite vers les Trois Soeurs
Trois cascades voisines
Là un bief te mènera sur la berge d'un troisième lac au fond duquel se dresse une noble demeure
Tu entreras dans la demeure
On te posera trois questions
Tu répondras affirmativement à la première et à la troisième, négativement à l'intermédiaire
Ne confonds pas
Il est facile de se souvenir de l'ordre des réponses : si, no, si.

LA FEMME – Le troisième jour au soir le soleil se couchait.

LA FEMME – Passé le vestibule sans apprêt, la multiplicité des colonnes avait désarticulé sa ligne directrice. Les fûts insensiblement galbés s'élevaient autour de lui, sommés chacun d'un chapiteau à corbeille allongée où s'inclinaient des feuilles de lotus, dont chaque face recevait un arc doubleau d'une grande sobriété car il n'était que pétrification d'un axe cardinal. Toute colonne devenait centre, relié à quatre autres centres écartelés à leur tour, et de proche en proche la futaie se prolongeait, si bien que Wong fut bientôt perdu parmi ces piles sans bases jaillissant des grandes dalles carrées à joints vifs. Il déambulait lentement, et, par intervalles, une perspective soudain ouverte s'obscurcissait aux confins de l'immense salle dont l'éclairage grisé se diffusait peut-être à partir de lointains percements habilement dissimulés dans les murs épais ou les courbes indéfiniment répétées du voûtage.

8. LE TEMPS QUI PASSE

LA FEMME – Le Temps qui passe.

L'HOMME – Je ne prends pas le temps à la légère ; sa domestication exige une attention de tous les instants ; il a fallu beaucoup de millénaires pour apprendre à le manipuler et en extraire des profits tangibles.

LA FEMME – La notion de temps se défaisait et je ne songeais qu'à goûter la sensation délicieuse de nager en plein ciel.

L'HOMME – Le temps est une matière malléable. Il faut savoir maîtriser le temps, remonter plus haut en amont.

LA FEMME – « Vu tout le temps que vous êtes resté, mon capitaine… » Tout le temps? Il ne s'était attardé que quelques instants, juste assez pour être troublé par un rêve éveillé.

L'HOMME – Le temps est un élément fluide et hétérogène.

LA FEMME – Le temps s'est déformé, contracté ou étiré, je ne saurais dire, il ne suit plus son cours régulier et le contour des choses en est affecté, perd de sa netteté.

L'HOMME – Le temps se fait labyrinthe ironique, lieu qui dérape, successions qui s'inversent.

LA FEMME – Le temps avait cessé de couler, vidé par un éternel présent où toute forme était engloutie et régurgitée sous une autre apparence, répétition immédiate qui n'avait d'autre but qu'elle- même.
L'HOMME – Sa montre ne fonctionne plus. Il a perdu le sens du temps.

LA FEMME – Les temps reviendront, selon le cycle du destin, où les pierres lentement mûries au cœur des roches feront entendre leurs purs accords.

9. MODE D'EMPLOI

LA FEMME – Mode d'emploi.

L'HOMME – Surtout ne perds jamais ton calme et fais confiance à ceux qui en sont dignes.
Regarde la vie, regarde la vie en face. L'aventure n'est pas là où on l'imagine.

LA FEMME – Bonsoir Valentina.

L'HOMME – Méfie-toi des coups de tête. Efforce-toi de toujours garder un regard lucide même en face du chaos et fais confiance aux Dieux.
Saisis donc l'occasion qui t'est proposée d'accéder à la liberté, elle ne se renouvellera pas.
Je sais ne pouvoir me retrouver qu'en agissant.
La mer est indifférente. Il faut apprendre à s'y diriger, liberté de manœuvre toujours à décider... et appliquer.
Puissance du rituel observé avec sérieux et concentration; les gestes exécutés dans l'ordre voulu ont tissé un réseau protecteur et, par là même, rassurant.

LA FEMME – Bonsoir Valentina.

L'HOMME – Qu'importe notre isolement dans la multitude !
C'est grande folie de vouloir suivre seul le chemin.
Mais, s'il faut user du courage du lion, n'est-il pas également recommandé d'imiter la prudence du serpent ?

LA FEMME – Bonsoir Valentina.

L'HOMME – « Sembler être fou est le secret des sages ».
Dans ce cas je ne cesse pas de rencontrer des sages.
Quoi qu'il en soit, il me sera impossible d'atteindre une certitude.

LA FEMME – Vous avez pourtant un masque, Monsieur. Au revoir Monsieur.

10. PERPLEXITÉ

LA FEMME – Perplexité.

L'HOMME – Le personnage est un bouffon.
Et d'un bouffon, il faut s'attendre à tout.
Tout est faux. Le rêve est escroquerie.
Je peux encore tout inverser, retourner sur mes pas.
Je flotte dans l'irréel.
J'ai cessé d'être un météore, le faux, l'illusion m'entourent.
Rien ne s'est produit. Je reste toujours à la porte ignorant la question à poser.
Le définitif n'existe pas plus que le contradictoire.
Je ne veux rien devoir à personne.
Il faut prendre garde à cette phase d'insouciance qui pourrait causer des erreurs irréparables.
Est-il jamais un début ?
Le pouvoir sur une tortue est non-sens.
Le bizarre est ici à portée de notre vue, de notre main.
Trop de conditionnel, trop d'imprécis, trop vague.

LA FEMME – La mer, le ciel, le feu, et la terre aussi, sont les quatre éléments constitutifs.

L'HOMME – En marchant j'oublierai.
Pas de place pour l'hésitation : concentration, exécution.
Il est exaltant de vivre une aventure nouvelle.
La satisfaction que la chance bien méritée passe de mon côté.
Je suis l'homme d'une civilisation.

Naguère, je vous aurais sans doute tué, mais les temps ont changé. Moi aussi.
Peu à peu j'ordonne le désordre de mes souvenirs.
Je suis l'homme d'une civilisation.

LA FEMME – Vous avez pourtant un masque, Monsieur. Au revoir Monsieur.

11. NOCTURNE

LA FEMME – Nocturne.

L'HOMME – La nuit coule en silence. J'écoute.
Rien, je n'ai pas sommeil.

Il me faut rester étranger à l'horizontalité marine.
Les nuits n'apportent pas de fraîcheur, et je reste allongé sous le ventilateur qui brasse un air épais, humide, et fait voler les pages de mon catalogue ; ce qui m'oblige à me lever continuellement sous peine de désorganiser mon classement.
Bientôt il va faire jour.

LA FEMME – La nuit dans la nuit…

L'HOMME – Sur le vaste rond-point vide stationnait une élégante calèche découverte, à l'arrière de laquelle deux valets de pied se tenaient debout, bras croisés.

LA FEMME – Liliane della Fonte, Viviane de la Source.

L'HOMME – Elle n'est pas mon rêve ; elle est elle-même qui n'est pas moi.
Nous nous promenions sous les ombrages des saules en longeant la rivière.

LA FEMME – La nuit dans la nuit…

L'HOMME – Je fais couler l'eau le long de mes joues pour me réveiller.
Quand je me réveillerai, il sera trop tard.
Je ne dors plus ; je ne sais plus dormir.
La nuit appartient aux grands chasseurs dont on m'a souvent parlé, sans que j'en voie jamais.

LA FEMME – La nuit dans la nuit…

L'HOMME – Je n'ai pas sommeil.
J'avance vers les paroles venues de la nuit.
La nuit s'infiltre dans les corridors ;
L'ombre des hauts plafonds tombe jusqu'au sol.
Le colosse se redresse, appuyé contre la nuit.

LA FEMME – La nuit, la lune…

L'HOMME – Il est moins fou de me laisser porter par la lente coulée nocturne.
Je ne sais combien de temps j'ai dormi. Je me rappelle seulement l'effort titanesque qu'il me fallut déployer pour me réveiller. J'adhérais au sommeil, mes paupières étaient deux portes de bronze.

LA FEMME – La nuit dans la nuit…

L'HOMME – Je n'ai pas sommeil, je n'ai pas sommeil.
Je suis resté longtemps allongé dans l'eau parfumée de la baignoire en marbre vert.

L'eau douce de la nuit coule entre mes doigts écartés, liquescence pareille aux pétales de lauriers-roses dans le creux des ruisseaux.
Je me redresse pour boire longuement l'air de la nuit.
Les étoiles cloutent le ciel ainsi qu'au temps d'Homère.

LA FEMME – La nuit dans la nuit…

L'HOMME – La durée s'écoule au rythme des fleurs de nénuphars, aquatique et végétale.
J'ai dormi la journée entière et je fais face à la nuit.
Cette nuit succède sans interruption à d'autres nuits semblables.
La fraîcheur qui précède l'aube m'a réveillé.

LA FEMME – Buvez ce café. Il achèvera de vous réveiller.

L'HOMME –J'ai l'impression d'avoir dormi pendant des jours.
Le réveil est lent et somnambulique.
Je fais face à la nuit.

LA FEMME – La nuit, la lune…

L'HOMME – J'ai gratté une allumette et mis le feu.

12. RÊVE

LA FEMME – Rêve.

L'HOMME – Au port de Bassora le prince s'embarqua pour le Cathay. Deux longs yeux lui rappelèrent l'amour et la mélancolie ne le quitta plus.

LA FEMME – As-tu entendu parler, étranger, de cette forteresse dans le désert gardée par des femmes semblables aux amazones du Sultan de Zanzibar ou aux guerriers tatoués qui vivaient près du fleuve lourd ? On les voyait rangées debout contre les murs, leurs yeux d'hypnose fixés sur le désert. Chacune tenait de la main droite sa lance d'ébène, verticale, collée au flanc, dont la hampe montait au-dessus de son épaule douce.

L'HOMME – Quatre gigantesques gardes noirs se dressaient hiératiques, sabres dégainés, tenus verticalement à hauteur de poitrine.
Douze chevaux blancs sellés de pourpre dans la nuit silencieuse et déserte sur les pistes défendues, suivis du treizième cheval noir porteur des coffres anciens : les Cavaliers de la Nuit.

LA FEMME – As-tu entendu parler, étranger, d'une porte ouverte sur le sable ? Toute proche se déployait la mer.
As-tu entendu parler du palais du Rajah de Chitra et de son pavillon entouré de bassins aux margelles de marbre rose, centre de jardins luxuriants où jaillissaient de somptueux bosquets de bambous ?
Innombrables oasis, fontaines, palmiers
Hautes demeures blanches creusées dans les falaises
Splendeur, jardins, fleurs aux couleurs pures teintées de vert
Allées de sable rouge
Voluptés végétales
Oiseaux multicolores
C'était négation du désert.

L'HOMME – Abdelkalli Al Gir répétait « En dehors de sa demeure la troupe erre dans le désert. Que de limites insurpassables se montrent à la caravane qui tend vers elle ! »
Ce désert au sol durci teinté de mauve par les rayons horizontaux du soir.

LA FEMME – Il n'est rien à espérer du ciel lilas.

LA FEMME – Ils rampaient hors de l'épicentre, tâchant de rejoindre une spirale qui les projetterait suivant une ligne courbe, et de s'en évader, au moment où la trajectoire frôlerait la pente, d'une énergique détente des jarrets. Mais cette tactique demandait précision et clarté d'esprit, ressources qui s'affaiblissaient à chaque nouvelle plongée au point que Wong en vint à penser qu'il ne serait plus très long-temps capable de suivre ce rythme de montées suivies d'immédiates descentes et qu'il vaudrait peut-être mieux s'allonger à mi-côte pour attendre que la tourmente s'apaisât.

L'HOMME – La nuit bascula d'un coup et la grande nudité intersidérale joignit la terre aux étoiles.
Tintements de clochettes, mélopées rauques, parfum de bergamote, battements de mains sur un tambourin.
Une jeune femme disait des poèmes en s'accompagnant à la cithare. Un homme parlait des tulipes du Turkestan chantées par le poète Saadi.

LA FEMME – Quel est ton nom ?

L'HOMME – On m'appelle Wong.

LA FEMME – Que viens-tu faire ici ?

L'HOMME – Je ne sais.

Il me faut éviter le risque d'un retour dans le rêve.
Je suis entré à l'intérieur du serpent.
D'où venais-je ? D'un ailleurs si lointain, si flou que je ne pouvais le définir.

Il me faut éviter le risque d'un retour dans le rêve.

Elle s'approcha. Le rythme de ses pas était celui du ruisseau dans le petit matin. Elle sortit sur la terrasse, regarda l'eau, parla enfin.
C'était presque L'Été.

LA FEMME – Mon excursion sur les rives luxuriantes du Pô m'a troublée, m'a rappelé que j'avais une tendance regrettable à glisser dans l'abstraction, que la pensée de l'homme imaginaire ou pas est ancrée dans le foisonnement d'une nature proliférante qui nous est étrangère. Et même j'ai ressenti la présence de l'inconnu.

L'HOMME – J'ai dormi d'un sommeil épais.

A travers la nuit limpide souffle une brise de mer.

Il faut que je m'embarque aujourd'hui sur ce bateau.
"Pouvez-vous me céder votre place ? " dit-il en gardant son panama sur la tête.

Il y a maintenant beaucoup de gens sur le quai, rassemblés tout à coup sans que je les aie vus venir.
Il me faut éviter le risque d'un retour dans le rêve.

LA FEMME – Il y a maintenant beaucoup de gens sur le quai.
Indhira ; Carlotta ; Diana ; Laura ; Hella ; Sibyl ; Valentina; Sabrina; Deborah ; Nora ; Ingrid ; Béatrice ; Viviane de la Source ; Liliane della Fonte.

L'HOMME – Il y a maintenant beaucoup de gens sur le quai.
Wong ; Archibald de Villa ; Sir Anthony ; Ivan X ; Greg ; Pietro ; Jaroslav ; Bryan ; Hassan ; Harry ; Giorgio ; Andréas ; Omar ; François-Vincent de Sanilhac.

LA FEMME – Mais de grâce qui êtes-vous ?

L'HOMME – Parfum de miel
Souvenir d'un rêve
Songe romantique
Bruissement d'un rêve
Le rêve familier
Le rêve s'efface.

L'HOMME – Je vais vous confier un secret : une jeune signorina qui aime bien parler vous renseignera mieux que moi.

LA FEMME – « Nous sommes seulement les personnages de son rêve. »

13. ACTION

LA FEMME – Action.

L'HOMME – Chance.

Chance triomphante de novice téméraire.
Rouler avec sage respect de prudent promeneur.
Très entraîné, trop. Victoire pourtant sur les tueurs bredouilles, balourds.
Je tiens les billets
Attaquant par le parc je l'aurais sauvé.
Il était sous hypnotique, narcotique. Inconscient.

M.G. camouflée toujours inaperçue.
Calais Douvres Londres.
Essuyer la crosse et jeter le revolver dans la rivière.
La nuit reflet de lac.
La chasseresse aux cheveux noirs.
Les yeux innombrables ont enregistré le numéro.

Demain les journaux.
Manchettes barrant la une.
Blessé achevé dans une clinique.
Sans elle tomberaient les obstacles.
On recherche l'homme au sac noir.

Je refuse d'interrompre ma trajectoire. Je connais ses terres ; proches du chemin ; la retrouverai, lui raconterai, la convaincrai.

« Ivre d'un rêve héroïque et brutal. ››

La nuit est lumineuse, je n'ai pas sommeil.

LA FEMME – Les anacondas ont plongé ; leurs têtes triangulaires fendent l'épaisseur des eaux épaisses ; ils vont s'assimiler de nouveau à l'amas de branchages pourris qui tapissent les fonds, et attendre, en rêvant de leurs yeux froids. L'eau plombée me tire depuis les pilotis et m'appesantit. Les grands anacondas se

sont réveillés aux profondeurs. Leurs replis se déroulent songeusement pour remonter en quête d'une proie à enrouler et rouler dans les fonds.Les serpents aquatiques, dépliés, frôlent la surface. Il faudrait fuir si ne se glissait un engourdissement sans déplaisir.

14. IMPASSE

LA FEMME – Impasse.

Il est des portes qu'il est préférable de ne pas ouvrir.

L'HOMME – Je tire une porte. Fermée. Une seconde. Fermée. La troisième cède. Un homme se lève. Il se rassied et débite cérémonieusement : Je suis bien heureux Mademoiselle, sympathique mais bien imprudent, oui, imprudent. Mais chère Mademoiselle, c'est tout simple, tout simple.

LA FEMME – Croyez-vous qu'il soit indispensable ?

L'HOMME – Indispensable non, mais utile, oui, utile.

LA FEMME – Il est des portes qu'il est préférable ne pas ouvrir.

L'HOMME – Un grand jeune homme mince, nez retroussé, visage de ouistiti sort du cagibi l'oeil vif.
Je répète : un jeune homme mince, nez retroussé, ouistiti, l'œil vif.

LA FEMME – Répétez-le une troisième fois et vous le croirez.
Il est des portes qu'il est préférable de ne pas ouvrir.

L'HOMME – Affaire classée, comme je l'ai écrit à Carlotta, nous nous sommes monté la tête en cherchant du mystère là où il n'y en avait pas.

LA FEMME – Il est des portes qu'il est préférable de ne pas ouvrir.

L'HOMME – Archibald de Villa, professeur d'histoire des religions à l'Université de Bologne, découpa soigneusement l'entrefilet du Corriere della Sera qu'il avait encadré de rouge, alluma une cigarette, quitta son bureau pour s'étaler dans un fauteuil et relut attentivement le texte : « La police recherche un homme de grande taille… la police recherche un homme au sac noir. »

LA FEMME – Il est des portes qu'il est préférable de ne pas ouvrir.

L'HOMME – D'un chemin de traverse a surgi une jeune femme. Bottes et pantalons étroits, veste de cuir noir sans concession, chevelure corbeau ; un chat, noir lui aussi, l'escortait.
De grâce qui êtes-vous?

LA FEMME – Celle qui prend des risques en pariant sur vous.

L'HOMME – Elle a souri.

LA FEMME – Mais dites-moi, seriez-vous apparenté au comte et à la comtesse de Villa?

L'HOMME – Je l'ai remerciée, baisé ses doigts, salué le chat, et j'ai pris congé.

15. EXALTATION

LA FEMME – Exaltation.

L'HOMME – Ivresse de piloter, d'harmoniser parcours et vitesse, de cisailler les tournants.
Musique barbare du moteur déployée du grondement à la stridence. Légère pression sur l'accélérateur. Le moteur répond sans trou ni temps mort, et le capot s'élance, flèche jaillie de la corde brusquement détendue dont la puissance se prolonge dans le torse, se coule jusqu'aux doigts.

Que demeure en arrière l'anxiété au trot malhabile !
La liberté s'absorbe en un élan où rien ne surviendra que vol gratuit à traver les clairs espaces hyperboréens quand la fuite se transmute en fusion avec l'énergie première.

Un volume sombre s'interpose, camion poussif qui disparaît sous un énorme chargement de foin débordant de toute part.

Au-delà un virage s'incurve vers la droite.
Évaluer les intervalles, les allures respectives : distances hasardeuses mais passage possible.
Dépassement en flèche ; le tournant est plus proche que prévu.
Double débrayage, troisième.
Le virage est sec ; freinage à l'entrée, relance, trois coups brefs de volant.
Le train arrière dérape, appuyer à fond sur l'accélérateur, raccrocher.

Opération réussie.

Éclat de rire, passage en quatrième et recherche d'une cigarette dans le vide-poches.

Le camion hurle des insultes à la sirène.
Pourquoi une sirène sur un camion ?
Rien dans le rétroviseur.

Coup d'œil par-dessus la portière : deux motards de la police.

16. L'HOMME À LA MAIN GANTÉE

LA FEMME – L'Homme à la main gantée.

