Cahier n° 34 - 2024

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

Ouvrage collectif
(publié avec le concours du CEGIL, Université de Lorraine)
sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et MARC LACHENY

LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ?
INTERROGATIONS, DOUTES ET INCERTITUDES

AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

Cahier n° 34 - 2024

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

Ouvrage collectif
(publié avec le concours du CEGIL, Université de Lorraine)
sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL
et MARC LACHENY

LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ?
INTERROGATIONS, DOUTES ET INCERTITUDES

AVIGNON UNIVERSITÉ
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection Theatrum Mundi

THÉÂTRES DU MONDE

Revue Interdisciplinaire (fondée en 1990)
de l'Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Avignon Université
***
Fondateur : Maurice ABITEBOUL

Bureau

Directeur : Maurice ABITEBOUL
Rédacteur en chef : Marc LACHENY
Rédactrice en chef adjointe : Carine BARBAFIERI
Trésorier : Edoardo ESPOSITO
Secrétaire : Edoardo ESPOSITO
Secrétaires adjoints : René AGOSTINI et Olivier ABITEBOUL

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Edoardo Esposito (Avignon)
Marie-Françoise Hamard (Paris-III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Florence Bistagne (Avignon)
Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)
Marine Deregnoncourt (Luxembourg)
Edoardo Esposito (Avignon)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
Marc Lacheny (Metz)
Aline Le Berre (Limoges)
Thérèse Malachy (Jérusalem, Israël)
Jean-Pierre Mouchon (Aix-Marseille)
Théa Picquet (Aix-Marseille)
Paola Ranzini (Avignon)
Jean-Pierre Richard (Paris VII)
Jean-François Sené (Lycée Henri IV)
Henri Suhamy (Paris X-Nanterre)
Brigitte Urbani (Aix-Marseille)
Claude Vilars (Montpellier)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

***
* Prix de la revue au numéro : ⇨ 35 euros (20 euros / étudiants)
* **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**)
ou edoardo.esposito@orange.fr
***
Les manuscrits proposés à la revue *TdM* en vue de publication doivent être adressés en fichier joint, avant le **15 décembre** de l'année en cours, au **Directeur** (maurice.abiteboul1@orange.fr) et au **Rédacteur en chef** (marc.lacheny@univ-lorraine.fr).
***

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

SOMMAIRE

SOMMAIRE DU N° 34 (2024)

LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ? INTERROGATIONS, DOUTES ET INCERTITUDES

SOMMAIRE ---------- p. 7

AVANT-PROPOS : LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ?
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 11
Le théâtre en question(s) ?

INTRODUCTION : LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ?
Marc LACHENY et Maurice ABITEBOUL---------- p. 15
Le théâtre en question(s) ?

ÉTUDES SUR « LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ? »
Henri SUHAMY ---------- p. 29
Le doute et l'incertitude au théâtre, *that is the question*
Théa PICQUET ---------- p. 41
La comédie du *Cinquecento* en question(s) : *Il Furto* (*Le Vol*) (1544) de Francesco d'Ambra
Jean-Pierre RICHARD ---------- p. 53
Crise de théâtre : Falstaff au bûcher
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 79
Interrogations et remise en question(s) de la chose théâtrale dans *Hamlet*
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 91
Quel parti prendre? ou la querelle des Gluckistes et des Piccinnistes au XVIIIe siècle
Marie-Hélène DAVIES ---------- p. 103
Doutes et incertitudes de la révolution haïtienne dans les drames sur Toussaint Louverture de Lamartine, Glissant et Dadié
Lucas PERSON ---------- p. 119
Alfred de Musset et le *Spectacle dans un fauteuil* : le lecteur est-il un acteur comme les autres ?
Marion SAUTEREAU ---------- p. 141
Métathéâtre et enjeux de la théâtralisation dans les pièces d'Edmond Rostand
Jean-François SENÉ ---------- p. 151
Doute et incertitude : le théâtre bousculé
Christian ANDRÈS ---------- p. 167
Doute, incertitude et mise en question du théâtre dans *El Público* (1930) de Federico Garcia Lorca
Edoardo ESPOSITO ---------- p. 181
L'expérience de la formation théâtrale de la *Bottega teatrale* de Vittorio Gassman (1979-1996)
Khalad SOUALI ---------- p. 199
La relecture de l'Histoire dans la pièce *Mounamnamāt tārīḫiya* (*Miniatures historiques*) de Saʿd-Allāh Wannous (1994)
Henri DETCHESSAHAR ---------- p. 231
La mise en question du sujet : le théâtre des voix chez Patrick Kermann et Enzo Cormann
Jacques COULARDEAU ---------- p. 251
Le mensonge véridique ou (in)-vraisemblable du théâtre