L'HOMME – Qui est l'ami, qui l'ennemi ?
Voyageur imprudent.
Je n'aime guère cette histoire peu vraisemblable.
Mon attention se relâche.
Je me concentre à nouveau sur le jeu.
J'ignore ce jeu, il le sait, et se plaît à le jouer.

LA FEMME – La police recherche un homme de grande taille. La police recherche un homme au sac noir.

L'HOMME – L'homme nous surveillait.
Trop tard. Le jeu s'accélère.
Que faire ?
Je me retourne.
Un homme au visage très jeune, viril, harmonieux, d'une grande pureté.

LA FEMME– Homme haute taille feutre gabardine claire main gantée, jeune très jeune profil anguleux.

L'HOMME – dit avoir vu une voiture stopper à notre hauteur
- dit avoir vu fouiller le sac
- dit avoir vu l'homme seul au volant de sa Jaguar.

LA FEMME– Homme haute taille feutre gabardine claire main gantée, jeune très jeune profil anguleux.

L'HOMME – dit avoir entendu trois coups de feu
- dit avoir entendu Big Ben sonner onze heures
- dit avoir entendu la Harley Davidson démarrer en trombe.

LA FEMME– Homme haute taille feutre gabardine claire main gantée jeune très jeune profil anguleux.
L'HOMME – dit avoir compris quel homme nous surveille
- dit n'avoir pas compris qui est l'ami qui l'ennemi
- dit avoir compris que le jeu s'accélère
- dit n'avoir pas compris d'où l'homme a débouché
- dit avoir compris la fascinante beauté des mots.

LA FEMME –Homme haute taille feutre gabardine claire main gantée, jeune très jeune profil anguleux.

L'HOMME – dit avoir deviné deux silhouettes en gabardine claire
- dit avoir deviné l'homme bien découpé en ombre chinoise
- dit avoir deviné la férocité qui se cache dans le burlesque.

LA FEMME – Que désirez-vous ?
L'HOMME – Sortir de ce pays.
LA FEMME – Pourquoi ?
L'HOMME – Mon histoire va vous paraître invraisemblable.
LA FEMME– Reprenez au début.
L'HOMME – Non. Si. Je ne me rappelle plus.
LA FEMME – Continuez.
Absurde ! Absurde...

L'HOMME – Que faire ?
Je me retourne une dernière fois.
Un homme au visage très jeune, viril, harmonieux, d'une grande pureté.
ll parle bas.
Il parle peu.

Le scorpion le regarde.
L'homme bien découpé en ombre chinoise.
Le scorpion a disparu.
L'homme écarte les bras comme s'il cherchait à retrouver son équilibre.

Sonnerie d'alarme.

17. EN PARTANCE

LA FEMME – En partance.

Taxi. Mayfair. Immeuble de luxe. Premier étage.

Tapis. Plantes vertes.
Bollington, Bollington & Bollington.
Être en règle avec le fisc... mais la provenance...
Sans inquiétude... Vieille maison... Discrétion...
Taxi. La nuit. Le whisky brûle.
Taxi. Aéroport. Comme prévu.

L'HOMME – Commença alors une errance répétitive qui dura longtemps et acquit assez tôt un rythme qui me semblait naturel.
LA FEMME – Donnez-moi le sac, vous n'atteindrez jamais Londres.
L'HOMME – Vous comptez me dénoncer ?
LA FEMME – Non mais alors je pars avec vous.
L'HOMME – Je n'ai plus de papiers.
LA FEMME – Il m'est facile de vous en procurer.
L'HOMME – Je bois mon whisky.
LA FEMME – Qu'allez-vous faire ?
L'HOMME – Dans le creux de la vague, il n'est plus d'intentions ; rien que de l'attente.
LA FEMME – Comme vous voudrez ; attendez-moi.

L'HOMME – Taxi. Mayfair. Immeuble de luxe. Premier étage.
Tapis. Plantes vertes.
Bollington, Bollington & Bollington.
Être en règle avec le fisc... mais la provenance...
Sans inquiétude... Vieille maison... Discrétion...
Taxi. La nuit. Le whisky brûle.Taxi. Aéroport. Comme prévu.

LA FEMME – Que désirez-vous retrouver ?

L'HOMME – Retour au point de départ, à première vue.

Ne pas me complaire au spectacle. Mes mains tremblent sur le guidon de la moto. Eux que je voulais tuer, mon idée fixe a-t-elle suffi pour les exécuter ? Je ne suis plus rien, confondu avec le ruissellement de la pluie. Je poursuis la route au pas le long du bas-côté. Je jette le Beretta dans un fossé inondé.
Je ne crois plus que je voulais les tuer en gesticulant sur une scène d'opéra. Je ne crois plus rien, vidé de mon contenu. En les supprimant, qu'ils m'aient trahi ou non, j'ai coupé le fil qui...

LA FEMME – Que désirez-vous retrouver ?

L'HOMME – Redevenir ce que je veux être et m'en aller vite. Je peux repartir, regagner l'hôtel.

LA FEMME – Pronto !
Vous avez de la chance de me trouver, mon cher. Je pars pour Rome. Venez donc me rejoindre. Voici l'adresse.

L'HOMME – Taxi. Mayfair. Immeuble de luxe. Premier étage.
Tapis. Plantes vertes.
Bollington, Bollington & Bollington.
Être en règle avec le fisc... mais la provenance...
Sans inquiétude... Vieille maison... Discrétion...
Taxi. La nuit. Le whisky brûle.
Taxi. Aéroport. Comme prévu.

LA FEMME – Je vous rejoindrai à Bolzano, dans quarante-huit heures, hall de l'Alitalia, neuf heures.

L'HOMME – Il me faudrait d'abord gagner Genève par avion. Le voyage sera bref.

LA FEMME – La main jaunie lui avait tendu un chèque. Une grosse somme.
Il avait exposé d'un ton neutre :

L'HOMME – Vous le toucherez à l'une de nos banques en devises de votre choix. Il est bon d'avoir les moyens de sa liberté.

LA FEMME – Taxi. Mayfair. Immeuble de luxe. Premier étage.
Tapis. Plantes vertes.
Bollington, Bollington & Bollington.
Être en règle avec le fisc... mais la provenance...
Sans inquiétude... Vieille maison... Discrétion...
Taxi. La nuit. Le whisky brûle.
Taxi. Aéroport. COMME PRÉVU.

18. FINAL

LA FEMME – Final.

Faites excuse, inspecteur. Quelle heure est-il s'il vous plaît ?
L'HOMME – Neuf heures dix ; et qui vous a dit que je suis inspecteur ?

Le silence s'installe.

LA FEMME – On me signale que Barber n'est en fait qu'un nouveau paravent, l'ombre d'une ombre.
Ce n'est qu'une couverture. Ceux qui sont derrière, on ne les connaît pas et jamais on ne met la main dessus.
C'est la vie.

Mais la vie, c'est un théâtre.

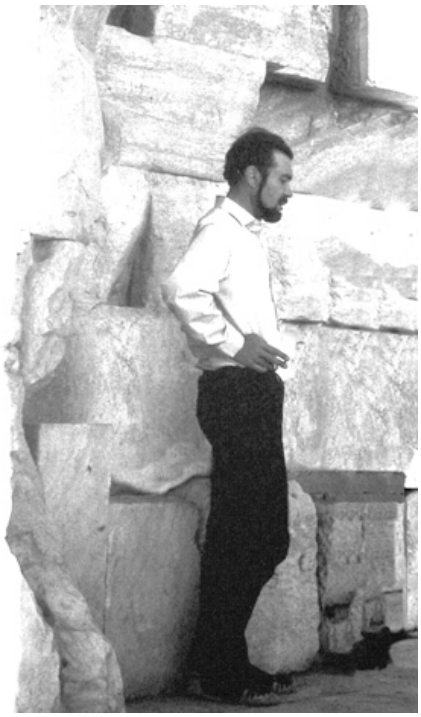
L'HOMME – Moi le comédien je ne suis qu'un aventurier amateur de chocs inédits.
Je suis là, personnage de comédie, j'ai fait un pas de côté et pénétré dans un univers de fiction.
Moi le comédien, j'ai mis un masque de rechange et je t'ai conduit, toi le spectateur, comme dans un jeu de piste.
Réexamine cette histoire et revois les séquences…

LA FEMME – Brèches dans le roc, Image inversée, Comédien ou Aventurier? Que suis-je ? Réflexions du Professeur Ivan X, Le Chiffre Trois, Itinéraire, Le Temps, Mode d'emploi, Perplexité, Nocturne, Rêve, Action, Impasse, Exaltation, l'Homme à la main gantée, En partance…

L'HOMME – Et je t'ai expédié dans un lieu magique qui échappe au temps.
La vie est un jeu et je m'entends fort bien à y tenir mon rôle.

Good bye
Good luck
Ciao.

NOIR



Jean Rigaud au Parthénon en 1956

ESTHÉ-LOGIE ET IDÉO-TIQUE : REGARDS SUR LE MONDE ACTUEL
(OU LA « CULTURE » DE L' « ART »)

« J'ai cherché des grands hommes mais je n'ai trouvé que des singes de leur idéal. »
F. Nietzsche

« La Bête arrache le fouet du Maître et se fouette elle-même pour devenir Maître et ne sait pas que ce n'est là qu'un phantasme produit par un nouveau nœud dans la lanière du Maître. »
F. Kafka

« L'hystérique dit au Maître : 'la vérité parle par ma bouche, je suis là, et toi qui sais, dis moi qui je suis' – et l'hystérique fera savoir au Maître que ce n'est pas encore ça, que son là se dérobe à la prise, qu'il faut tout reprendre et beaucoup travailler, pour lui plaire. Par quoi il/elle prend barre sur le Maître et devient maître(sse) du Maître. »
J. Lacan

« … l'hystérique, c'est l'art, incarné dans une improbable créature, et qui vient se tortiller devant le Maître, en lui disant : 'regarde ! regarde ! comme je suis singulier/ère et unique ! Alors ? toi qui sais tout, qu'as-tu à dire ? Tout ton savoir ne sert à rien. Tu reviendras quand tu auras quelque chose de plus consistant à me dire'. »
Mehdi Belhaj Kacem

Pour résumer d'emblée ce que je veux dire ici, il y a une mystérieuse affinité entre l'activité ou l'agitation dite artistique et l' « idéologie » dominante, c'est-à-dire la rhétorique de l'inavouable désordre établi. Il y a une esthétique de la politique et une idéologie de l'art, formes ou apparences sans contenu, sans conséquence autre que la caisse de résonance amplificatrice des bavardages médiatisés ou non, l'inanité et l'insignifiance du journalisme et de la critique. Il y a une culture politicienne de l'art, une culture idéologique de l'esthétique. L'art s'est trahi lui-même comme la politique s'est trahie elle-même : ce qui doit se vouer à l'intérêt général, la politique que Vaclav Havel définit comme service rendu aux autres (Jean Vilar, dont le festival n'existe plus, parlait du « théâtre » en tant que « service public ») ; et ce qui est par essence fait pour se vouer à un monde de valeurs transcendantes, l'Art que les anciens avaient si bien compris, eh bien tout ça

n'est *presque* plus (le *presque* se réfère moins à un processus inachevé d'extinction qu'à la nouveauté qui, ici et là, loin des villes et surtout des lieux officiels, commence à naître). Reste que les assiégés s'agitent ; on croit être quelqu'un ou faire quelque chose, en se débattant dans l'illusion du moi. Il y a un titre de BD qui résume tout ça : « l'effervescence des comprimés »…

Voici comment Alain Badiou définit ce qu'il appelle l' « inesthétique » : « … un rapport de la philosophie à l'art qui, posant que l'art est par lui-même producteur de vérités, ne prétend d'aucune façon en faire pour la philosophie un objet. Contre la spéculation esthétique, l'inesthétique décrit les effets strictement intraphilosophiques produits par *l'existence indépendante* de *quelques* œuvres d'art. » (c'est moi qui souligne).

Il faut bien peser ce que sous-entend Badiou : éviter de se perdre dans des cérébrations sans fin autour de procédés de séduction (ce qu'il appelle « spéculation esthétique ») ; et, surtout, être très sélectif : grand besoin de critères et de valeurs sûrs pour celui qui veut voir. Ou retour aux Sources…

Et Mehdi Belhaj Kacem définit ainsi l'« inesthétique » : « …la possibilité que la philosophie se fonde comme système sous *la condition moderne de l'art comme anti-esthétique* » (c'est moi qui souligne).

L' « art » n'est pas plus indépendant de l'époque que n'importe quoi ou n'importe qui d'autre ; et l' « artiste », *aujourd'hui plus que jamais*, n'est pas moins que les autres fabriqué, dominé, formaté, par les déterminations de forces externes. L' « art » moderne est, précise Belhaj Kacem, l' « impossible assomption du Beau ». C'est ce que j'appelle « le lard moderne », dont j'eus un parfait modèle il y a quelques années à la FIAC de Paris –« *foire internationale d'art contemporain* », où je n'ai vu que des décorations… – mais bon, c'était une « foire »... L'esthétique proprement dite, c'est un département de la philosophie qui définit les critères de l'art et se trouve donc en mesure de l'évaluer ; ce n'est pas dans ce sens que l'on prend ce mot aujourd'hui – d'ailleurs, la critique, même prétendue « esthétique » (qui traite du passage de l'imaginaire aux œuvres), n'est souvent qu'un domaine d'auto-entreprise comme bien d'autres qui n'ont rien à voir avec l'art, et elle est moins souvent au service des œuvres que d'un système, c'est-à-dire de la personne du critique. Belhaj Kacem propose, comme métaphore de l' « art » moderne et de l'esthétique de « notre » temps comprise comme *bricolage impressionniste plus ou moins impressionnant* (il appelle ça « cuisine calculée »), il propose donc « le harem » ou « le bordel » (qu'il oppose à « la pyramide » de Hegel dans son *Esthétique* de 1835, cette figure de « l'art symbolique... qui cache un objet mystique, un être invisible… ». Il est anachronique de se poser la question du Beau ou de la Beauté, voire même de la valeur. On peut rattacher cette problématique à la déconstruction dont je ne retiens que ceci : le moindre mot, le moindre concept, a besoin aujourd'hui d'être redéfini, tant nous vivons dans la perte ou la dégradation des critères de valeur (c'est la raison pour laquelle j'écris pas mal de mots entre guillemets…).

L'Irlandais Synge disait, en substance : il faudrait que la vie soit belle pour que le théâtre soit beau. Et Jean Vilar : commençons par faire une société, après quoi nous pourrons faire un théâtre. Ce sont là deux points de vue très proches qui illustrent ou éclairent, ne serait-ce que partiellement, ce que Philippe Lacoue-Labarthe entend par « esthéthique » (= esthétique + éthique).

Ce n'est pas un hasard si la philosophie se penche avec gravité, mais aussi avec humour (le sérieux de l'esprit se passe très bien de l'esprit de sérieux), sur l'art, qui est le premier signe de l'état d'une société (je n'ose dire civilisation…).

Le rapport de l' « idéologie » « politique » à l' « esthétique » (au sens non-philosophique et non-critique : le calcul des effets à produire, le conditionnement de la réception) est un rapport de soumission de celle-ci à celle-là, ou de domination, d'influence, de formation ou de déformation, voire de torsion et de distorsion, de celle-ci par celle-là. Et dans cette ère dite « post-moderne » (le « post-moderne » n'étant qu'une pose un peu tordue et un peu lourde du moderne, une stase agitée), ce qu'on entend communément par « esthétique », qui reste souvent très vague et repose sur un impensé ou un inconscient, ne peut que refléter tout ce qui s'agite et se débat et se trémousse pour s'efforcer *mordicus* de passer pour une idéologie politique de bon aloi, sans la moindre base solide mais néanmoins avec le plus grand pouvoir possible d'influence et de séduction. Ce que Belhaj Kacem exprime en disant que « l'art est la mimésis de la politique effectivement existante ». Et que Michel Surya résume, sous un autre angle (mais tout ça se rejoint) dans le dernier volume de sa petite suite philosophique et musicale intitulée *De la Domination* : « Il n'y a rien comme l'idéologie dont ils n'aient été une fois pour toutes guéris par la valeur suréminente de l'argent »…

Or, s'il n'y a plus d'idéologie dans ce sens-là (à moins de prendre la pulsion appropriatrice et expropriatrice, ou la cupidité, pour une idéologie, ce qui est loin d'être invraisemblable, puisque l'idéologie d'aujourd'hui, la dominante, celle qui règle les mécanicités générales, ne semble plus être autre chose – j'y reviendrai – qu'une *rationalisation de la pulsion, impulsion ou compulsion, de l'animal « humain » ou de la machine « humaine » programmée, formatée, par cette pulsion rationalisée/rationalisante*) –donc, disais-je, s'il n'y a plus d'idéologie au sens propre, au sens non-sale, il n'y a plus ou presque plus d'esthétique non plus : dans le sens d'une *relation de vérité telle que la création compte plus que sa réception ou que, dans l'instant de créer, ne compte que l'incandescence de l'être et de sa trace dans le créé*. La/le(s) politique(s) se contorsionne(nt) très civilement pour tenter de passer pour un ordre de valeurs directrices ; l' « esthétique », c'est-à-dire le *bricolage en vue d'un conditionnement de la réception ou de la perception* (c'est proche de l'illusionnisme), espèce de son(s)-et-lumière(s) qui couve toujours comme une tentation ou une menace, artifices et fumées sans feu qui veulent nous subjuguer – bref, tout ça voudrait aussi passer pour quelque chose de solidement fondé, une manière d' « idéologie » du spectacle, ce que j'appelle esthé-logie, qui a sa contrepartie, dans la politique, dans ce que j'appelle l'idéo-tique, c'est-à-dire

une autre « cuisine », un autre « art » du spectacle, un autre conditionnement de la réception ou de la perception, une autre manipulation. Dans les deux cas, système de pouvoir ou de recherche d'un pouvoir. Ou manœuvres de séduction. Il y a ainsi de faux héros et dans l'art et dans la politique. Tout peut se réduire à ceci : le personnel, l'ego, la personnalité, le talent etc.etc. : formes ou coquilles vides, auto-promotion mondaine, qui est culture de la politique et de l'art. Illusionnisme compensatoire. Tout cela n'est qu'une métastase de l'individualisme et de l'économisme ou financiarisme en leur version anarchique que nous connaissons aujourd'hui.

Ainsi, on a, côté « politique », l'idéo-tique, les discutailleurs et leurs procédés mimétiques, leur rhétorique, leur sophistique, leur théâtralité plus ou moins simiesque ; et, côté « esthétique », l'esthé-logie, le discutaillage des formes, des apparences, ce qu'on désigne par « esthétisation » : bidouillage plus ou moins convaincant ; recherche d'impressions fortes sur fond vide ; recherche d'impact par des moyens et des procédés efficaces peut-être mais plus ou moins obscurs en ce qu'ils relèvent d'un montage de formes pas toujours habité ou motivé ou animé par un projet, c'est-à-dire par *une conscience de l'autre ou des autres non pas comme miroir(s) mais comme instances ou existences qui fondent ou qui exigent ma responsabilité*.

Si on prend Hollywood comme un cas extrême du grandiloquent à base de diverses techniques et technologies, d'effets spéciaux et de musiques bruyantes, et où le public est objet théorique abstrait, quantité négligeable et néanmoins lucrative ; et si on prend le festival de Cannes comme cas extrême de la mondanité egoïque ou de l'ego mondanisé, on a là deux grossissements, caricatures ou hypertrophies d'une tendance qui existe, de diverses manières et à divers degrés, dans toutes les formes d'expression dites « artistiques ». Jean Vilar : « le mal du siècle, c'est cette confusion entre le grandiose et le vrai ».

Quoi qu'il en soit, « idéologie » et « politique » ou « art » et « esthétique » (tous ces mots, entre guillemets, bien sûr !), de part et d'autre, bulles egocentrées, formes-figures sans contenu, séduisantes. On peut n'avoir rien à dire, rien à donner, être incapable, comme dit Christian Bobin, d' « éclairer un peu plus loin que soi », cela n'empêche pas de créer et de réussir. Certes, il y a partout beaucoup de choses judicieuses – sans plus. C'est de la débrouillardise d'auto-entrepreneur. J'appelle ça les moi-je olympiques de France. Emil Cioran disait que le XXe siècle avait inventé deux catégories : l' « intelligent » et l' « intéressant ». Les ombres et reflets sur les parois de la Caverne peuvent être bien faits, séduire, voire hypnotiser, couper du monde, empêcher la sortie à l'air libre, comme dans l'inanité de tous ces jeux narratifs postmodernes où la critique a trouvé de quoi s'occuper et qui sont, et pour l'écrivain et pour ceux qui le lisent, un cas spécial de « divertissement » pascalien. Ou de l'animation. Le post-moderne est la meilleure illustration qui soit de « l'intelligent » et de « l'intéressant ». Il y a la correction politique et il y a la correction narcissique. Mais comme tout cela a été solennisé par la critique, on peut

tomber sous « le charme discret » précisément de l'« intelligent », de l' « intéressant » (il y a toute une branche de ce qu'on appelle théorie qui procède de cela).

Quand Patrice Pavis posait cette question (je cite de mémoire) : « L'esthétique de la réception de l'œuvre d'art est-elle en train d'accomplir sa révolution copernicienne de la théorie en se plaçant d'emblée sur le terrain de *l'effet produit sur le spectateur* ? » (c'est moi qui souligne), savait-il qu'il définissait là le trait dominant de « notre » temps ?

Ce qui unit ces deux faces de la même fausse pièce, c'est l'égocentrage, ou un ego collectif. Ce qu'on a pu appeler « égolâtrie ». Et ce grand vide nourrit et fertilise tout discours politique ainsi que ce que j'appelle les arts de la domination, que Thomas Bernhard désignait déjà par « les artistes d'état ». J'appelle ça *la culture de l'art*. Le jeune Beckett, déjà en 1936 (la date n'est pas insignifiante), désignait cela par le mot allemand « Kultur ».

C'est une des plus belles réussites de « notre » temps que d'avoir persuadé qu'on se libère en devenant esclave de son ego : est ainsi efficacement occulté le réel de l'instrumentalisation.

Ce qui unit ces deux aspects de la même fausse pièce, c'est aussi l'esprit de la publicité : la/le politique s'auto-promotionne comme idéologie du service ; l' « artiste » s'auto-promotionne dans le même esprit, alors qu'il est (dans le meilleur des cas, à son insu), *au service du pouvoir et de la domination, c'est-à-dire de son ego, parce que c'est par là qu'il se fait attraper, corrompre et détourner*.

Il y a bien des rideaux de fumées sur le Réel. *La culture de l'art*, ce nouvel opium, est un de ces rideaux. Car il y a création d'une mentalité collective, fabrication des perceptions et des pensées. C'est ça la véritable « intelligence artificielle ». « Le système » est intégré, greffé en profondeur par une multitude de relais (famille, école, université, travail, médias, cinéma, télévision, technologies etc.). Il y a une subjectivité d'époque, un sujet d'époque, et c'est bien ça la domination dont parle Michel Surya et qui s'appuie *aussi* sur l' « art » et les « artistes ». Et dire qu'il y a un sujet d'époque, une subjectivité collective, *aussi* dans l' « art » (surtout dans l'art, car c'est bien là qu'on s'y attendrait le moins), c'est dire, en termes stricts, qu'il n'y a pas de sujet. Car est sujet qui se détermine de l'intérieur, par le travail intérieur, le travail sur soi. Tout peut se ramener au problème de l'illusion du sujet.

L'idéologie des Civilisations anciennes, des Sociétés traditionnelles, telle qu'elle se reflète dans le Mythe, était un recueil de principes et de valeurs. On retrouve cela à l'aube des religions, avant leur politisation et leur militarisation, et surtout dans leurs aspects initiatiques, voire ésotériques (voir comment Michel Foucault, dans *Le gouvernement de soi et des autres*, montre la continuité qu'il y a entre les Cyniques et le Christianisme primitif…).

Or tout ce qui s'est conçu dans les Civilisations anciennes et qui se reflète dans le Mythe me semble l'avoir été pour combattre, maîtriser, voire dissoudre, un fond archaïque obscur de détermination de l' « humain », un fond animal, pulsionnel – et le couple fusionnel que constituent l'émotionnel et le mental. Or dans ce

fond de détermination immémorial prend source ou racine une force d'idéation primaire ou primitive, résultante du couple émotionnel/mental, de l'émotion brute et du mental chaotique mais constructeur de justifications.

Si l'idéologie du Mythe, dont la fonction était législatrice et initiatrice, nous parle de la domination de l'esprit, maîtrise des pulsions et dépassement des limites émotionnelles/mentales, ce qui est « idéologie » aujourd'hui n'a évidemment rien à voir avec ça (l'homme moderne est le reste, le déchet, le rebut, de l'homme ancien, dit en substance Michel Surya) : « notre » « idéologie » est d'abord un ordre et un mouvement de négation et de destruction de l'ordre principiel, doctrinal, des Civilisations anciennes, des Cultures traditionnelles, et de leur héritage. C'est un aspect de ce qu'on a pu appeler « bienfaits de la colonisation » et aussi de ce que Nietzsche appelle « mort de Dieu » ; Belhaj Kacem signale que « la mort de Dieu et la mort de l'art, c'est le même phénomène ». Les monothéismes politisés et militarisés sont liés à ce phénomène : ils se sont coupés de la Source, vidés de leur essence et ainsi dégradés.

Nous assistons aujourd'hui à un retour en force du fond obscur, animal, pulsionnel – amorce de toutes sortes de rationalisations (voir les « Humanimalités » de Michel Surya…). C'est l'apogée de notre « sifilization » – un point culminant vers le bas. « La crise », violence savamment organisée, fiction montée de toutes pièces, est inséparable de la fiction de l'individu dans une société elle-même fictive et qui ne fait que *nier ce que serait véritablement un individu mais tout en donnant l'illusion d'en favoriser l'avènement*. Et ce jusque dans l'ostentation propre à l'art et à la politique, à l'idéologie-qui-n'est-pas-une-idéologie et à l'esthétique-qui-n'est-pas-une-esthétique.

Serge Halimi, dans *Les nouveaux Chiens de Garde*, signale que certain « idéologue » de ce qu'on appelle « économie de marché » compare cette économie complètement tordue à la gravitation universelle ! Un autre de ces grands esprits déclare : « Le libéralisme est inscrit dans la nature humaine, parfois violente et injuste ». Un autre désigne le désordre établi comme « cercle de la raison » : n'est-ce pas là une éclatante manifestation de ce fond obscur, animal, pulsionnel, et de son travestissement « idéologique » propre à justifier tout et n'importe quoi ?

Les anciennes Sagesses avaient compris, elles, qu'on ne peut laisser la nature humaine gouverner, fût-elle affublée du nom de « raison ». Car elle est mère du chaos organisé d'un monde gouverné par les pulsions appropriatrices et expropriatrices d'une minorité illégitime et légaliste. C'est ce que j'appelle le démocratisme. Emil Cioran parlait des « démocrates d'opérette ».

Ce que Michel Surya appelle « Domination » a quelque chose en commun avec le concept de « banalité du mal » de Hannah Arendt : tout le monde, y compris bien sûr les « artistes », graisse les rouages de la Machine, on peut aller jusqu'à devenir graisse soi-même, rien ne s'oppose réellement ; et tout ce qui s'oppose, dans l' « art » notamment, est désamorcé par la récupération médiatique, le spectaculaire, la scène. Car il y a quelque chose de mystérieux, qui a sûrement trait à

l'esthétique, c'est-à-dire aux ressorts en profondeur de la réception ou de l'assimilation, c'est que, *dès que quelque chose est montré, sur une scène, sur un écran etc., eh bien c'est désactivé, neutralisé, ça restera sans conséquence*. Mais ce sans-conséquence de tout ce qui est montré (qui ne vaut que pour tout ce qui n'est pas montré) est un trait caractéristique de notre temps, qui tient au *puissant entraînement collectif dans la mêlée ou dans la course*. Et cet entraînement a son corrélatif dans le *développement exponentiel d'un « art » de masse aux techniques, méthodes et procédés comme étudiés pour s'adresser aux seuls sens et non à l'intellect ou à l'esprit*.

Tout cela me rappelle ce feuilleton prophétique des années 7O, qui s'intitulait *Le Prisonnier*, incarné par Patrick Mac Goohan, le numéro 6 qui n'arrivait jamais à savoir qui était le numéro 1… On voyait dans ce coquet village d'épouvante de très beaux kiosques à musique, des orchestres plaisants, des parades colorées et bien arrangées, des défilés d'hommes élégants en canotiers et de gracieuses majorettes – tout le monde y était extrêmement poli et il y avait même de l' « art » dans ce village parfaitement dressé…

Le fond obscur, animal, pulsionnel, on le voit diversement nuancé, coloré ou colorié, décoré, par les infimes résidus, ici ou là, chez les uns et les autres, des Civilisations anciennes, des Sociétés traditionnelles et des monothéismes d'avant leur politisation ou militarisation. Ces infimes résidus de Sagesses aujourd'hui marginales mais d'un exotisme qui peut être rentable trouvent bien sûr place, expression et expansion dans ce qu'on appelle « art » ; effectivement, ça donne du relief, des impressions de profondeur, ça brille… Se généralise néanmoins un système de division, de dressage plus ou moins doux et de mise en conformité : entre activement et effectivement, dans cette logique le divertissement, l'objet de consommation qu'est devenu l' « art ».

Un Sage Gnostique dit qu'au mot é-ducation, qui parle déjà de soumission, il faut préférer le mot in-ducation, c'est-à-dire le travail intérieur.

Il y a des « puces » idéologiques greffées de mille manières sur chaque humain. Et qui se traduisent, se manifestent, *et se transmettent*, dans et par la pensée, les paroles, les actes etc. – et bien sûr dans et par ce qu'on appelle « art » ou « esthétique » ou « culture ». Par exemple, toute une rumeur, presqu'imperceptible mais qui marche ou fait marcher, sur la liberté de pensée, d'expression, de création ; quelque chose qui est de l'ordre du subtil et qu'on retrouve dans l'hymne de parade ou de pavane de la grande Reine-Technologie… Ce sont ces « puces » dont le travail intérieur nous aide à nous débarrasser. Ou le Mythe bien compris. Ou les religions, version initiatique-ésotérique. Autrement dit, et en bref, c'est le règne du Grand Même et l'Hystérie de la Différenciation. Il y a pas mal d'images qui marchent : psittacisme, marionnettisme, ventriloquisme…

L'esthétique, c'est la philosophie qui réfléchit sur l'art – et non l'art qui réfléchit sur lui-même, aspect, et non le moindre, de cette espèce d'onanisme spécifique du fameux et fumeux postmoderne. Autrement dit, il y a des lois, des règles

qui invalident et congédient toute subjectivité. Ou qui la limitent. « Les goûts et les couleurs ne se discutent pas », surtout parce qu'ils n'ont pas le moindre intérêt… Car il y a le réel transcendant du capitalisme et sa fiction démocratiste et son nouveau dieu déjà mort : l'individu. Or selon un ordre rigoureux de vraies valeurs (par exemple, celles qui commandaient l'initiation chez les anciens Égyptiens ou dans les Sociétés chamaniques) : que vaut celui qu'on *sur-nomme* « individu » ?... (la même question peut se poser, dans une perspective tout autre, par rapport aux gouvernances, qui ont d'autres chiens à caresser…).

Le Beau, la Beauté, obéit à des lois, un ordre tout impersonnel. Penser à cette constante dans la philosophie de l'art : le Beau c'est l'intelligible dans la matière, une manifestation du Divin ou du Vrai ou de l'âme du monde ou de l'unité spirituelle. L'Artiste n'est que canal ou médium, il n'y a pas la moindre raison de l'admirer ou de le glorifier. Chez Démocrite, c'est un ordre sensible de l'harmonie des parties avec le tout d'un ensemble. On retrouve cela chez Pythagore, Léonard de Vinci et bien d'autres. Il y a un ordre numéraire, géométrique, de la Beauté ; une arithmétique souveraine des proportions. Je pense aux concepts d' « *integritas* », de « *consonantia* » et de « *claritas* » de Saint-Thomas d'Aquin. Ou au poème *Les Mages* de Victor Hugo. Aussi à William Blake et à William Morris. Saint-Thomas d'Aquin est d'ailleurs repris par Bernard Bosanquet et par James Joyce. Ces principes se manifesteraient dans une création dé-personnalisée et ne seraient perceptibles que par l'œil *d'un initié, c'est-à-dire tout simplement d'une personne qui s'est délestée de l'illusion du moi*. Tout cela se retrouve dans l'architecture sacrée des anciens Égyptiens, dont les principes furent appliquées dans les architectures romane et gothique. Il y a des proportions qui ont des effets énergétiques mesurables, il y a des formes bien proportionnées qui rayonnent. C'est ce qu'on appelle les ondes de forme(s). Il y a donc une science du Beau, de la Beauté et de l'esthétique bien comprise, qui n'a rien à voir avec tous nos trafics - fantaisies rationalisées, exhibitions subventionnées, défis mégalomaniaques. Ni avec notre hystérie de la performance. Ni avec ce qui se prend pour des jeux d'enfants. Certes, tout cela peut être « intelligent » ou « intéressant »... Il y a des artistes en Irlande qui puisent dans la mythologie des Celtes d'Irlande pour dire « notre » monde : voilà un exemple d'une « esthéthique » qui, dans les termes de Christian Bobin, veut/peut « éclairer plus loin que soi ». Georges Bataille a écrit que la littérature (et on pourrait dire la même chose de l'art en général) aura dorénavant le « rôle et le caractère délirants » des religions… antérieures au christianisme, elle sera « ce qui transfigure et ronge », ce qui « divinise et moque ». Et il ajoute que tout ce qui ne transfigure et ne ronge pas, qui ne divinise et ne moque pas, sera « sottise, aboiement de chien dans l'église »…

L'esthétique moderne et postmoderne n'est que le reflet de l'idéologie-sans-idéologie-qui-est-quand-même-une-idéologie. Tous les délires, toutes les dérives, sont possibles. On est en démocratie !... C'est très bien de jouer, tout est jeu, la vie même peut être vécue comme un jeu ; mais si seulement ça jouait toujours comme des enfants !... La communication elle-même est en question. Le régime de

la séparation, même et surtout dans et par l' « art », n'a jamais été aussi puissant. Giacomo Leopardi écrit dans son *Journal* : « avant, nous étions tous différents et tous ensemble ; maintenant, nous sommes tous identiques et séparés. »…

Theodor Adorno définit ainsi l'art contemporain : « espace de liberté, de contestation et de créativité dans un monde technocratique ».

C'est très juste. Mais si j'examine, à la lumière de mes observations, les trois points de sa définition (qui date des années 70) je dirai : l' « espace de liberté », c'est précisément ce que j'appelle la réserve indienne, le parc d'attractions, le jardin d'enfants etc. – la place qu'on a faite à l' « art » pour le ranger, le marginaliser, en l'exposant tout en le séparant, pour le surveiller et pour l'instrumentaliser (car *la vraie place de l'Art c'est celle qu'on ne lui fait pas, et une résidence d'artiste n'est autre que la Terre et le Ciel et la conscience du commun*). La « contestation » a viré à ce que Kacem appelle la « culture de la provocation » ou « le parodique transgressif » – l'exemple parfait serait la chaîne de télé Canal+, qui illustre bien cette permissivité non dénuée de vulgarité et qui plaide pour le démocratisme. Quant à la « créativité », eh bien *ça se défoule, ça fait sa petite catharsis, sa petite aventure, on a quelque chose à prouver, à se prouver, et le geste personnel de se montrer, de se plaire et de séduire compte bien plus que la question de la valeur*. Il y a une « idéologie » et une « esthétique » du dépassement de ses limites qui souvent ne font que confirmer les limites. Le Nouvel Ordre Mondial a bien arraisonné ceux que Michel Surya appelle, dans un petit livre intitulé *Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination*, « les travailleurs intermittents de l'industrie du spectacle et du divertissement de masse ».

Tout ce qui est « de masse » est au service d'un projet qui n'a rien à voir avec le projet artistique. Adorno avait bien vu le potentiel fasciste du comique de masse…

L'esthétique-sans-esthétique-qui-est-quand-même-une-esthétique est donc un ensemble de procédés et de techniques de détermination de la réception, ou de conditionnement de la perception, et où l'on voit se mêler aux diverses formes d'art, en dilution ou en délayage (un peu comme des colorants et autres additifs chimiques de l'alimentation industrielle) divers emprunts, diverses influences culturelles, philosophiques, littéraires ou poétiques, *mais à fonction tout simplement ornementale*. C'est tout le problème d'un « art » auquel on a fait « sa » place. Il doit faire ses preuves, faire sa révérence à la culture officielle c'est-à-dire à tout ce que la société a casé ou congelé dans son histoire, ses anthologies et autres panthéons, y compris le subversif. C'est précisément ça le désengagement, la dépolitisation. On trouve des idées et des idéaux en tube ou en boîte de conserve, ça fait partie des décors et des accessoires – on en trouve aussi dans des soirées qui font un peu éloge funèbre.

La recherche mécanique systématique d'effets nourrit une faim de sensations qui appelle la recherche d'effets (c'est une possibilité de la position critique) ; et tout ça, ce manège, ce cercle pervers d'offre et de demande – *c'est le marché de*

la consommation – cherche à compenser l'incompensable : une perte, voire un vide, d'ordre culturel, c'est-à-dire intellectuel ET spirituel – car l'intellectuel sans le spirituel tourne en rond dans sa cellule mentale (qui peut néanmoins être auto-suffisante).

« VISITE AMICALE » CHEZ MICHEL SURYA

Dans le *Libération* du 1er Juin 2006, Michel Surya a relevé ce gros titre : « LE CASINO MET L'ART EN JEU » : alliance récente de l'économie et de l' « art », des politiques territoriales et des intérêts commerçants, où le modèle touristique fait la loi. Et Michel Surya commente : « on réalisera de l'argent partout où il y aura ensemble de l' « art » et de la domination ».

Si Guy Debord déclarait que « le vrai est un moment du faux », Michel Surya précise qu'au jour d'aujourd'hui « le faux est le vrai lui-même ». Les « arts » sont fétichisés parce qu'*ils servent de garantie à une société qui, à juste titre, doute d'elle-même. Et c'est précisément en cela qu' « idéologie » et « esthétique » fusionnent* : il y a une injonction de « faire de l'art », qui est un peu comme le pistolet qui signale le départ d'une course… L'art jadis soumis aux princes ou au clergé, est maintenant soumis à l'État, c'est-à-dire au(x) marché(s). Michel Surya conclut (probablement en pensant au foisonnement des festivals en été) : « Il faut qu'il y ait de l' « art » partout : tels sont les mots de l'ordre ».

VISITE AMICALE CHEZ YVES MICHAUD

Nouveaux terrains investis par l' « art » : l'entreprise, l'humanitaire, la sociologie, la biotechnologie, internet, les jeux vidéo et les jeux interactifs. À la contemplation se sont substituées l'explication, l'intervention, l'immersion. « C'est l'ambiance, l'environnement, qui engendrent l' « art » plus que l'œuvre elle-même » : « Les systèmes totalitaires du XXe siècle avaient bien compris le bon usage de l'art total… Aujourd'hui, c'est au tour des décideurs économiques de s'en servir… Du coup, il ne reste plus beaucoup de place pour un art réellement engagé puisque tout est détourné, digéré, récupéré. »

J'ajoute : l'engagement n'est rien d'autre qu'un spectacle, une mise en scène, un livre qui se vend bien et, à la longue, une anecdote, un souvenir, du folklore de même espèce que l'ensemble de la « vie » « politique » et, sur le long terme, l'histoire, les histoires de l'histoire – la « mythologie » nationale.