Izabella PLUTA ---------- p. 279
Interroger le jeu scénique : acteur dans un laboratoire technologique
Laure BERTRAND ---------- p. 295
Chiitan, théâtre d'une marionnette sans manipulateur

VU SUR SCÈNE
Jean-Pierre MOUCHON ---------- p. 303
Carmen aux Chorégies d'Orange (8 juillet 2023)
Marie-Françoise HAMARD ---------- p. 305
Philippe Quesne. Esquisses du *Jardin des délices*

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS
Yves ABITEBOUL (et IA) ---------- p. 323
Le(s) théâtre(s) en question(s)
Marc LACHENY ---------- p. 331
Les Souffrances de Werther (1806/1807) de Kringsteiner, parodie des *Souffrances du jeune Werther* ? Un exemple de réception de Goethe en Autriche au début du XIXe siècle
Thérèse MALACHY ---------- p. 343
La pérennité du théâtre
Jacques COULARDEAU ---------- p. 347
Théâtre noir et sémiotique aux USA – Lorraine Hansberry, *Un raisin au soleil* (1959)
René AGOSTINI ---------- p. 357
Inesthétique et mimesis. Mehdi Belhaj Kacem et la question du théâtre
Olivier ABITEBOUL ---------- p. 365
Le commerce des corps
Marine DEREGNONCOURT ---------- p. 371
Entre chien et loup de Christiane Jatahy : un théâtre au présent, témoin des formes contemporaines de fascisme

NOTES DE LECTURE
Marc LACHENY ---------- p. 383
* Antonella Capra et Catherine Mazellier-Lajarrige (coord.), *Réécrire le mythe*
* Raymond Heitz / Anne Feler / Stefan Hulfeld / Matthias Mansky (dir.), *Théâtre et Franc-maçonnerie dans l'espace germanophone au XVIIIe et au début du XIXe siècle*
Hélisenne LESTRINGANT ---------- p. 387
* Delphine Edy, *Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*
Aline LE BERRE ---------- p. 389
* Jean-François Candoni / Elisabeth Kargl / Ingrid Lacheny / Marc Lacheny (dir.), *Figurations de la dictature dans les arts de la scène. Regards sur l'espace germanophone du XIXe siècle à nos jours*

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :
Maurice ABITEBOUL ---------- p. 391
* Jean-Pierre MOUCHON, *Enrico Caruso. Nel centenario della morte (1921-2021)*
* René AGOSTINI, *Firenze ou le syndrome de Stendhal*
Éditions ÉPISTÉMÉ ---------- p. 392
* Simon HAGEMANN et Izabella PLUTA, *Quels rôles pour le spectateur à l'ère numérique ? Questions de théâtre*

NOTICES SUR LES AUTEURS ---------- p. 395

THÈMES TRAITÉS DANS *THÉÂTRES DU MONDE* (1991-2024) ---------- p. 402

AVANT-PROPOS

LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ? INTERROGATIONS, DOUTES ET INCERTITUDES

Est-il seulement légitime, a priori, de s'interroger sur la validité d'un questionnement concernant le théâtre ? (Il semblerait que poser un tel préalable ne soit pas pur jeu de l'esprit mais que pareille interrogation doive permettre, au contraire, d'affirmer, en jetant les bases d'une réflexion saine et, espérons-le, féconde, la possibilité, voire la nécessité, d'une telle problématique.) Cette question préalable ne sera résolue, naturellement, qu'après qu'aura été établi le sens global (complet) de notre intitulé : « Le théâtre en question(s) ? ».

Et pour commencer, nous devons insister sur le fait qu'il s'agit d'un double questionnement (de l'importance de l'*s* entre parenthèses) : 1) la *mise en question* du théâtre comme moyen d'expression (de sentiments et de passions) et de transmission (d'un point de vue politique, philosophique, etc.) d'un savoir traditionnel et/ou 2) la *mise en question**s*** ou, si l'on préfère, *l'art du questionnement*, selon des modalités intellectuelles ou métaphysiques, dramatiques ou existentielles, dans le cadre de la structure théâtrale. L'un et l'autre modes de questionnement peuvent donc (ou doivent), en fait, être examinés.

Comme le souligne Henri Suhamy dans l'article inaugural – qu'il consacre à une introduction générale aux termes de notre problématique –, « sans le doute et l'incertitude, l'intelligence se fige et la conscience s'évapore ». D'où leur rôle fondateur dans l'élaboration dramaturgique. Pour illustrer son propos, il s'appuie sur des exemples tirés de dramaturges aussi variés que Sophocle, Shakespeare, bien sûr, Molière, Racine ou Corneille ou encore Calderón, Lope de Vega, mais aussi Marivaux, Goldoni ou Pirandello, ou aussi Labiche, Montherlant, Ionesco.

Le présent numéro de *Théâtres du Monde* comportera donc une série d'articles, appartenant à des aires linguistiques variées (français, italien, espagnol, anglais, allemand, arabe) et concernant des périodes qui vont de la Renaissance et du XVIIe siècle (Théa Picquet, Jean-Pierre Richard, Maurice Abiteboul) et du XVIIIe (Jean-Pierre Mouchon) et du XIXe siècle (Marie-Hélène Davies, Lucas Person, Marion Sautereau et Jean-François Sené) à l'ère contemporaine : XXe siècle (Christian Andrès, Marie-Hélène Davies, Jacques Coulardeau, Edoardo Esposito et Khalad Souali) et XXIe siècle (Henri Detchessahar, Jacques Coulardeau, Izabella Pluta et Laure Bertrand). Il portera donc sur le statut du genre théâtral comme structure particulièrement adaptée aux interrogations – dans une gamme expressive pouvant aller de la perplexité, de l'appréhension et du doute à l'inquiétude, à l'anxiété et à l'angoisse.

La rubrique « Vu sur scène » nous conduira au plus près du spectacle vivant avec, notamment, le compte rendu de Jean-Pierre Mouchon sur l'opéra *Carmen* représenté aux Chorégies d'Orange à l'été 2023, et la recension par Marie-Françoise Hamard du spectacle que Philippe Quesne a donné en Avignon, également à l'été 2023 : *Le Jardin des délices*.

Enfin, une interrogation sur la chose théâtrale complétera ce panorama dans la rubrique « Commentaires et Réflexions » avec des textes de Yves Abiteboul (avec le concours de l'IA…), de Marc Lacheny (une étude sur Kringsteiner parodiant les *Souffrances du jeune Werther*), de Thérèse Malachy (un texte sur « la pérennité du théâtre »), de Jacques Coulardeau (théâtre noir et sémiotique aux USA : le cas de Lorraine Hansberry) et de René Agostini (une réflexion sur un texte de Mehdi Belhaj Kacem présenté comme « une synthèse déterminante des rapports entre l'art, la politique, l'esthétique et le théâtre »). À quoi s'ajoute, en écho à la thématique du précédent numéro, un texte d'Olivier Abiteboul sur le corps. Pour finir, Marine Deregnoncourt nous livre ses réflexions sur la rencontre qui s'est déroulée, en mars 2022 à Paris, autour de la metteuse en scène brésilienne Christiane Jatahy pour son spectacle *Entre chien et loup*.

Mentionnons également la rubrique « Notes de lecture », qui nous apportera des comptes rendus dus à Marc Lacheny, Hélisenne Lestringant, Aline Le Berre et Maurice Abiteboul.

Ce que tend à illustrer le présent numéro de *Théâtres du Monde*, c'est que le théâtre nous interroge et aide à nous interroger sur nous-mêmes et sur le monde, au risque même de susciter encore davantage de perplexité et de questionnement. Car si se posent continûment de multiples et innombrables questions, diverses et variées, il n'existe probablement aucune réponse unique, voire univoque.

N. B. Nous prévoyons de consacrer le n° 35 (2025) à « Jeunesse et vieillesse au théâtre ».

Maurice ABITEBOUL
Directeur de « Théâtres du Monde »

INTRODUCTION
LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ?

Le choix de la thématique « Le théâtre en question(s) ? » retenue pour la présente livraison de *Théâtres du Monde* (vol. 34, 2024) constituait une invite à « questionner » le sujet à différents niveaux.

Quelques précisions d'ordre terminologique semblent s'imposer dès l'abord. Selon le *Larousse*, le terme « question » désigne la « demande faite pour obtenir une information, vérifier des connaissances », mais aussi la thématique elle-même dont il est, précisément, « question », donc « le sujet à examiner, à discuter », autrement dit ici le théâtre, la matière théâtrale elle-même, laquelle se laisse, bien entendu, « mettre en question » sous les angles les plus variés, comme celui – parmi bien d'autres – de la mise en abyme (le « théâtre dans le théâtre ») ou des nouvelles écritures proposées par le théâtre postdramatique.

Une autre acception du terme « question » nous conduit au sens de « problème », de « difficulté », c'est-à-dire vers les « questions » (esthétiques, éthiques, existentielles – « To be or not to be, that is the question » –, philosophiques, religieuses, etc.) que posent ou soulèvent le théâtre et les divers théâtres du monde analysés dans les contributions suivantes.