PROMENADE DANS L'ACTUALITE :
(quelques souvenirs, expériences et observations –sans commentaires)

* C'est un spectacle où le metteur-en-scène veut que chaque scène se pose parfois comme un tableau de maître ou un instantané photographique. Je trouve ça très beau. À la fin du spectacle, un spectateur dit au metteur-en-scène : « c'est trop lent ».

* Lors d'une lecture de poèmes persans du XIIe siècle, un des lecteurs, Iranien vivant en France depuis longtemps, commente : «l'ancienne poésie mystique persane, c'était fait pour que les humains se corrigent ».

* À Nîmes, en 2011, j'assiste à une journée organisée par le Conseil Général du Gard, où viennent se produire des « artistes », qui ont déposé un dossier et ont été sélectionnés. On attend d'eux qu'ils présentent un échantillon de leur production. Le public est composé de commerçants qui pourront, par la suite (ça se passait juste avant l'été), contacter l'artiste ou les artistes qu'ils veulent employer.

* « Marseille, ville européenne de la culture » ou le projet « Euro-Méditerranée » (documentaire circulant sur internet, où les habitants qui se confiaient au journaliste ont demandé qu'on ne voie pas leur visage et même que leur voix soit masquée…) : selon deux compagnies artistiques ni bien-pensantes ni lucratives et donc menacées par le projet, c'est surtout une entreprise d'exclusion de certaines populations… Les investisseurs et organisateurs de ce projet pharaonique (l'argent dépensé là-dedans suffit à illustrer le caractère fictif de « la crise ») déclarent : « pour rendre le projet attractif, il faut *une bonne dose d'artistes* » (*sic*). Les artistes des deux compagnies en question pensent que l'industrie de la « culture » est « le cheval de Troie » d'une œuvre de nivellement, d'inquisition et d'épuration. L'un d'eux conclut : « Jamais la 'culture' n'avait manifesté un tel mépris envers l'art et les artistes ».

* Déclaration d'un ministre, le mois dernier, dans une feuille locale : « La culture, c'est pas des subventions, c'est de l'investissement. »

* Entendu à la radio le 15 Mai 2013 : « *250 écrivains et artistes qui donnent à sentir et à voir* » (*sic*). Il y a quelques années, eut lieu un festival de cinéma où on annonçait 300 participants etc. Et cette manchette d'une feuille locale : « fête monstre du vin et du livre ». Et encore, tout récemment : « grande fête du jazz et du vin ».

C'est toujours la même histoire : le gigantisme du Nain.

* Enfin : si vous voulez voir la Caverne de Platon version re-masterisée, colorisée, version épanouïe, allez aux Carrières de Lumière des Baux-de-Provence : vous verrez qu'un « fort-en-thème » des nouvelles technologies de l'audio-visuel peut faire beaucoup mieux et aller beaucoup plus loin que l'imagination de Platon.

CONCLUSION

L' « art » « sifilizé » ou les arts de la séparation : *euphorisation et pacification*, avais-je déjà écrit en 2000. Je confirme.

Ma redéfinition de l'Idéologie : nettoyage et purification intérieurs, évacuation des implants et greffes de l'histoire, d'une société, d'une famille, et de tout un environnement entraîné tant bien que mal dans la ruée vers l'or d'une poignée de fous. Vaste programme !

Ou l'Idéologie selon Kenneth White : « Je suis, donc je ne pense pas ». Vaste programme également !

Ma redéfinition de l'Esthétique : voix/voies de la Nature, Terre et Ciel et au-delà. Ou l'homme élémentaire.

Nietzsche dans *Le gai savoir* écrit que les artistes « ne vont jamais leur propre chemin » – j'ajoute : sauf peut-être loin des villes, loin des mondanités ordinaires, près des énergies naturelles, dans des petits cercles familiaux et amicaux. Mais ceux-là ne se voient même pas comme des artistes…

Et encore Michel Surya : « Il n'y a pas de domination qui ne soit maintenue sans les services qu'une partie de l'art pouvait lui prodiguer, c'est-à-dire sans qu'une partie de l'art s'asservisse à elle ».

Mais il y a le Musée de l'Art Brut à Lausanne. On peut y voir l'Art (avec un A majuscule et sans guillemets). Ces artistes n'ont pas créé ces œuvres pour (se) prouver quelque chose, pour publier ou pour exposer, ou pour se montrer, ni pour vendre et gagner de l'argent, encore moins pour (se) plaire. Ils n'ont été influencés par aucun mouvement, aucun courant, aucune école. Ils ont été au service de *l'Art comme nécessité intérieure indépendante de tout extérieur*. Exemple d'un Art devant lequel les mots ou les concepts d'idéologie et d'esthétique semblent déplacés, perdre toute pertinence, ne trouver aucune application.

À l'excès de tout ce qui se prend pour Art aujourd'hui, l'Art brut semble répondre en nous parlant d'une impossible liberté, celle des mystiques des Traditions initiatiques ésotériques et de tous les Rimbaud, Van Gogh ou Artaud etc. de l'Histoire – la liberté (selon cette formule de Cioran) de « sortir de l'humanité »… – mais pour y revenir ou, mieux, *en y restant* : car le monde, la société etc., c'est le gymnase de la connaissance de soi.

L'Art Brut encadré-exposé dans un Musée, ça me rappelle cette petite phrase du philosophe grec Kostas Axelos (qui n'est ni du passéisme ni du romantisme…) : « Il n'y a que par le retour aux Sources qu'on a des chances aujourd'hui de devenir novateur. »*

René AGOSTINI
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

* Ce texte reproduit la conférence plénière donnée dans le cadre du Colloque *Esthétique et Idéologie dans l'art contemporain, dramartique entre autres*, organisé les 19, 20 et 21 Juin 2013 à l'Université d'Avignon, par Madelena Gonzalez et René Agostini.

LES FOLLES AMOURS DE PERPLEXE ET DE STULTITIA*

[*Déçu par le « pépin terrestre » et les philosophes branchés incapables de lui expliquer le sens de ses mésaventures, Perplexe tente d'échapper à l'emprise de la veuve noire, Melancolia. Il est recueilli par le grand humaniste Érasme, dont la maîtresse, Stultitia, préposée aux Sans Joie de Vivre, l'initie à une sagesse dont notre temps a oublié jusqu'au nom : la morosophie (littéralement: folie-sagesse).*

Partant du récit de sa vie d'enfant juif caché durant la Seconde Guerre mondiale, Louis Van Delft délaisse ici l'érudition pour dire ce qu'il doit aux moralistes. De l'Antiquité au XXe siècle panique, ces philosophes atypiques furent reconnus pour des guides incomparables de l'« humain voyage ». Grisés de postmodernisme, de post-humanisme, nous les fourguons à la trappe des auteurs irrécupérables, jetables, en un mot : classiques.

Et si, quand le monde part à la renverse, ces « spectateurs de la vie » (Montaigne), penseurs sans jargon ni système, se révélaient à même d'assurer la relève ? Si leurs choix de vie, leurs maximes, fables, caractères..., leur brièveté, fleuron de l'art d'écrire, étaient les meilleurs contre-poisons à notre humeur inquiète ? S'ils allaient jusqu'à répondre à la question séminale : quelle Loi, désormais, après « la mort de Dieu » ?

Rien ne tire plus à conséquence que de manquer la rencontre d'observateurs de terrain, vrais connaisseurs de la nature humaine et des « choses de la vie ». Par chaque étape de notre ***parcours*** *à nous ils ont déjà passé. Sur chacune d'elles, ils nous confient, fraternellement, l'essentiel.*]

Là-dessus, comme par un fait exprès, vint à passer dans l'allée voisine... ma Stultitia en personne. Elle accourut et l'espace se remplit de rires fusant en feu d'artifice.

« – Mon Perplexe! *Amore* ! Mais qu'est-ce que tu fais là ? Où es-tu allé te fourrer ? Ça y est, j'ai compris, je comprends tout, tu t'es encore égaré ! *O sole moi* ! Je t'ai cherché partout, partout, partout ! *Ti amo, ti amo tanto, chocolate* ! »

Fallait-il la croire ? J'ai mes doutes. J'avais déjà donné pour la connaître. L'amour n'est pas du tout, comme répétait là-haut un Monsieur Poquelin, « un

grand-maître ». Quand il nous tient, dites : adieu prudence et faites des prières. Évidemment, la futée, la rouée, profita de ma seconde d'hésitation. Elle me tira à l'écart. Son Désiré s'est éclipsé, très discret et, m'a-t-il semblé, très souriant.
« – M'amour, me susurra-t-elle à l'oreille, est-ce que tu les as seulement regardés, tes petits camarades, ton Diogène, ton Tertullien, ton Ortega et ton *Herr* Friedrich ? »

Comment savait-elle ? J'ai bien essayé de lui demander, mais impossible de l'arrêter.
« – Tu veux donc en être, de ces fanatiques, de ces illuminés ? Tu n'as donc rien vu ? Ils sont tous agents de la Noire-plus-que-noire, ses âmes damnées, exécuteurs de ses basses œuvres !
– Tu ne m'as pas prévenu. Je croyais que tu n'avais que des amis.
– Que des amants, tu veux dire, répliqua-t-elle sèchement. Et alors ? Il y a un problème ? Tous ceux qui ont un grain, même infime, même le moins prometteur, je prends ! Quand donc tu nous comprendras, moi et la vie ? Il ne suffit pas d'être fêlé, un peu, beaucoup, de bout en bout, encore faut-il jouer la partition ! Quand c'est marqué *moderato*, ballot, ça veut dire tempéré, ni trop, ni trop peu. Compris ? *Capito* ? Chaque fois que je parais, moi, dans votre mélo débile, c'est bien indiqué: *moderato*. Tes furieux, à la limite je pourrais accepter qu'ils soient les plus malabars, les moins ragoûtants, les plus contre-performants de tout le lot. Mais d'être fielleux, gonflés d'atrabile, embobinés par cette hystérique de Mélancolia ? Et de jouer archifaux, par haine du beau ? Moi présidant, sur le sabre de mon père, je le jure, jamais ! Tu es tombé droit dans leurs filets, à la Teigneuse et ses créatures ! Tu n'entends rien aux récitatifs, aux duos, aux silences de la vie et moi ! Mais je te préviens : si tu ne sais pas reconnaître quand c'est marqué *moderato* et interprété avec tout le respect dû à une union aussi honorable et ancienne qu'entre la vie et moi, tu seras comme ses sbires, à la Moricaude, et boursouflé de rancœur, d'acrimonie et de ressentiment ! Tu seras Sans Joie de Vivre à jamais, victime à jamais de la Maléfique, de la Noire-plus-que noire ! »

Quand elle me vit complètement sonné, elle daigna... comment dire... se radoucir on va dire :
« – *Goddam* ! *Santo* ! *Subito* ! *Bullshit* ! Voilà ce que ça donne de ne plus connaître son patrimoine culturel ! C'est pourtant chez vous, que je sache, que Johann a composé son *Clavecin bien tempéré*, et Georg *L'Allegra et La Melancolica* ! *L'Allegra*, c'est moi ! *La Melancolica*, c'est elle, qui ne connaît ni accord ni mesure, ni harmonie des sphères, ni harmoniques de l'âme, *niks*, *nichts*, *niente*, *nada de nada* ! Allons, Perplexe, 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, pour que les écailles te choient des oreilles. Ou je te les coupe. 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*, il appelle ça, Monsieur Pasquale. La Noire aussi, à ce qu'il m'a 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 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 – c'est le fana de caractères qui m'a expliqué – on ne vous fait pas plus de cadeaux, à vous, qu'on s'en fait entre nous deux. On n'est pas méchantes, comment dire ontologiquement on va dire entre guillemets. À peine un peu féministes. Mais jamais son trisaïeul à elle, Héraclite, ne s'est frotté à Démocrite, mon arrière-arrière-arrière-papi à moi, comme savent y faire deux gagneuses ! Cela posé (comme il faut dire), il nous arrive de rire à s'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 ! L'Érasme... *chi sa... chi sa... chi sa...* c'est peut-être 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 ! Le 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 m'entraîne :

« – Allez, venez, milord, faites-moi danser, tourner la tête ! J'adore ! Et surtout, pas ta tête des grands jours, celle du hareng saur ! Desserre un peu ton string, comme vous dites. J'adore le franglais, pas toi ? C'est élégant, c'est convivial ! Allons ! Fais-moi danser ! C'est un ordre ! *E viva* le sabre, le sabre de mon père ! »

Sur quoi elle m'enlace en claironnant :

« *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 agaceries, elle porte mon nom, la *folía*, elle est en mon honneur ! »

Et comme son discours lui parut me convaincre moins, je pense, que son savoir – réel par ailleurs :
« – *Yes my lord*, parfaitement ! *La folie*, encore dite *passacaille* ou *chaconne*, ma danse à moi ! Qui a traversé les siècles. J'adore la danse ! J'adore aller en boîte ! »

Et elle me montre 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 ? 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 qu'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 machouillez 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 ne seras pas dans mon corps, mon corps de ballet. *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 la 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 toutes mariées que nous sommes ? Qu'est-ce que tu crois, néophyte, néobéarnais, 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, ploucs que vous êtes ! Elle vous retourne comme des 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 ! »

À cet instant, perdant le rythme, je la déséquilibre comme jamais et je trébuche moi-même en vrai charlot.
« – Señor Perplexe, il suffit, c'est assez, crie-t-elle, *Ya basta* et *basta cosi* ! Voici la réponse de Miss Folie, dite Folie-Bergère – c'est moi-même – au flageolant pastoureau des Pyrénées que le loup déporte pour le mettre au four. Ton cas, Plus-que-

paillasse, paillasson, n'est pas un cas d'école, même pas un cas d'espèce, même pas de figure, tout juste un casse-tête tout ce qu'il y a de plus banal et tu casses les trottins à tout le monde, et *sopratutto* à moi, je le jure sur le braquemart de papa. Qu'est-ce que je t'ai dit, néozélandais, l'autre jour ? Quelle est la première loi des banquets ? Évidemment, il a tout oublié, le petit planqué qu'on n'a pas, pas, pas encore gazé ! "Bois ou va-t-en !" Et pour la vie, bourricot, c'est kif-kif : "Danse ou casse-toi !" *Burrrro* ! *Burrrro* ! Ha ! *Dura lex,* Perplexe ! Rentre tes chalumeaux, l'innocent ! Oh, et puis c'est bon ! C'est bon, je te dis ! Faites-la donc péter, votre baraque, cassez tout ! Pour ce que j'en ai à faire ! *Pedibus jacta est* ! Ton compte est bon, propre à rien, pécore, Perplexe de la Lune, ta gourme en est jetée, c'est moi, c'est moi qui me casse ! C'est moi qui la fais, ma valoche ! Ça vous fera les pieds à tous, bande d'assistés ! Ça les fera à tes panards pas possibles ! Ça t'apprendra où les poser. Pas dans mon corps, toujours, pas dans ma Compagnie, bonhomme ! *Niet* ! *Never* ! *Absolut vodka niet* et *niet* ! Fissa, l'innocent, fissa pastoureau ! Fini, le pipeau ! Rentre tes blancs manteaux ! Jour de colère, jour de massacre ! *Anda, burro, avanti, dai, dai* ! Au secours ! *Aiuto* ! Au voleur ! *Help* ! *Socorro* ! Au violeur en série ! »

De toutes ses forces elle se dégagea de mes bras et se sauva.

Grands dieux ! Qu'était-ce là, qu'est-ce qui m'arrivait ? C'est à ce moment précis que le ciel m'est tombé sur la tête. Elle travaillait donc du chapeau pour de bon ? Elle ne faisait que donner le change, mais en fait elle avait reçu un terrible coup de marteau ? Et c'est elle, elle, qui était missionnée pour me sortir de la mouise, mandatée par le grand Érasme de Rotterdam soi-même pour m'expliquer le monde, m'apprendre à conduire ma vie et à être heureux d'être là, dans l'existence ? J'étais suffoqué. Jamais je n'avais connu pareil pic de perplexité, jamais je n'aurais cru possibles de tels sommets ! Qu'est-ce qu'elle me chantait là, qu'est-ce qu'elle cherchait, cette bécasse qui délirait depuis le début, qui en était maintenant à fantasmer et à ameuter les promeneurs, la populace, contre moi ? C'était tellement énorme que je restai allongé sur place, deux secondes ? deux minutes ?, deux heures ? Impossible de me souvenir. Mais ceci, je me le rappelle avec précision sismographique : quand j'ai retrouvé mes esprits, je l'ai aussitôt cherchée des yeux, tant j'étais impatient de la plaquer, et avant, toutes affaires cessantes et entre quatre yeux, de la faire s'expliquer sur sa trahison, son manque de tout sens de responsabilité, son flagrant défaut d'assistance à SJV[1] égaré existentiel, multirécidiviste par-dessus le marché.

Elle s'était arrêtée de crier au meurtre. Elle était là, face à moi, assise comme j'étais allongé, à même l'allée, recroquevillée sur elle-même, la tête sur les genoux et les bras se rejoignant aux chevilles. Son regard n'était ni égaré, ni rêveur, ni triste, ni vide, ni vraiment absent, ni non plus tenu et contrôlé, pas étrange, pas inquiétant, pas hostile, pas « ailleurs ». Et pourtant, c'était clair, dans un autre territoire, une terre absolue, détachée et loin du monde dans lequel son corps ta-

[1] SJV = Sans Joie de Vivre, c-à-d. victime de la Noire plus-que-noire, Melancolia.

chait encore de jouer sa partie à lui. Le total contraste avec sa frénésie, son enjouement, son survoltage habituels, le mal constant qu'elle se donnait pour être cocasse et entraîner autrui par des joyeusetés qu'elle voulait toujours, et si fort, communicatives et revigorantes, me fascinait. Je demeurai allongé, me perdant peu à peu dans la contemplation de son visage. Il me semblait que je ne l'avais encore jamais vu. Cela aussi dura, il me semble, longtemps. Ou peut-être à peine. Cela n'a pas voulu se fixer. J'ai dû être embarqué malgré moi dans un voyage outre-mémoire. Du fond des replis les plus enfouis de ma machine me parvenaient comme des signaux tantôt lumineux, tantôt sonores, pas vraiment des avertissements, mais des sortes de rappels m'invitant à demeurer en état d'alerte, de vigilance extrême. Quelque chose, me signifiaient-ils sourdement, par intermittences, arrivait à terme, au point de maturité, quelque chose d'importance, et c'était imminent.

Rien ne fut délibéré. C'est presque malgré moi que je fus arraché à ma contemplation semi-inconsciente, que je me relevai et me dirigeai comme magnétiquement conduit vers elle. Son corps s'était affaissé. Elle était à présent allongée sur le gazon, pâle, presque livide, dans un état d'abandon sans rien de sensuel. Rien que de navrant, d'humiliant. La face humaine ne devrait pas pouvoir dévoiler à ce point sa primordiale, sa foncière impuissance. Mon indignation tomba d'un coup. Je restai debout à côté d'elle. Une sorte de galerie se creusa en moi. Et une immense angoisse, car je la sentais, distinctement, voguer vers d'autres rives.

Pourtant, depuis une éternité, je n'avais pas ressenti semblable apaisement.

Je n'avais pas encore rencontré, ni sur Moralia (après tout j'y étais arrivé depuis peu), ni « chez nous » – il faut bien un jour se résoudre à appeler ainsi le grain de sable ou de moutarde auquel nous nous cramponnons dans l'infini – cet exemplaire Spectateur de la vie qui allait jouer un si grand rôle dans la suite de ma (més)aventure co(s)mique. Demeurant près de ma compagne, je restai abîmé dans la contemplation du visage, d'habitude si mobile et espiègle, maintenant si pâle, de cette Stultitia, qui tenait tant à ce qu'on l'appelle Miss Folie, mais qui, à présent, ne regardait rien, ne voyait rien, ne prêtait attention à rien autour d'elle, pas plus à moi qu'à rien du reste, qui était loin... très loin... inaccessible, injoignable, en terres inconnues, inexplorées, peut-être impénétrables ou même interdites. N'eût été, enfin, le mouvement presque imperceptible de sa poitrine se soulevant à très faibles intervalles, j'aurais été certain du pire. Une autre vague d'angoisse et de culpabilité m'a envahi, m'a pris à la gorge tout en gagnant inexorablement mon cerveau. Son visage était beau. Impossible d'en dire plus : il me semble que tout mot de plus serait de trop. En tout cas pour moi. D'autant que plus je vous écris, plus j'ai de mal à trouver les seuls mots qui me paraissent justes. Et dire que je ne sais pas même au juste qui peut bien être ce *vous* auquel je m'adresse depuis si longtemps, associé de plus en plus étroitement à tout mon grand labeur de consignation et de rapport ! De la contempler ainsi, sans qu'elle s'aperçût, sans qu'elle se doutât de rien, c'était comme une prémonition, un legs en avance d'hoirie de ce Spectateur

de la vie que je n'avais pas encore rencontré et qui allait me dire un jour : « Un beau visage est le plus beau de tous les spectacles, et l'harmonie la plus douce est le son de voix de celle que l'on aime. »

Elle sortit très lentement de sa torpeur sous l'effet de mes baisers.
« – C'est affreux, dit-elle dans un souffle, encore ce cauchemar... toujours le même... et toujours cette peur au ventre... ».

Elle fut terriblement réticente pour des détails. Je la sentis bouleversée et la pressai de questions. Rien de suivi, de cohérent dans ce qu'elle finit par dire. En essayant d'y voir clair (mais c'est gageure) : elle accusait sa rivale Melancolia de... l'empoisonner. De s'acharner à causer sa perte, aussi machiavélique dans l'exécution que dans la conception de son crime. Rien moins ! Depuis six mois, elle notait une détérioration qui lui glaçait le sang: elle devenait progressivement moins capable de rire ! Rien que ça ! Certes, elle convenait qu'elle connaissait encore des velléités de s'éclater, que son *caractère*, inscrit en toutes lettres dans ses gènes, sa vocation dès le berceau incontestée, sa pratique pas un seul jour interrompue de la gamme entière des ris et des jeux, la formation exceptionnelle dont elle avait bénéficié auprès des hilares les plus illustres et notamment dans les *master-classes* de messire François Rabelais, tous ces acquis demeuraient des atouts. Et puis, convenait-elle encore, sa « machine » tenait assez bien le coup, ses poumons continuaient à remplir tant bien que mal leur office en faisant régulièrement le plein d'air, ses abdominaux se contractaient à peu près comme avant pour déclencher l'explosion et la projection des éclats de son rire. Et même si la rate, devenue poussive, peinait à s'épanouir dans les grandes largeurs, elle parvenait encore, la pauvre, à donner le change et faire assez bonne figure. Pourtant, tout au fond d'elle-même, elle savait ce qu'il en était : la Noire-plus-que noire parvenait à instiller son venin jour après jour après jour, à le diffuser dans le sang, fluide encore plus indispensable aux rieurs qu'aux flegmatiques, bilieux ou atrabilaires, parce que la verve, la gaieté, la prédisposition à bien concerter avec la vie et à bien danser son pas de deux avec elle sont plus que tout tributaires de de cette *humeur*-là.
« – Excuse-moi, lui dis-je, mais parfois il m'a semblé que ta gaieté était un peu forcée. Je ne veux surtout pas être indiscret, mais quelquefois, je me suis dit que... tu es presque aussi perplexe que moi !
« – Ouais, répondit-elle en baissant encore la voix, mais soit dit *inter* nous : ce n'est pas impossible, épistémologiquement on va dire entre guillemets. Au reste de surcroît et à la vérité, c'est tout l'objet du débat. Et même, *primus inter Paris*, comme on dit, c'est toute la putain de question. Mais sais-tu, *amore*, *lover mio*, tu n'as pas l'air de te rendre compte de l'énormité de ce que tu dis, de toute la portée de ton hypothénuse. Ça signifierait tout bonnement... attends... j'ai un malaise... *madre mia*, je crois que je fais une rechute... ça signifierait... qu'ils sont consanguins ! *Honeynoon*, ma lune de miel, ma lune rousse, mon chat noir, mon lapin agile, parlons-nous une fois sans fard, veux-tu, c'est le moment de vider ton abcès dans le sac. Moi, je ne me pose pas tant de questions. Il y a un temps pour tout, a

dit un ecclésiastique. Pour trancher dans le vif, *sugar baby*, et parler sur le *net*, tu m'en demandes trop. Je suis au bout de mon petit savoir. J'ai des lacunes, j'ai appris sur le tas, moi, je ne suis pas faite pour les études. C'est vrai que je parle comme personne toutes les langues. Mais il m'arrive, d'occurrence, de me tromper de culture géné. Cependant, néanmoins, toutefois et de surcroît, grâce à mon petit jugement, j'y arrive. Apporte-moi plutôt du chocolat, *sugar boy*, c'est ça qu'il faut contre l'humeur chagrine et pour lui tenir tête, à la kapo. Ou alors, amène-moi droit en Italie. À Venise ! Là, tout est masque, envers et volupté. Amène-moi sur le Grand Canal, sur le pont des soupirs. Mourir à Venise ! C'est encore mieux que le chocolat ! *Baci*, *baby*, *Baci*, *Baci kiss* !

[…]

Le *lamento* sur lequel mon amie finit acheva de me briser le cœur :
« – Du train dont vont les choses et dont elle me bousille, bientôt je ne pourrai même plus lâcher de rire jaune ni de croquemitaine. Même plus de pendue. Au moins, promets-moi... quand je n'y serai plus... promets-moi… »

Elle n'avait plus qu'un filet de voix. Au prix d'efforts surhumains, elle réussit à terminer :
« – ...promets-moi d'écouter... toujours... Pur... de la musique... toujours... de la musique... de Purcell. »

Par miracle, elle parvint encore à chanter :

Music for a while
Shall all your cares beguile[2].

.

Là, j'ai eu l'impression d'être englouti, plus que jamais lâché, abandonné dans l'infini. Absolument rien, *nada de nada* (comme elle aurait dit) à quoi me raccrocher. Absolument égaré et seul dans le vide sidéral. Faut-il que je le dise, cet odieux soupçon m'a traversé l'esprit : elle se jouait, se moquait de moi ! Mais elle devait lire dans mon pauvre débris de cervelle, car aussitôt 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. »

Louis VAN DELFT
Université de Paris-X Nanterre

[2] « Une heure de musique / Apaisera chacun de tes soucis », air célèbre de Henry Purcell.
* Ce texte est extrait d'un ouvrage de Louis Van Delft, *Perplexe ou de la folisophie*, paru en 2015 aux Éditions Vagabonde.

VU SUR SCÈNE

COSÌ FAN TUTTE

Opéra en deux actes Musique de W.A.Mozart – Livret de Lorenzo Da Ponte
(Opéra Comédie Montpellier – 9 janvier 2014)

Così Fan Tutte, opéra-bouffe selon la dénomination de Mozart lui-même, fut représenté à Vienne au Burgtheater le 26 janvier 1790. C'est la dernière œuvre née de la collaboration entre Mozart et Da Ponte. Des trois opéras (*Les Noces de Figaro* et *Don Giovanni*) c'est sans doute le plus difficile à saisir, le plus ambigu aussi. Il nous semble que c'est celui qui révèle le mieux la complexité des rapports amoureux.

L'argument de l'opéra n'a rien de neuf ni d'original. Ce scénario met en jeu la fidélité (et l'infidélité), le chassé-croisé des couples et aussi l'échangisme, sans oublier l'éducation sentimentale. Ce jeu est bien ancré dans la littérature et le théâtre du XVIIIe siècle. Molière au XVIIe siècle, puis Goldoni et Marivaux ont bien illustré ce thème. Il faut ajouter à ces noms célèbres celui de Thomas Barthe, mentionné par Saint-Foix et Wyweza dans leur biographie de Mozart. Nous mettons à part *Les Liaisons dangereuses*, nous y reviendrons plus tard.

Les sources du livret de da Ponte sont multiples. On trouve déjà l'idée de pari sur la fidélité dans le *Decameron* de Boccace, idée reprise par Shakespeare dans *Cymbeline* et par Cervantès dans la *Novela del curioso impertinente*. Une autre source importante se rencontre dans *Orlando Furioso* de L'Arioste, auteur que Da Ponte admirait. Nous avons ici le faux départ, le retour déguisé[1] et les noms des personnages sont ceux de *Così* : Fiordiligi, Doralice et Fiordespina. La magicienne Mélissa est remplacée par Alfonso. Nous sommes à l'ère des Lumières. L'intrigue de la comédie de Thomas Barthe, *Les Fausses Infidélités*, ressemble furieusement à celle de *Così*. On peut également citer l'opéra de Salieri, *La Grotta di Trfonio*. Dans tous les cas on retrouve un personnage comme Alfonso, qui, avec l'aide de la soubrette de service, tire les ficelles pour manipuler les couples considérés comme des marionnettes. Dans *Così* le tandem Alfonso/Despina rappelle celui formé par Valmont et Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses*, avec apparemment la même dose de cynisme. La fin viendra peut-être corriger cette impression, Don Alfonso se révélant plus philosophe que pervers.

L'opéra comprend deux actes. Le premier est tout à fait dans la tradition de l'opéra-bouffe : faux départ, déguisement des deux amants, suicide feint, déguisement de Despina en docteur (allusion au mesmérisme). Le second acte par contre est presque tragique et ce à cause de la réussite du pari de Don Alfonso, avec en-

[1] Concernant les déguisements, on peut s'étonner que les deux jeunes femmes n'aient pas reconnu leurs fiancés sous leurs déguisements, mais au XVIIIe siècle (et même auparavant), il était établi, par pure convention, que les personnes déguisées n'étaient jamais reconnues.

core une référence à l'opéra-bouffe (Despina déguisée en notaire). Tout va rentrer dans l'ordre, les deux couples « normaux » vont se reformer. D'aucuns ont pu considérer que cette fin, vu ce qui s'était passé auparavant, était invraisemblable. Ce dénouement est conforme à l'esprit du temps. Ces deux petites dindes de province, originaires de Ferrare[2], sont à la recherche d'un mari. Elles pensent avoir trouvé leurs partenaires mais on comprend vite que ces deux couples sont mal assortis. Les circonstances vont leur révéler ce que peut être l'amour vrai, ne serait-ce qu'un moment, avec beaucoup plus de sensibilité chez Fiordiligi. Elle trouve en Ferrando le partenaire idéal. Il suffit d'écouter « *Fa di me qual que ti par* » (« Fais de moi ce qu'il te plaît ») adressé par Fiordiligi à Ferrando. Il s'agit d'amour, d'amour vrai, qui implique le don total de soi, et non seulement de plaisir sexuel, ce qui est le cas chez Dorabella. Aussi, on peut se poser la question, que vont devenir les deux couples reconstitués[3] ? Il nous semble que Mozart et Da Ponte ont voulu faire parcourir à ces jeunes gens un véritable voyage initiatique. « Que l'amant qui se trouve finalement déçu ne condamne pas autrui mais sa propre erreur ! », paraît dire en substance Don Alfonso. Les hommes et les femmes doivent apprendre la tolérance, le respect et le pardon. Ils ont pu faire l'expérience de la liberté et « badiner » un peu avec l'amour.

Nous avons déjà souligné les deux grands aspects de l'œuvre : l'opéra-bouffe et la quasi tragédie. La difficulté de la mise en scène réside dans le maintien d'un certain équilibre entre ces deux pôles. Certains metteurs en scène n'ont considéré que le côté bouffe de l'opéra, d'autres, comme Michael Haneke, ont choisi de mettre en valeur la cruauté et la violence faite aux femmes. Ce sont des choix pleinement assumés. Qu'en est-il de la mise en scène de M. Scarpitta ? Nous ne pouvons qu'être d'accord avec le commentaire de la « Gazette de Montpellier » : « mise en scène indigente, qui se résume à quelques minauderies et déplacements de chaises ». Et puis est-il nécessaire de faire chanter les artistes allongés sur le plancher de la scène ? Rien ne peut justifier un tel procédé.

La distribution, heureusement, apportait quelques satisfactions. C'est le jeune chef britannique, Alexander Shelley, qui dirigeait l'orchestre de Montpellier. Il a su donner toutes les nuances et le rythme requis par la partition. Ce chef, issu d'une famille de musiciens, est déjà un habitué de la direction d'opéras.

Chez les hommes, Ferrando était interprété par le ténor Wesley Rogers, voix agréable mais dont les limites sont apparues dans certains airs. Nous avions déjà entendu Andrè Schuen dans *Don Giovanni*. Ici il interprète Guglielmo, avec ce qu'il faut de bravade grossière et de fanfaronnade. Hélas, le rôle de Don Alfanso

---

[2] Les femmes originaires de Ferrare étaient supposées « légères ».

[3] Le dénouement proposé par Mozart et Da Ponte prévoyait la reconstitution des couples de départ. La musique ironique de Mozart montre que lui-même n'y croyait pas. Aussi, aujourd'hui, de nombreux metteurs en scène modifient cette fin, et ce, à juste titre selon nous. Ainsi Fiordiligi et Ferrando restent ensemble, ils représentent l'amour vrai. Dorabella, blessée dans son amour-propre, rejette Guglielmo. J.P Scarpitta a opté pour cette fin.

avait été confié à Antonio Abete, chanteur expérimenté, mais dont la voix n'est plus que l'ombre de celle qu'elle était.

En revanche, les dames formaient un ensemble plus cohérent. Tout d'abord, Virginie Pochon incarnait une Despina piquante, vive, spirituelle, sans vulgarité. Erika Grimaldi, habituée des rôles mozartiens (elle était la Comtesse dans *Les Noces de Figaro*) a été une très bonne Fiordiligi, belle voix, juste, et qui s'accordait bien avec celle de sa sœur.

Marianne Crebassa fut pour nous une révélation. Ici, elle chantait et jouait Dorabella, rôle qui, disait-elle, dans un article du « Monde », lui avait plu. On était loin des Dorabella superficielles et écervelées. Il fallait la voir évoluer sur la scène, mutine et coquette, à la recherche du plaisir et peut-être de l'amour qui viendra après cette expérience. Et puis la voix : à son égard nous ne pouvons que citer « Le Monde » qui parle de « l'incandescence d'une voix », aux aigus bien timbrés et aux graves chaleureux. Nous aimerions bien revoir et réentendre cette belle cantatrice que les grandes scènes lyriques vont sans doute se disputer.

Les chœurs, dans cet opéra, avaient peu de chose à faire mais elles l'ont bien fait, toujours confinés au fond de la fosse d'orchestre. Grâce soit rendue à Noëlle Gény, chef de chœurs.

Malgré une mise en scène absente, les spectateurs ont passé une agréable soirée, grâce à la révélation de Marianne Crebassa, chanteuse de grande classe et aussi grâce à la musique géniale de Mozart, aidé en cela par Lorenzo Da Ponte.

Marcel DARMON
Montpellier

EUGENE ONEGUINE

Opéra (ou scènes lyriques) en trois actes
(Musique de Piotr Illitch Tchaikovski
Livret de P. I. Tchaikovski et Konstantin Chilovski
d'après le roman éponyme en vers d'Alexandre Pouchkine)
(Opéra Comédie Montpellier – 17 janvier 2014)

Le 28 mars 1879, l'opéra de Tchaikovski, *Eugène Onéguine*, était représenté à Moscou au Théâtre Maly. Œuvre singulière dans la production de ce grand compositeur, connu surtout comme symphoniste. Un deuxième opéra, *La Dame de pique*, est encore à l'affiche des grandes scènes lyriques du monde. L'œuvre que nous avons vue à Montpellier montre que Tchaikovski savait traiter son sujet avec une certaine maestria. La représentation donnée ce soir-là correspondait-elle aux attentes des spectateurs ? C'est ce que nous allons nous efforcer d'analyser à la lumière d'un certain nombre d'éléments.

Il est bon, semble-t-il, de rappeler l'histoire d'*Eugène Onéguine*. L'univers de Pouchkine est la province, avec ses rêves, ses passions et aussi ses alanguissements. Le décor : une propriété de campagne mais aussi Saint-Petersbourg au cours des années 1820. Là vit la famille Larine. Les jeunes filles, Tatiana et Olga, rêvent à l'amour et au bonheur. Le poète Lenski, leur voisin, fiancé à Olga, leur présente son ami de Saint-Petersbourg, Eugène Onéguine. Tatiana s'enflamme pour lui, il lui paraît incarner toutes les vertus du héros romantique qu'elle imaginait à travers ses lectures. Elle lui écrit une longue lettre passionnée mais Onéguine refuse cet amour avec peu d'élégance. Lors de la fête donnée en l'honneur de l'anniversaire de Tatiana, Onéguine reste à l'écart, a l'air de s'ennuyer, en veut à Lenski et l'irrite en dansant avec Olga qu'il essaie, semble-t-il, de séduire. Blessé dans son amour-propre, Lenski provoque Onéguine en duel. À la suite de ce duel absurde, Lenski est tué, aucun des deux protagonistes n'ayant été capable de trouver les mots justes pour sortir de ce piège mortel.

Quelques années plus tard, Onéguine revient à Saint-Petersbourg. Il y retrouve Tatiana, mariée au Prince Grémine. Il comprend alors qu'il a toujours été amoureux de Tatiana. Reçu par elle, il lui déclare son amour mais Tatiana, quoique encore amoureuse, le repousse et reste fidèle à son mari, le Prnce Grémine.

On comprend, à la lecture de cette histoire, que le principal personnage de cet opéra est bien Tatiana, figure noble, romantique, idéaliste et fidèle à ses choix. C'est une héroïne de la littérature russe, dotée d'une riche vie intérieure et d'un grand sens moral et qui se fait de l'amour une idée qui n'est pas celle d'Onéguine.

La représentation donnée ce soir-là à l'Opéra Comédie de Montpellier est tout sauf romantique. La metteure en scène, Marie Ève Signeyrole, a choisi de placer l'histoire à la fin du XXe siècle. La demeure cossue et confortable des Larine disparaît, remplacée par un appartement communautaire, « *Kommunalka* ». Tous

les protagonistes se retrouvent dans cet espace. On peut y voir du linge qui sèche, des tables, une cuisinière, quelques livres sur des rayons. Les murs de séparation entre les chambres n'existent plus, ils ont fait place à des rideaux sales et effilochés. On entend de la musique pop et la vidéo est omniprésente. Une caméra passe de main en main. Un portrait de Lénine complète ce tableau. L'ensemble est gris et sale, lépreux même. On donne dans le misérabilisme. Nous constatons un changement de perspective total par rapport à ce qui était préconisé à l'origine. Il s'agit d'une rupture délibérée, rupture qui se veut politique. Il faut montrer que dans la Russie moderne, celle de Boris Eltsine et de Vladimir Poutine, certains, comme Onéguine, devenu oligarque, profitent des opportunités procurées par le nouveau régime, alors que d'autres, comme les Larine, croupissent dans des appartements crasseux et où les rêves sont leur seule richesse.