*****

Tout d'abord, **Henri SUHAMY** avance que, au théâtre, le doute et l'incertitude concernent aussi bien les êtres fictifs qui occupent la scène que les spectateurs, quoique de façon différente. Il rappelle que, selon Bertrand Evans, le public connaît la vérité des situations parfois embrouillées, obscures et trompeuses où s'égarent les personnages, entraînant chez les spectateurs un sentiment complaisant de supériorité qui suscite le rire ou la pitié. Cependant, ajoute-t-il, l'infinie variété des actions théâtrales a pour effet que, parfois, tout le monde se pose des questions pendant le déroulement de la pièce, et même après le dénouement. Il souligne que le doute et l'incertitude constituent des ressorts dramatiques fréquemment utilisés, qu'ils ne reposent pas seulement sur des hasards ingénieusement agencés par l'auteur ou provenant d'événements réels mais qu'ils ont souvent des bases psychologiques ou même morales, quand les devoirs à accomplir nous placent devant des exigences contradictoires. De façon inattendue, précise-t-il, la notion d'incertitude rappelle qu'elle peut contenir une nuance positive, mettant en garde contre la présomption et le fanatisme.

Théa PICQUET fait remarquer, dans son étude intitulée « la comédie du *Cinquecento* en question(s) », que, comme le souligne Christian Bec, « [À] Florence, la comédie connaît […] une grande faveur. À leur retour d'exil, les Médicis, soucieux de restaurer "l'âge d'or" laurentien, apportent leur appui à des représentations de comédies en langue vulgaire, avec l'aide de nombreuses familles patriciennes. La ville est bientôt prête pour des créations originales… ». C'est ainsi que, dans *Il Furto* (*Le Vol*) (1544), Francesco d'Ambra (1499-1588), qui fait précisément partie des comédiographes mis à l'honneur dans la Cité du Lys, va soulever les problématiques de son temps.

Théa Picquet se donne donc pour objectif d'analyser les questionnements que pose cette comédie en relation avec l'étude de la société de son époque, et les rapports entre passion/intelligence, Fortune/prudence, afin de mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain florentin – non sans avoir, au préalable, rappelé quelques éléments de sa biographie et une définition des termes.

Jean-Pierre RICHARD, dans son article intitulé « Crise de théâtre : Falstaff au bûcher », constate qu'à la fin des *Joyeuses Épouses de Windsor* Falstaff, supplicié, quitte définitivement la scène shakespearienne. Ce fut aussi le dernier rôle, au Globe, du Clown professionnel William Kempe, que remplaça un Robert Armin hanté par la folie des hommes. Soumis en même temps à la pression de nouveaux codes socio-esthétiques, Shakespeare dut alors repenser son art de faire des comédies.

La comédie à l'ancienne ne l'attirant pas, la comédie épigrammatique l'agaçant désormais, la nouvelle comédie citadine le rebutant, il a trouvé sa nouvelle formule de « joyeuseté » en cultivant plus que jamais un comique d'obscénité verbale exempt de cible humaine, qu'il donnera à entendre dans tout ce qu'il donnera à voir. Ce que la bourgeoisie puritaine brûle à la fin des *Joyeuses Épouses*, c'est le pourpoint rembourré de paille nommé Falstaff ; l'esprit du personnage, lui, va perdurer : il est même appelé à triompher, sous la forme du Verbe-Clown shakespearien. Car pour Shakespeare, comme pour Falstaff, c'est toujours le moment de *rigoler*.

Maurice ABITEBOUL considère que c'est à un double titre que nous pouvons parler, à propos de *La Tragédie d'Hamlet*, d'une pièce qui repose à la fois sur une série d'interrogations (traduisant des sentiments d'anxiété, d'inquiétude et d'angoisse) et sur la mise en perspective et la remise en question(s) de la chose théâtrale (s'appuyant notamment sur une mise en abyme du rôle de metteur en scène). Le spectateur, en effet, dans le cadre d'une thématique essentiellement fondée sur le doute et l'incertitude, est conduit à s'interroger, sur le plan esthétique, sur le statut même d'acteurs faisant aussi, à l'occasion, fonction de metteurs en scène. L'enquête porte, dès lors, en premier lieu, sur la présence de personnages plongés dans une profonde perplexité – laquelle, le plus souvent, se mue en inquiétude, et en interrogations angoissées – et, complémentairement, sur la réitération de situations qui remettent en question le statut même de metteur en scène – grâce surtout à un habile jeu de mises en abyme – ; cette enquête tente ainsi de montrer que ces deux modes, le thématique et l'esthétique, s'entremêlent et contribuent conjointement à une illustration pertinente du « théâtre en question(s) ».

Jean-Pierre MOUCHON, évoquant ici une période de doutes et d'incertitudes, montre comment, au XVIIIe siècle, eurent lieu, en France, plusieurs guerres musicales dont celle qui éclata entre partisans de Gluck et partisans de Piccinni (1776-1779). Les opéras