Pour nous, ce parti-pris de mise en scène trahit l'œuvre de Pouchkine et de Tchaikovski et détruit tout le romantisme à la fois de ce roman en vers et de la musique. Pourtant les indications du compositeur et de son librettiste sont claires, précises et fidèles au texte qui a inspiré cet opéra. Ici se trouve illustré un des travers des metteurs en scène d'aujourd'hui qui veulent à tout prix faire preuve d'originalité et de modernité, au risque de trahir l'œuvre qu'ils doivent faire vivre sur scène. À cela on peut ajouter quelques erreurs, de détail, diront certains. Onéguine et son « ami » Lenski se battent en duel et Onéguine tue Lenski. Or qu'avons-nous vu ? Les deux protagonistes jouent à la roulette russe. Erreur, car en écrivant cet épisode, Pouchkine fait preuve d'une étonnante prémonition : lui aussi allait trouver la mort sans un duel et ce, pour un motif sentimental semblable.

L'amateur d'opéras attend également les deux fêtes et leur musique somptueuse et brillante : l'anniversaire de Tatiana au début du deuxième acte et le bal chez le Prince Grémine au troisième acte. Nous devons malheureusement constater que la première fête manquait singulièrement de charme dans cette *kommunalka* triste et lugubre, tandis que le bal chez le Prince Grémine avait quelque chose de mécanique et de saccadé en contradiction avec la musique.

Et puis était-il vraiment nécessaire que la jolie Olga passe son temps à s'habiller et se déshabiller, et aussi à jouer les prostituées avec Onéguine. L'œil et l'attention du spectateur étaient ainsi détournés par les « ébats multi-positionnels » d'Olga et d'Onéguine, à tel point que l'on pouvait penser que la véritable héroïne était la sœur deTatiana et non Tatiana elle-même.

On l'aura compris, nous avons eu droit ce soir-là à une mise en scène sacrilège qui n'apportait rien à la compréhension de l'œuvre. Il est cependant dommage que cette metteure en scène se soit fourvoyée de cette façon, car sa direction d'acteurs était remarquable. Tout était bien en place.

Quant aux chanteurs, ils sont tous à féliciter, avec une mention spéciale à Dina Kuznetsova, Tatiana de grande classe. Son « air de la lettre », un des sommets de l'opéra, est sublime et émouvant. Qui aurait pu résister ? À la fois rêveuse, inquiète, pleine d'espoir et aussi de dignité, la chanteuse a su incarner Tatiana avec

beaucoup d'engagement et de sincérité. Anna Destraël, Olga, nous a montré, entre deux déshabillages, qu'elle savait très bien chanter. Les autres rôles féminins, tenus par Svetlana Lifar (Madame Larine) et Olga Tichina (Filippievna), donnent à l'ensemble une saveur russe bienvenue.

Les rôles masculins triomphent eux aussi. Lucas, Onéguine bellâtre et suffisant, chante très bien mais n'est pas assez « noir ». C'est peut-être une question d'appréciation. Dovlet Nurgeldiyev, ténor doté d'une fort belle voix, incarne Lenski avec beaucoup de sensibilité. Il faut aussi mentionner Mischa Schelomianski, excellent Prince Gremine.

L'orchestre et les chœurs de l'Opéra national de Montpellier Languedoc-Roussillon se sont révélés excellents sous la baguette magistrale du chef finlandais Ari Raisilainen.

En somme ce fut une belle soirée en ce qui concerne les chanteurs et l'orchestre. On ne peut en dire autant du décor et de la mise en scène, en porte-à-faux par rapport à l'œuvre représentée. Sans vouloir faire preuve de passéisme et sans être à priori hostile à un certain rajeunissement, nous devons malheureusement dire que nous avons été considérablement gêné par ces choix de mise en scène, la distance entre ce qui était montré sur scène et l'œuvre était trop importante. Un souhait, revoir *Eugène Onéguine* dans d'autres conditions.

Marcel DARMON
Montpellier

NOTES DE LECTURE

James V. Hatch & Ted Shine, eds. *Black Theater USA. Plays by African Americans, The Recent Period 1935-Today*, The Free Press, New York NY 1974-1996

Vingt-trois auteurs, vingt-trois pièces couvrant une période d'environ soixante ans (1935-1992) du *New Deal* à la présidence de Bill Clinton. Les pièces sont classées par thème, ce qui rend le livre un peu bizarre au lieu de les avoir en ordre chronologique : la valeur d'une pièce ne vient pas du thème seulement mais aussi de l'auteur et de la période dans laquelle elle fut écrite ou jouée. Je suivrai cependant le livre et le couvrirai dans son ordre.

On peut suivre – chronologiquement – la gestation et la naissance de ce que les noirs appellent le Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage (dans la mouvance de la Nation de l'Islam) ou le Syndrome Post Traumatique de l'Esclave (dans la mouvance chrétienne de la NAACP).

Langston Hughes, *Mulatto*, 1935

Le planteur blanc peut avoir une maîtresse noire, les deux enfants qu'il a eus d'elle ne sont pas ses enfants à lui mais ses bâtards à elle. Il leur a donné un peu d'éducation mais ils sont supposés rester à leur place en tant que serviteurs noirs sans le moindre privilège. Soit ils partent et restent éloignés, soit ils restent et deviennent des ouvriers agricoles.

Celui des deux qui était rebelle a été envoyé dans une école très loin pour y faire des études. Il fait l'erreur de revenir un été et il prétend être traité en égal en ville, de passer par la porte d'entrée de la maison, et de manger dans la salle-à-manger ou de s'asseoir dans le salon, puisqu'il est le fils du propriétaire. Tout cela finit mal, bien sûr. La leçon est que le métissage crée nécessairement le mal. La seule solution sensée est de vivre séparé et à part. Il s'agit là de Nationalisme Noir, l'idéologie typique de Marcus Garvey.

Paul Green, Richard Wright, *Native Son*, 1941

Comparée au roman, la pièce ne permet pas suffisamment de détails et elle devient plutôt schématique et très froide car il n'y a que des dialogues et les états d'âme des personnages ne sont ni visibles ni compréhensibles, particulièrement ceux de Bigger. Il est évident que l'humiliation et la castration que suscite le repas avec Mary et Jan dans le restaurant noir où Bigger est connu ne peuvent pas être rendus sur la scène.

De la même façon, dans la scène de la salle de chauffe, à la fois la crémation du corps et la découverte des restes de cette crémation ne peuvent pas être pleinement montrées. La véritable bataille telle qu'elle a eu lieu au cours de la fuite et sa fin ne sont pas mises en valeur. Bigger ne tue pas sa petite amie et cela enlève un élément important de l'intrigue.

Puis, les scènes du procès et de la prison sont trop longues et verbeuses et par là même froides et distantes. Trop abstraites. La pièce est par trop un manifeste.

Louis Peterson, *Take a Giant Step*, 1953

Spencer, un jeune home de 18 ans, vit dans une famille qui compte trois générations dans un quartier blanc classe moyenne et il va au lycée de ce quartier. Il a, de toute évidence, des problèmes avec ses « amis » blancs et avec les filles blanches. Il se sent rejeté, de beaucoup de façons rabaissé et méprisé. Son père est typique d'une personne atteinte du Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage (SPTE). Il est violent, autoritaire et probablement prétentieux. Le jeune homme ne peut pas supporter l'enseignement raciste qu'il subit au lycée.

Il a besoin de se distancer de ce lycée blanc pour ne pas perdre la raison.

Et c'est exactement ce que le SPTE est pour sa génération : reste calme, courbe l'échine et n'attire pas l'attention. On appelle cela un suicide mental. En apparaissant inoffensif, un noir peut survivre dans un environnement blanc. Il peut être invisible pour les blancs qui refusent de voir les gens de couleur car ils sont racialement daltoniens, mais à condition que le noir se fasse si inoffensif qu'il en perde toute substance.

Dommage, Spencer, mais tu dois abandonner le baseball.

Cette pièce est très en avance sur son temps car il faudra environ cinquante ans pour que des concepts comme le Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage soient développés par la Nation de l'Islam.

Lorraine Hansberry, *A Raisin in the Sun*, 1959

Une famille noire avec cinq générations d'esclaves derrière elle. La nouvelle génération reçoit une prime d'assurance pour la mort non naturelle du grand-père, et la grand-mère doit décider de ce qu'elle va faire avec cet argent. L'argent aidera-t-il à financer les études de Beneatha (elle veut être docteur) ou les projets de Walter (il veut acheter un magasin de spiritueux) ?

La grand-mère cède et traite son petit-fils Walter comme un homme et lui confie la gestion de l'argent. Il entre en affaires avec un homme qui prétend pouvoir leur obtenir, à Walter et à un de ses amis, le magasin de spiritueux et la licence qui va avec. L'argent va dans cette opération et, bien sûr, l'homme est un voleur.

Toute la famille est ruinée. Ils doivent vendre leur maison et partir. Il s'agit d'une famille simple avec ses problèmes, mais en rien d'une situation véritablement noire. Ils veulent réussir dans le monde et ils ont oublié qu'il y a partout des voleurs, beaucoup de voleurs qui vous ressemblent comme deux gouttes d'eau.

Lonne Elder III, *Ceremonies in Dark Old Men*, 1965

Le père est un coiffeur qui n'a plus de clientèle. La fille est la seule personne de la famille qui gagne son pain. Les deux fils sont corrompus. Theo veut produire du whisky de contrebande. Bobby est un voleur à l'étalage. La fille décide de se débarrasser des trois hommes et de ne plus les entretenir. Les deux garçons prennent contact avec une bande du milieu et le salon de coiffure devient un centre de production et de distribution de whisky de contrebande ainsi que d'une nouvelle

loterie clandestine. Theo devient l'esclave du whisky et de la boutique : il doit produire vingt-quatre heures par jour sept jours sur sept et Bobby s'engage dans des opérations de plus en plus dangereuses, jusqu'au soir où il est tué par un veilleur de nuit. Le père a complètement perdu le sens des réalités et il mène la grande vie avec femmes et alcool. Theo est démoli moralement. Adèle devient une fille facile avec ses amis. Le passé est détruit et ils ne peuvent plus vivre qu'en SPTE, ce qui les amène à la perte de toutes les valeurs humaines. Ils ne sont plus que des marionnettes manipulées par d'autres.

Thomas Pawley, *The Tumult and the Shouting*, 1969

Ce n'est pas vraiment une pièce noire. Le fait que les personnages soient noirs est marginal puisqu'ils sont enfermés dans une université exclusivement noire de telle sorte que le problème de la couleur n'existe pratiquement pas. Notons que nous sommes nécessairement avant l'intégration raciale des structures de formation et d'éducation qui a signifié la mort de beaucoup de ces universités noires car elles n'ont pas été capables d'intégrer les blancs.

Le passé des personnages n'est qu'un passé de misère : pauvreté puis pauvreté puis 1929 puis le *New Deal* puis la 2e Guerre Mondiale puis la NAACP et c'est la qu'on finit. Le père, Professeur Sheldon, est un homme fier et autoritaire. Le campus et sa famille sont ses royaumes. Il doit prendre sa retraite et ne peut pas l'accepter, particulièrement de quitter sa résidence universitaire sur le campus dont il n'est pas le propriétaire, et pourtant il le doit.

Aussi la famille, très unie, s'en trouve éparpillée de droite et de gauche. La mère s'installe dans les résidences universitaires étudiantes pour garder son emploi de gestionnaire. La fille s'installe dans la résidence des étudiants de dernière année. Le fils Billy est envoyé dans un sanatorium puis il s'installe dans une chambre isolée. Le fils Julian repart pour Roanoke et sa propre famille. Le fils David part pour l'Iowa. Le Professeur Sheldon s'installe dans une pension de famille.

La famille, qui était très unie, explose quand le père prend sa retraite et perd sa résidence universitaire sur le campus où il avait vécu pratiquement toute sa vie d'adulte. Mais cela n'est pas spécifiquement noir, même si les caractéristiques très étroites de la famille sont typiques d'un Syndrome Post Traumatique et ici il s'agit d'un SPT hérité du passé esclavagiste. Mais, dans une situation post traumatique similaire, des blancs auraient probablement réagi de la même façon.

Langston Hughes, *Limitations of Life*, 1938

Une petite saynète de deux pages extrêmement pessimiste qui tient en une formule : « Crêpe d'un jour, crêpe toujours ! » Sans même l'option des myrtilles.

Abram Hill, *On Strivers Row A Satire*, 1939

Famille classe moyenne supérieure noire. Elle est noire mais c'est plus une convention qu'un véritable atout ou enjeu. Le comportement de ces gens riches est

le comportement limité et fermé de tous les gens riches qui croient que les apparences sont plus importantes que la réalité ou un moi réel. La presse est en même temps montrée comme étant complètement pourrie et prête à publier n'importe quel mensonge pour un simple avantage personnel.

En fait, cette famille est une des rares familles noires qui a bénéficié du *New Deal* mais ils sont par là-même devenus une bouillasse classe moyenne on ne peut plus banale, qui plus est, ils croient qu'ils sont un échelon plus haut et donc classe moyenne supérieure. Ils n'en restent pas moins de la bouillasse.

Douglas Turner Ward, *Day of Absence*, 1965

Il s'agit d'un spectacle de « *black minstrels* » inversé dans lequel la distribution entièrement noire tient tous les rôles blancs ainsi joués par des noirs au visage blanchi. C'est un véritable capharnaüm. Un matin tous les serviteurs, clients et passants noirs ont disparu pour la journée. Les blancs sont incapables de faire face car ils n'ont plus de serviteurs, leur chiffre d'affaires souffre et l'environnement général en est différent. Ils sont complètement perdus. Les blancs essaient alors de ramener les noirs mais rien ne marche et les noirs sont introuvables de toute façon.

Et le lendemain matin, ils reviennent tous d'une planète fictive où ils ont passé vingt-quatre heures. Et rien n'a changé. Retour à la normale. La Normale ? Véritablement ? Et pourtant dans le souvenir de cette journée les blancs ont peut-être appris une leçon et les noirs ont peut-être appris quelque chose concernant leur pouvoir. Mais peut-être ! Peut-être ! Peut-être ! Et rien de plus ! Promesses ! Promesses ! Quand vous nous tenez… !

James Baldwin, *The Amen Corner*, 1954

Cette pièce est l'une des plus importantes pièces de ce recueil et du théâtre noir en général. Une pièce noire très importante et fascinante. Du jamais vu auparavant sur une scène de théâtre. Non pas si importante du fait de la lutte pour le pouvoir dans cette église chrétienne noire intégriste mais du fait de quatre dimensions principales : le rôle des femmes dans la société, la place de l'aliénation religieuse dans la société, la perspective d'avenir musical dans la société, et la place de l'amour paternel, maternel et filial dans la société. Ces quatre questions sont universelles et pourtant la pièce les pose dans la communauté noire de New York.

D'abord, la lutte pour le pouvoir. Une jeune femme succède à un homme âgé et elle est à son tour mise hors jeu par une autre femme qui prend le contrôle de la communauté. Cette église, peut-être la majorité des églises, est le lieu d'expression d'ambitions sociales et personnelles. Les arguments de cette lutte pour le pouvoir n'ont rien à voir avec la religion. C'est une simple lutte pour le pouvoir en tant que tel et celui-ci apporte des ressources financières et un certain niveau de confort comme un Frigidaire tout neuf, bien que de telles positions soient toujours fragiles. Ce qui est le plus choquant est que les arguments utilisés sont privés, intimes, personnels, tapant souvent en-dessous de la ceinture : ils n'ont rien

à voir avec la religion qui n'est que la couverture de l'ambition personnelle et des rivalités, sinon même des haines, entre les doyens de cette église.

La musique est importante, comme toujours chez James Baldwin. Luc, le père, est un tromboniste de jazz. David, le fils, est, ou bien va devenir, un pianiste de jazz. La musique est fondamentale dans cette église aussi du fait de l'évolution de comment l'utiliser : en en restant à un simple piano, ou clavier aujourd'hui, ce qui est vraiment le minimum dans une église noire, avec bien sûr énormément de chant, ou en introduisant des percussions et des instruments à vent d'un type ou d'un autre en provenance d'une autre église sœur de Philadelphie. La musique est à nouveau ici le cœur et l'âme de la personnalité et de l'objectif vital de David.

Notez combien il est bien nommé puisque le Roi David a fondé l'école de musique de Jérusalem il y a quelque vingt-cinq siècles. Luc, le père, est lui aussi bien nommé puisqu'il est un des évangélistes et que l'Évangile selon Saint Luc est supposé être le plus sensible et le plus compassionné du fait que Luc était docteur par profession et avait l'habitude de traiter de la souffrance. On pourrait et devrait en dire beaucoup plus sur ces deux hommes et leurs noms.

La critique complète en anglais à :
http://www.amazon.com/review/R19OO3FOU2WJIQ/ref=cm_cr_dp_title?ie=UTF8&ASIN=0375701885&nodeID=283155&store=books.

Owen Dodson, *The Confession Stone A Song Cycle*, 1960

La mort de Jésus dans un poème poignant. Il se fonde sur des contacts sociaux faux dans le groupe qui, en fait, isole Jésus, Marie, Joseph et Judas complètement des autres. Ceux-ci se révèlent être tellement pris par tellement de souffrance que toute empathie des autres est impossible. La mort de Jésus semble les avoir rendus schizophrènes. Ils veulent simplement mourir pour vivre à jamais avec leur souvenir de Jésus inchangé et permanent.

La position de Dieu est même encore pire : Dieu et Jésus ont perdu leur âme : ils l'ont donnée aux hommes dans une sorte de suprême autocastration physique et castration du moi. Il y a cependant un certain nombre de choses que nous connaissons mieux aujourd'hui.

Jacques, le frère de Jésus, est absent. Paul est présent bien qu'il ne fût absolument rien pour Jésus. Joseph n'a qu'une femme et qu'un fils : nous savons qu'il était veuf et qu'il a eu au moins quatre enfants. Marie se serait mariée plusieurs années après qu'elle ait eu seize ans. Absurde. Elle épousa Joseph dans sa petite adolescence quand elle tomba enceinte alors qu'elle était une tisseuse du voile du Temple. Marie-Madeleine est perturbée par l'amour, son amour insatisfait, un amour de totale soumission ou un amour pour se mettre en position de totale soumission comme cela est exprimé par le fait qu'elle lave les pieds de Jésus. Et que dire de Judas qui a répondu aux ordres de Dieu pour permettre aux enseignements de Jésus de devenir immortels ? C'est là l'élément le plus moderne de la fable. Mais le poème n'en est pas moins poignant.

Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro*, 1962

Cette pièce est une merveille concernant la description du Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage. Le père noir est hanté par ce que sa mère voulait qu'il devienne : elle voulait qu'il soit Jésus, qu'il parcoure la création, qu'il sauve la race, guérisse la race, soigne leur malheur et libère les noirs de leur croix.

Cet homme noir a un rapport sexuel avec une femme blanche (en fait très pâle mais une goutte de sang noir suffit à faire un noir), une femme qui était probablement une prostituée avec en plus de lourdes insinuations sur un viol.

La fille qui est née de cette union est noire. Elle est lancée dans la vie avec la culpabilité d'être noire. Le père et la fille alors retournent la violence raciste extérieure sur eux-mêmes et sont des victimes volontaires du Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage.

Le père se pend dans un hôtel de Harlem. La fille se pend, hantée par la culpabilité d'être noire, de couleur, marron. Derrière eux il y a un homme noir qui n'est pas à vrai dire identifié si ce n'est qu'en tant que violeur. Patrice Lumumba n'est que le fantôme qui représente la violence faite aux noirs par les blancs.

Et toute cette culpabilité et ces sentiments coupables sont renvoyés dans la mère « blanche » qui en fait une noire très pâle. Pourquoi ?

Parce qu'elle n'était pas vraiment blanche ? Parce qu'elle était une noire déguisée ? À cause de la théorie de la goutte unique de sang noir ? Elle est en tout cas l'agent coupable de tout.

Alice Childress, *Wine in the Wilderness*, 1969

Cette pièce expose comment les intellectuels et les artistes se doivent de retourner à la vie réelle pour échapper aux clichés. En même temps, les gens de la vie réelle se « tommisent » (se comportent comme l'oncle Tom de la célèbre case) à l'égard des intellectuels et des artistes, en vue de faire que ces derniers soient comme les premiers.

L'artiste, cependant, quand il est confronté à une émeute à Harlem, change son projet de triptyque qu'il veut peindre pour représenter le destin des noirs en Amérique. Sa vision du présent et du futur a changé.

Le présent n'est plus la femme perdue, socialement rejetée et négligée et qui se prostitue qu'il avait en tête au début mais, en fait, elle est la reine, le modèle séduisant et brillant donné comme l'objectif parfait des femmes noires, et le futur n'est plus fait de jeunes gens perdus dans le crime et la drogue mais des jeunes qu'il a en face de lui pleins d'amour et d'empathie.

Mais cela est possible parce qu'il se souvient de l'esclavage, ce qui le ramène dans sa vision du monde alors même qu'il est encerclé par une émeute. En d'autres termes, il assume son Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage en récupérant son passé, ses ancêtres et en projetant le tout dans le présent et dans l'avenir en tant qu'élément guérisseur. Il invente le traitement que la Nation de l'Islam recommande aujourd'hui.

Ntozake Shange, *For Colored Girls who have Considered Suicide/When the Rainbow is Enuf*, 1976

La vision absolue du Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage d'un traumatisme qui amène les gens aux pires illusions sur la vie et à des crimes sans retour comme si tuer les enfants était la solution à un passé d'esclavage.

Robbie McCauley, *Sally's Rape*, 1989

Cette pièce essaie de récupérer l'expérience vécue réelle de l'esclavage pour les femmes, l'instinct de survie réel de l'esclave qui a été transportée tout du long des décennies et qui est encore en pleine puissance aujourd'hui/.

Les femmes ont gardé de cet ancien temps de l'esclavage la pratique de se résigner à un viol, ce qui ne signifie pas se relâcher et se détendre mais au contraire de rester tendue, suffisamment tendue pour donner au violeur l'impression qu'il viole, force, défonce. Il ne trouve son plaisir que dans cette violence qu'il doit exercer pour pénétrer la femme qui a l'obligation, si elle veut survivre, de lui donner cette impression qu'il le fait pour de bon.

Le souvenir qui remonte, c'est qu'une esclave noire devait accepter d'avoir des enfants de son maître blanc car c'était le meilleur moyen de protéger ses propres enfants qu'elle avait d'un esclave noir. Remarquons qu'il n'y a aucun amour dans cette sexualité. Il n'y a d'amour que de la mère aux enfants, quel que soit le père, car seule la mère compte.

LeRoi Jones, Amiri Baraka, *Dutchman*, 1964

Le Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage est un piège. Lula est la tentatrice qui apporte à un jeune homme noir la tentation de jouer à être un clown noir pour le seul plaisir de la dame. Et quand il refuse d'être cette non-entité servile, elle le tue tout simplement et passe à sa victime suivante.

Ce qui est surprenant, c'est la complicité totale de tous les gens autour de cet événement. Pour eux ce n'est rien qu'un divertissement. En fait, la mise à mort est la conséquence normale de la dame niant le fait que le jeune homme est noir :

> Toi bâtard classe moyenne. Oublie ta mère assistante sociale pendant quelques secondes et frottons-nous ventre contre ventre. Clay, tu n'es qu'un blanc péteux et desserré. Espèce de soi-disant Chrétien. T'es pas un sale nègre, tu n'es qu'un sale blanc. Lève-toi, Clay. Danse avec moi, Clay.

Cette castration raciale, qu'elle pratique sur ses victimes, trouve en fait un écho dans son partenaire mâle et son désir de s'élever au-dessus de sa race et de castrer cette race noire en lui, mais la castration que la dame impose essaie effectivement de castrer en lui le désir d'être blanc, son désir à lui de castrer l'homme noir en lui pour être un homme blanc.

Ed Bullins, *Goin' A Buffalo*, 1966

Une pièce triste concernant une bande de marginaux qui survivent en jouant les stripteaseuses ou les prostituées, ou même les deux, en ce qui concerne les femmes, ou bien en jouant les maquereaux, les voleurs ou les gangsters en ce qui concerne les hommes, et je devrais dire filles et garçons car aucun n'est adulte.

C'est alors qu'un adulte entre en scène. Il est introduit et accepté parce qu'il a sauvé la vie d'un des membres principaux de la bande quand il était en prison. Cet intrus les manipule tous pour qu'ils participent à une grosse opération drogue. Il s'arrange pour avoir les flics sur place. Ils seront tous arrêtés sauf la fille qui conduisait et était restée dans la voiture à une certaine distance.

Il partira avec elle et tout le cash disponible dans le repaire de la petite bande. Il faut être un vrai homme pour nettoyer l'assiette de garçons et de filles immatures qui se comportent comme s'ils étaient des hommes et des femmes, ou bien vice versa, et pour garder ainsi le flouze et le pèze.

Ban Caldwell, *Prayer Meeting: or the First Militant Preacher*, 1967

Une situation courante dans les ghettos et les communautés noires. Un homme jeune est tué par la police et une manifestation est programmée. Le prédicateur local essaie de désamorcer ce projet. Mais un cambrioleur noir le manipule pendant une de ses prières et lui fait croire qu'il est la voix de Dieu et tandis qu'il passe par la fenêtre tous les biens qu'il veut emporter il lui donne une leçon sur l'art de prêcher quand on est un prédicateur noir et fier confronté à une attaque frontale contre sa communauté. Amusante situation. Ce thème de la responsabilité du prédicateur face à la ségrégation et à la violence raciale est courant dans la littérature noire, mais ici c'est l'humour et la satire qui l'emportent.

Ted Shine, *Contribution*, 1969

La vieille grand-mère noire, de toute évidence servile à l'égard des blancs, a empoisonné ses maîtres blancs toute sa vie.

Son petit-fils hésite face au projet de descendre en ville pour « intégrer » le drugstore blanc local. Elle lui remonte le moral et en même elle prépare les crêpes du petit déjeuner du shérif qu'elle doit lui livrer juste avant « l'intégration » du dit drugstore et le shérif ne survivra pas à sa dernière dégustation de ce qu'il aime par-dessus tout dans la vie : son petit déjeuner cuisiné par sa vieille et servile servante noire. « L'intégration » du drugstore se déroule sans la moindre anicroche, parce que la foule des blancs devant le drugstore a perdu son principal meneur, le shérif lui-même. La douleur et la peine sont de grands « intégrateurs ». Voilà un humour extrêmement NOIR (tous sens possibles) !!!

Kalamu ya Salaam, *Blk Love Song # 1*, 1969

Cette pièce est l'exemple le plus surprenant de chauvinisme machiste que je connaisse dans le théâtre. Les Africains Américains ont vu leur masculinité niée

et leurs hommes fertiles rejetés. Les hommes Africains Américains sont supposés reconquérir leur fertilité et leur position dans la société en tant que force dominante. Les femmes ne sont que les porteuses de la semence des hommes qui donne naissance à l'Afrique. « Un homme est une créature merveilleuse, une aube, une nuit profonde, un monde tout entier. »

L'assertion de l'avenir des noirs est dans la semence noire. Pureté raciale ; futur procréateur ; existence étroitement définie (noir, pur noir, mentalement noir, hétérosexuel, tout ce qui est blanc est rejeté) ; sectarisme absolu dans le rejet de tout ce qui n'est pas conforme au modèle : bâtards raciaux, tapettes sexuelles et tout ce qui est blanc bien sûr.

La seule référence idéologique est le Coran et l'Islam : « As salaam alaïkum mon frère, ma sœur. » Et le tout a commencé avec une évocation du passage du milieu du commerce d'esclaves transatlantique. Cela ne correspond pas à la pratique actuelle de la Nation de l'Islam, mais cette posture a de nombreuses racines dans de nombreuses approches noires de Marcus Garvey à Malcolm X et bien d'autres.

« Où est la semence de l'Afrique ? Quand rentreront-ils chez eux ? Où est la semence de l'Afrique ? Quand rentreront-ils chez eux ? Combien de temps avant que de la semence une nouvelle nation Noire fleurisse ? Que fleurisse une nouvelle nation Noire ! Que fleurisse notre nouvelle nation Noire ! »

Et ils peuvent chanter alors leur chanson : « Secouez le soleil ! »

George C. Wolfe, *The Colored Museum*, 1988

Onze scènes ou tableaux d'exposition, puisque nous sommes dans un musée. Ils sont tous extrêmement humoristiques, un humour très noir et très tendu mais parfois hilarant, du moins quand on ne les considère pas comme une réalité monstrueuse ou son inversion, tout aussi monstrueuse.

*L'avion négrier, le passager moyen moderne.
*La cuisine noire ou comment cuire des petits nègres.
*Devenez brillante photo dans un magazine noir et l'horreur de la vie disparaîtra..
*Le soldat noir qui tue ses camarades pour qu'ils ne fassent pas l'expérience de la souffrance en temps de guerre ou celle d'après-guerre.
*L'Évangile a aidé les noirs à échanger leurs tamtams pour de la respectabilité.
*Le duel entre la perruque Afro et la perruque blonde : le destin de la femme noire.
*Transformons trois cents ans d'oppression en une comédie musicale cent pour cent noire. Une seule chose manque à l'appel, un compositeur et chef d'orchestre juif pour que ce soit un opéra.
*La symbiose est le dilemme du siècle : coulez-vous dans l'intégration symbiotique ou devenez une espèce disparue [… comme les hommes de Néandertal ?]
*Une première métaphore : la fille d'avant doit mourir pour laisser la fille de demain naître dans la fille d'aujourd'hui, mais la fille de demain nouvellement née ne pourra jamais oublier la fille d'avant à la mort de laquelle elle doit sa vie.

*Une seconde métaphore d'une femme enceinte donnant « naissance » à un œuf et avec cet œuf elle régresse de la réalité d'aujourd'hui mono-rythmique, simple d'esprit et unilatérale aux racines anciennes de la musique polyrythmique de l'Afrique. Ceci à nouveau est dans la femme et elle donne naissance à son passé, au passé de la race entière.

Nous en sommes revenus au point de départ avec cette fin et c'est la vraie assertion de la réalité du Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage.
« Je n'ai pas d'histoire. Je n'ai pas de passé… Être noir est trop lourd à porter émotionnellement, aussi je ne serai noir que pendant les week-ends et les jours fériés… Vous ne pouvez pas arrêter l'histoire. Vous ne pouvez pas arrêter le temps… Répétez après moi : Je n'entends pas de tamtams et je ne me rebellerai pas. »
*Et nous en sommes revenus à l'avion négrier du premier tableau.

Aishah Rahman, *The Mojo and the Sayso*, 1989

Ceci est une parabole. Acts le père, Awilda la mère et Blood (Walter) le fils sont les victimes absolues du Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage. Mais ils trouvent leur salut dans la créativité du père : il est capable, de ses propres mains, de rénover une vieille voiture abandonnée au cimetière automobile et d'en faire une beauté merveilleuse et ils peuvent prendre la route avec elle, tous les trois ensemble, la trinité réunie à nouveau après bien des difficultés, particulièrement pour le fils.

Le mythe américain de la voiture dévoreuse de kilomètres est l'outil de la libération dune famille trinitaire de survivants noirs tout autant que les victimes tout aussi noires du Syndrome Post Traumatique de l'Esclavage.

C'est très beau de croire que la voiture est le libérateur de tous nos fléaux.

Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities*, 1992

Un ensemble de très petites interviews qui sont des monologues pour une radio fictive. Elles sont très tristes du fait de l'histoire anti-juive ou antisémitique qu'elles racontent. Bien qu'elles soient attribuées au rap mental des noirs qui sont ignorants du monde réel, de la vérité vraie.

Un fils est tué, probablement parce qu'il est juif, ou peut-être qu'il est tué par les Juifs. Ce n'est pour le moins pas clair. C'est comme le reflet du discours anti-juif que beaucoup de chanteurs rap tiennent et arborent effectivement.

C'est aussi la vision de ce que l'assassinat d'un jeune homme par la police ou par une foule peut être pour ses parents. Ferguson, tu es si proche parfois.

Jacques COULARDEAU

Jean-Pierre MOUCHON – *Le ténor Léonce Escalaïs*, Paris, Éditions Édilivre, 2014, 208 pages.

Après de nombreux livres consacrés à des chanteurs lyriques aussi renommés que le grand Enrico Caruso, Titta Ruffo, Agustarello Affre ou bien Charles Rousselière, notre collègue Jean-Pierre Mouchon nous offre aujourd'hui un ouvrage à la gloire du célèbre « fort ténor » français Léonce (Léon) Escalaïs (1859-1940). Il s'agit d'un bel ouvrage, fort bien documenté et très richement illustré de nombreuses gravures, de reproductions d'affiches et coupures de presse d'époque, de documents d'archives, de photographies et fac-similés de correspondance, etc.

On y apprend tout sur Léon Escalaïs, depuis sa plus tendre enfance, ses années de formation, ses premiers succès (dès l'année 1884) avec *Guillaume Tell*, *La Juive* et *Les Huguenots* notamment, ses prestations à l'Opéra de Paris et ses tournées en province, sa notoriété grandissante avec un répertoire de qualité (*L'Africaine*, *Robert le Diable*) et ce jusqu'en 1892. Sont évoqués aussi sa vie familiale, ses problèmes de couple, quelques soucis de santé rencontrés au cours des ans, quelques voyages (dont des tournées en Égypte, en Algérie, en Russie, aux États-Unis et au Canada et de fréquents séjours en Italie), ses nombreux enregistrements au cours des années 1905 et 1906, ses activités pédagogiques (son enseignement du chant lyrique), sa retraite dans sa propriété de Cuxac-d'Aude en 1940, et son décès brutal après un fort bon repas qu'avait dû un peu trop apprécier cet épicurien. Sans doute faut-il souligner, pour citer l'auteur de cette remarquable biographie, que l'on doit savoir gré à « ce cas exceptionnel du théâtre lyrique […] d'avoir su mettre sa voix prodigieuse au service non seulement du grand opéra romantique, mais aussi des œuvres contemporaines de son époque ».

Ce travail, d'une rigueur scientifique irréprochable, est assurément le fruit d'une longue recherche, patiente et minutieuse : les faits cités, replacés dans leur cadre historique et social, s'appuient en effet sur de multiples références (près de cinq cents notes de bas de page) qui font l'objet, en fin de volume, d'un recensement méthodique. Il convient de mentionner aussi la présence d'un précieux *Index nominum*, d'une discographie exhaustive, d'une table des illustrations et de diverses annexes.

Au total, il s'agit d'un ouvrage indispensable pour les amateurs de *bel canto* et qui ne manquera pas, certes, d'intéresser également les lecteurs curieux de la grande aventure de la scène lyrique.

Maurice ABITEBOUL

***

Jean-Pierre MOUCHON – *Lina, historiettes et portraits*, Paris, Éditions Édilivre, 2015, 118 pages.

Évocation d'un autre ouvrage de Jean-Pierre Mouchon, d'une toute autre facture : *Lina, historiettes et portraits*. Plus mince, plus personnel aussi – tout en tendant vers une certaine objectivité –, il s'agit d'un recueil de douze « historiettes

et portraits », simples souvenirs de jeunesse (*Un amour de jeunesse : Greta*) ou œuvrettes d'imagination mêlant la fantaisie (voire le fantastique) et le réel (*Le club des cinq dans le château hanté*), l'expérience vécue et le fantasme (*La faute*), bref, l'observation, qui fouille au cœur de la vie de tous les jours, et le rêve, qui autorise toutes les libertés. Le ton, le plus souvent délibérément neutre, parfois un brin nostalgique, souligne la grisaille routinière du quotidien, nous entraîne à l'occasion dans le songe éveillé, révèle aussi la sérénité de l'âge.

Certains textes sont des portraits de personnes rencontrées par l'auteur ou simplement rappelées à notre souvenir parce qu'elles eurent une vie singulière. On passe ainsi d'un portrait brossé avec ironie, voire une certaine cruauté à force de lucidité (*Jeanette Ménécrédo*) à l'évocation émue d'une jeune femme au destin d'exception et dont le bref parcours dans la vie est dépeint avec une extrême compassion (*Le génie fauché à la fleur de l'âge : Mary Suddard*). On a parfois le sentiment de lire la description de « caractères » (au sens où l'entendait La Bruyère) : la **vaniteuse**, égocentrique et présomptueuse (avec Jeanette Ménécrédo), le **brave homme**, naïf et obstiné, (avec Orazio dans *Les encornets*) ou encore **l'érudit compulsif**, sans joie et privé du simple bonheur de vivre (avec Edouard Malvoisin, dans *L'éternel étudiant*, honnête homme assoiffé de connaissances au point d'être passé sans doute à côté de sa vie).

Mais là où Jean-Pierre Mouchon excelle, c'est dans la peinture, toujours émouvante, des petites gens, des hommes et des femmes modestes, humbles, voire misérables – personnages qui nous font penser à ceux d'Emmanuel Bove dans *Mes amis* ou tels autres de ses romans ou nouvelles. Il se penche avec compassion, et même une certaine tendresse, sur les destins de ces déshérités de la fortune, contraints de vivre parfois dans des conditions d'extrême pauvreté et de détresse morale, comme l'illustre *Lina*, la nouvelle qui clôt ce recueil et lui donne son titre.

Au total, une succession de vignettes et d'historiettes, d'anecdotes pittoresques, parfois dramatiques, d'un ton le plus souvent très personnel, écrites avec un souci constant du détail (parfois prosaïque) et de l'exactitude, toujours à la recherche de davantage de précision, et qui nous offre – en dépit de passages très touchants, comme nous l'avons déjà signalé –, une analyse froide, clinique même, volontairement factuelle et distanciée (*Trois jours d'hôpital*). D'où le choix, délibéré, semble-t-il, d'un style « neutre », tendant à traduire des souvenirs consignés avec le plus d'objectivité possible, voire avec un réalisme dénué en tout cas de toute sensiblerie superflue.

Maurice ABITEBOUL

***

Louis VAN DELFT – *Perplexe ou la Folisophie*, Sénouillac, Éditions Vagabondes, 2015, 140 pages.

Avec *Perplexe ou la Folisophie*, Louis Van Delft, qui nous avait habitués jusqu'ici à d'épais ouvrages – pétris d'érudition et servis par une intelligence péné-

trante des auteurs et des textes étudiés (sur La Bruyère notamment mais, plus généralement, sur les moralistes français et étrangers) –, nous offre ici un texte bien différent, non moins profond mais d'une grande originalité, un texte à la fois très personnel et d'une portée telle qu'elle ne peut qu'impliquer chacun d'entre nous au plus intime.

Perplexe – c'est-à-dire l'auteur lui-même, on l'aura vite compris, mais aussi chacun de ses « frères humains », à un titre ou un autre –, Perplexe donc, ce nouveau Candide des temps modernes, jeté (par mégarde ?) sur cette « boulette » qu'est notre Terre, s'interroge, dépaysé et surtout « égaré » (comme aurait pu le dire Maïmonide), et, soudain arrivé sur le bizarre « atome terrestre », au fin fond des constellations les plus lointaines de l'Univers, se pose immédiatement toutes « les questions métaphysiques » qui vont troubler, voire perturber son existence. Faussement naïf – et véritablement érudit –, ce personnage nous intrigue : par certains côtés, il nous ressemble tant ! Frère humain, en vérité ! Il sera appelé à rencontrer – grâce à Stultitia, Miss Folie, descendante de Démocrite, parente d'Héraclite et maîtresse d'Érasme, et « Conductrice » émérite qui l'introduira, sur la planète Moralia (qui évoque, bien sûr, Plutarque) dans le cercle fermé de l'Académie invisible des Spectateurs de la Vie –, Diogène, jaloux de son brin de soleil, qui se livre à une condamnation en règle de notre époque et à une terrible diatribe contre notre « civilisation » qui a corrompu et perverti jusqu'au mot même de *culture*. Il rencontrera aussi les « philosophes saturniens » (Schopenhauer, Cioran, Foucault, Lacan entre autres). Stultitia s'emploiera, au cours de multiples rencontres avec Messieurs Montaigne, La Bruyère, La Rochefoucauld et Chamfort, à le « déperplexer » et elle lui enseignera qu'au festin de la vie il faut « boire ou quitter la table » ; elle lui révélera aussi comment, dans un univers sombre comme le plus sombre des cauchemars, éviter le plus possible la compagnie de sa cousine Melancolia, la Plus-que-noire, qui risque de lui offrir le spectacle de la vie comme infinie souffrance et du monde comme chaos fantastique – comme l'illustrera avec une rage compulsive le Grand Éructeur teutonique, fervent adepte des massacres et carnages en tous genres et autres solutions finales.

On ne peut sortir indemne d'une telle lecture car, même si, dans ce livre, il est question d'une évocation oblique des moralistes et de leur enseignement universel en même temps qu'il s'agit d'une fable d'une conception tout à fait originale qui fait souvent notre étonnement, on ne peut qu'éprouver tendresse et émotion pour cet enfant que nous fûmes tous un jour, qui nous livre ici un récit de vie très personnel, très touchant. On a le sentiment d'avoir entendu les confessions d'un enfant du siècle qui fit des rencontres à la fois stupéfiantes et, à l'occasion, bénéfiques. Ce livre, court et dense à la fois, érudit et plein de fantaisie, est l'œuvre d'un authentique moraliste qui a su émailler une réflexion profonde de trouvailles de langage pittoresques ou cocasses, et allier le style du Grand Siècle à des termes d'argot ou des jargons postmodernes (voire post-humanistes !).

Ce parcours existentiel nous aura révélé un Perplexe, en fin de compte revenu de tout – surtout de la planète Moralia –, avec la triple conviction que, sur la Terre des hommes, même si « Dieu est mort » (Nietzsche), « il convient tout de même de « fabriquer l'homme » (Hobbes) et, pour finir, de « réparer le monde » (enseignement de la Tora).

Maurice ABITEBOUL

***

Maurice ABITEBOUL – *Le Temps de toutes les solitudes*, Paris, Éditions Édilivre, 2014, 129 pages.

Ce diptyque réunit deux volets, *Le Temps des solitudes remarquables*, constitué de courts textes, et *Le Temps des solitudes ordinaires*, composé en vers libres. Ils avaient déjà été publiés séparément par Édilivre, respectivement en 2013 et en 2014. Notre collègue Maurice Abiteboul parle en poète et en philosophe de la destinée humaine, de l'angoisse provoquée par la fuite du temps, de la nécessité d' « apprendre à savourer les instants de bonheur comme on sirote une liqueur précieuse » (p. 17), de la médiocrité des temps (p. 30), du temps des illusions (p. 72), du « tumulte des passions gourmandes » (p. 74), de la vie qui, se consumant à petit feu (p. 111), n'est qu'une énigme (p. 116), qu' « un combat singulier qui se livre au jour le jour » (p. 74), de la solitude qui environne tout le monde, Napoléon à Sainte-Hélène (p. 26) ou Dante, composant sa *Divine Comédie* (p. 28), mais aussi les écrivains en mal de reconnaissance (p. 20) et même des personnages de pièces célèbres comme Alceste et Hamlet (p. 106). Il évoque ce besoin de « sortir de soi, de s'agrandir par excroissance, de s'extraterritorialiser, de se chercher ailleurs » (p. 36), tout autant que les rêves de chacun (p.102) et l'oubli des souvenirs (p. 44 ; p. 92) qui peuvent cependant ressurgir de cet oubli (p. 88). Tiraillé entre des tendances contraires, l'homme, cavalier seul, enfermé dans son solipsisme, condamné à « vivre à temps partiel » (p. 86), même pas sûr de laisser une trace (p. 44 ; p. 57), comme le laissait espérer Maurice Abiteboul dans son recueil intitulé *Traces* (2011), s'arme de patience (p. 107) en se mettant en quête d'une « cité idéalement belle » qu'il trouvera peut-être après une longue marche (p. 117). Mais la vie est tellement semée d'embûches, la vie est tellement incertaine (p. 13), qu'il ne peut avoir aucune assurance dans les vagabondages auxquels il se livre (p. 36).

Cette obsession de la solitude et du passage du temps se traduit par de belles images, parfois d'une hardiesse inouïe (« Les nuits dégringolaient du paradis », p. 16 ; « La joie s'est recroquevillée derrière des murs d'hostilité et de haine », p. 27 ; « Les jours se traînent, s'effilochent », p. 33 ; « La nuit, bientôt, va dormir à la belle étoile », p. 34). Le temps, chez Maurice Abiteboul, se présente non pas comme une construction linéaire abstraite associant passé, présent et avenir, mais comme un fil qui peut se dérouler en silence (p. 43), ou comme une étendue formée de plis (« Le temps s'est déplié. Le temps est plat », p. 51) ou comme un nuage (« Le temps s'étirait comme un nuage », p. 95). Des réminiscences litté-

raires (Homère, Hésiode, Villon, Shakespeare, Lamartine, Poe, Rimbaud, Modiano), l'évocation de quelques destins singuliers (p. 26 ; p. 48 ; p. 69), au milieu de souvenirs personnels (p. 49 ; p. 99 ; p. 109), des allusions à des événements contemporains (p. 48 ; p. 58), des maximes dignes d'un Vauvenargues et pourquoi pas même d'un La Rochefoucauld (« L'estime de soi est plus grande que les risques que l'on court », p. 21), révèlent une culture profonde et raffinée, et donnent à la pensée une grande force suggestive. En effet, dans ses courts récits d'une concentration tout à la fois forte et significative, Maurice Abiteboul suggère plutôt qu'il n'explique. Il nous invite à le suivre dans cet univers des solitudes humaines, à travers l'enchevêtrement du monde où « tout se mêle » et « tout se confond » (p. 23), vers de « nouveaux rivages, vierges d'angoisse et de désespérance » (p. 74), vers cet « horizon incertain » qui marque le terme du chemin de la vie.

« La vie, un rêve, un souffle,
une île au cœur de l'océan... » (p.70).

Jean-Pierre MOUCHON

***

Maurice ABITEBOUL, *Le Livre du silence*, Paris, Éd. Édilivre, 2015, 63 pp.

Maurice Abiteboul est notamment l'auteur de sept recueils de textes brefs aux Éditions Édilivre dont j'ai eu parfois l'occasion de rendre compte. Ici, *Le Livre du silence* fait suite au diptyque *Le Temps de toutes les solitudes* (cf. mon compte rendu précédent) dont il reprend une des composantes majeures, à savoir le thème du silence qui « n'est pas vraiment le silence », mais « un avant-goût de mie l» (*Avant-propos*), qu'il définit en ces termes :

« C'est le trop-plein d'amour, c'est l'attente,
c'est l'oubli, c'est le rêve,
c'est l'inutilité de l'explicitation,
c'est l'erreur, l'exception,
le refus de tenir parole, à bout de souffle » (*Le vain mot*).

Le thème du temps, si cher à Maurice Abiteboul, se mêle à celui du silence. Ce temps qui relie passé (*La bibliothèque*, *Dehors, la pluie*) et présent est marqué par l'ardeur, la fureur de l'homme (*Dans les capitales de la douleur*) qui aime à se rappeler ses moments d'espoir en un monde meilleur (*Nous tous, qui rêvions...*), tout autant que ses moments de joie (*C'était hier...*, *Chanson d'autrefois*, *Nuit de silence*, *Les rois de la nuit*) et de « saintes colères » (*Après le bruit et la fureur*, *Comme un dernier recours*). Dans le livre ouvert de la vie, dont

« Les pages s'affolent,
palpitent, se précipitent,
s'ouvrent et se referment » (*Le livre du silence*),

sous l'effet du vent (symbole de la vie active), le temps est donc non seulement temps du souvenir et temps de l'oubli, mais aussi temps de l'espérance et temps du silence. Ce temps du silence privilégié succède à l'agitation du monde, tout à la

fois macrocosme et microcosme, à « l'incoercible envie de vivre » de l'homme (*Comme un dernier recours*), aux ronflants discours qui n'ont rien à apporter (*Les beaux parleurs*), aux « cris de haine et […] propos acides » (*Le droit de garder le silence*). Il est une récompense au bout du chemin de la vie (*Renaissance*) et une ouverture sur l'espace infini qui apporte « comme un parfum de joie » (*Un parfum de joie*). Ainsi, le temps du silence, dans le silence du temps (*Dans le silence du temps qui passe, Le temps du silence*), passe à notre insu pour nous amener imperceptiblement à cette heure où le livre de la vie se referme (*Le livre à présent se referme*) :

« C'est l'heure, emmitouflée de rêves,
où se rejoignent,
en un poignant et secret rendez-vous,
l'espérante jeunesse et la vaine sagesse » (*À l'heure du rendez-vous*).

Beau message symbolique d'un poète philosophe qui manie à merveille la litote, et suggère toujours plus qu'il ne dit. Le silence, dans cette succession d'instants qui sont promesse d'éternité (*Promesse*), vaut mieux que la parole (n°48). Au terme du voyage de la vie, au moment où, comme l'aigle,

« Il est temps de remonter, avec majesté,
vers les cieux immaculés», (*La paresse de l'aigle*),

quand se pose le pourquoi de l'existence, il n'y a nulle réponse à fournir à la question : « Où est la clé ? ». La clé de quoi, d'ailleurs? Seul le silence semble approprié (*La clé*).

Comme toujours, forte concentration de la pensée, suggestions infinies, discrètes allusions littéraires (Dante, Shakespeare, Lamartine, Mallarmé), grande variété des vers libres, images saisissantes (cf. *À l'heure du rendez-vous* : « entre les interstices du silence » ; *Brise nocturne* : « L'étonnante hystérie des nuits d'été »), caractérisent la poésie de Maurice Abiteboul, fin observateur des choses humaines, sage serein et parfaitement conscient que :

« Comme source tarie,
comme lumière épuisée,
nos voix s'éteindront
dans le silence du temps qui passe ». (*Dans le silence du temps qui passe*).

Jean-Pierre MOUCHON

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).

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 d'une pièce de théâtre, *Hamlet n'est pas mort* (CreateSpace, 2012) et de plusieurs 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) et *Le Temps des solitudes ordinaires* (2014) [qui constituent les deux volets de *Le Temps de toutes les solitudes* (2014)], enfin *Le Livre du silence* (2015) et *Le Livre des promesses* (2015), [repris dans le diptyque *L'humeur vagabonde* (2015)].

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. Épistémologie 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 émérite 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). A publié récemment (juillet 2014) sa troisième édition critique (en espagnol) d'une œuvre théâtrale, *La malcasada*, *comedia* de Lope de Vega, aux Éditions Orbis Tertius, Villeurbanne.

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.

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).

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*.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences en Littérature générale et comparée à l'Université de Paris 3-Sorbonne-Nouvelle. Chevalier dans l'ordre de la Légion d'Honneur.

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

Professeur en études germaniques à l'Université de Lorraine (site de Metz).

Agrégé d'allemand, auteur d'une thèse de doctorat 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* (2006) et d'un travail d'habilitation à diriger des recherches à l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail (garant : Jacques Lajarrige) sur *Réceptions, médiations, filiations : la littérature autrichienne du XVIIIe au XXe siècle dans le contexte européen* (2013).

Auteur d'une cinquantaine d'articles et de comptes rendus parus dans des ouvrages ou des revues en France et à l'étranger (*Austriaca*, *Germanica*, *Nestroyana*, *Théâtres du Monde* notamment), ainsi que des ouvrages suivants : *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 (328 p.) ; *« Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, textes réunis avec Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009 (296 p.) ; *Literarisches – Kulinarisches / Art littéraire – Art culinaire. Hommage à Jutta Périsson-Waldmüller*, études réunies avec Ute Weinmann (290 p.) = *Austriaca* n° 70 (2010) ; *Les relations de Johann Nestroy avec la France*, études réunies avec Irène Cagneau (276 p) = *Austriaca* n° 75 (2012) ; *Littérature et cinéma dans l'espace germanophone contemporain : jeux intermédiaux, modes de transfert, adaptations*, textes réunis avec Elisabeth Kargl (332 p.) = *Germanica* n° 53 (2013).

Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire des idées en Autriche aux XIXe et XXe siècles, en particulier sur l'esthétique du théâtre populaire viennois (Johann Nestroy, Ferdinand Raimund), sur les interactions entre littérature « d'en haut » (dramaturgie canonique allemande) et littérature « d'en bas » (théâtre populaire viennois), sur la traduction et les transferts culturels entre la France et l'Autriche du XIXe au XXIe siècle, sur la satire, la polémique et la critique du langage dans les lettres autrichiennes, ainsi que sur les liens entre littérature et politique.

Membre du comité de rédaction des revues *Austriaca* et *Germanica*, ancien directeur adjoint de l'équipe de recherche CALHISTE, EA 4343 (Université de Valenciennes), membre du CREM (Centre de Recherches sur les Médiations), EA 3476, à l'Université de Lorraine, il est également 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*.

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).

Il a publié récemment, aux Éditions Édilivre, *Le Ténor Léonce Escalaïs* (2014) et *Lina, historiettes et portraits*, (2015).

Emmanuel NJIKE

Maître de conférences habilité à l'ENS de Bambili, rattachée à l'Université de Bamenda (Cameroun). Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIe cycle, *Le Théâtre d'André Roussin de 1945 à 1954 : organisation dramatique et stylistique*. Auteur d'une thèse de Doctorat d'État (Université de Yaoundé I), *La raison d'État dans le théâtre français au XXe siècle*, il a ensuite obtenu son HDR.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Théa PICQUET

Professeur de classe exceptionnelle à l'Université d'Aix-Marseille.

Agrégée d'italien, élève de Christian Bec à Paris IV-Sorbonne, elle a soutenu sa thèse à la Sorbonne et une Habilitation à diriger les recherches à l'École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance.

Spécialiste de littérature et de civilisation de la Renaissance, elle a orienté ses travaux vers l'histoire des mentalités au XVIe siècle. Auteur d'articles sur des textes rares ou inédits, elle a publié notamment *L'humanisme italien de la Renaissance et l'Europe*, Aix-en-Provence, PUP, 2010, et *Donato Giannotti, 'Della Repubblica fiorentina'*, Rome, Aracne, 2011.

Élue au Conseil Scientifique d'Aix-Marseille Université, elle est aussi l'un des cinq membres français du Conseil Scientifique de l'Université Franco-Italienne.

Rattachée à l'École doctorale *Espaces, cultures, sociétés*, co-directrice de l'axe 1 du Centre Aixois d'Études Romanes, *La pensée et l'action en politique*, membre de l'axe *Lien social, lien moral : éthique et politique (XIe-XVIIe siècles*) de l'UMR TELEMME, Théa Stella Picquet fait aussi partie du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Jean RIGAUD (1924-2005)

Parachutiste pendant la Deuxième Guerre Mondiale, engagé volontaire dans les FFI.

Agrégé de Lettres classiques, il s'était retiré en 1968 pour se consacrer à son activité créatrice de fiction et de photographie, puis à des recherches sur l'histoire des mythes et des religions. Après avoir enseigné pendant une vingtaine d'années le Français et le Grec, le Latin aussi, avec un succès certain, il se mit à l'écriture de récits qu'il ne se préoccupa jamais de publier, et qui ont été rassemblés, après sa mort en 2005, sous le titre de *Cavaliers seuls* (798 pages, Paris, La Table ronde). Le volume n'inclut pas *Free Lance* dont la publication par les Éditions La Féline constitue un tirage de tête, maintenant épuisé mais accessible sur : www.editions-lafeline.com/

Pendant toutes ces années, par ailleurs, il photographiait en noir et blanc l'eau et les ruines, les arbres et les rochers. Il trouvait que tous ces sujets étaient dotés d'une vie intense qui n'était pas étrangère à l'humain. En fait il portait sur le monde un regard singulier où le temps et l'espace n'obéissent plus à la mesure commune, mais à une recomposition à la fois subjective et cosmique.

Ainsi dans ses photographies, comme dans ses écrits, il cherchait, entre autres, une réponse à la question fondamentale : « Que sommes-nous ? »

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), *Les Moralistes : une apologie* (Paris, Gallimard, 2008) et *Perplexe ou la Folisophie* (2015). 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*.

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Technion à Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

SOMMAIRES 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.)
*n° 24 (2014)	Théâtre et temporalité (376 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 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 (2013)
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

***

Théâtres du Monde – Sommaire du N° 24 (2014)
THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ

SOMMAIRE

INTRODUCTION : THÉÂTRE ET TEMPORALITÉ
Maurice ABITEBOUL — Théâtre et temporalité

ÉTUDES SUR LA TEMPORALITÉ AU THÉÂTRE
Eric LECLER — *Le temps apocalyptique : scènes de Jugement dernier chez Sophocle, Shakespeare, Strindberg, à la lumière d'Aristote et Heidegger*
Christian ANDRES — Temporalité et séquences moyennes dans *Le Miséricordieux Vénitien* (*El piadoso veneciano*) de Lope de Vega.
Maurice ABITEBOUL — La recherche du temps perdu dans *Hamlet*
Henri SUHAMY — Sur le double temps dans *Othello*
Raymond GARDETTE — Voyages intemporels dans le théâtre de Shakespeare
Aline LE BERRE — La temporalité dans *Faust* de Goethe
Marc LACHENY — La temporalité dans *Woyzeck* de Georg Büchner
Jean-Pierre MOUCHON — La temporalité dans le *Faust* de Gounod

Thérèse MALACHY	Le temps au théâtre : *Becket ou l'honneur de Dieu* de Jean Anouilh
Michel AROUIMI	Yehouda Moraly ou les *Merveilles* d'un autre temps
Edoardo ESPOSITO	La temporalité dans *Le Navire fantôme*, pièce conçue par la troupe de Renato Sarti (2004)
Claude VILARS	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	François d'Assise dans le théâtre français et italien du XXe siècle (Joseph Delteil, Dario Fo, Marco Baliani… et les autres)
Marie-Françoise HAMARD	La temporalité dans*Tout le ciel au-dessus de la terre* d'Angélica Liddell
Jacques COULARDEAU	Du temps historique au temps spirituel : Hanay Geiogamah et la renaissance indienne

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS SUR LA TEMPORALITÉ

Olivier ABITEBOUL	La temporalité singulière du présent
Olivier ABITEBOUL	L'instant, négation ou affirmation de la temporalité ?

ATELIER D'ÉCRITURE

René AGOSTINI	*Drame autonettoyant*
Louis VAN DELFT	Sous le masque de la folie : un passé qui ne passe pas

NOTES DE LECTURE

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

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON	* *Un Ballo in Maschera / Un Bal masqué* de Giuseppe Verdi (livret d'Antonio Somma)
Jacques COULARDEAU	* *Faust de Goethe* d'Edmond Rostand, une création de Philippe Bulinge
Marcel DARMON	* *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

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS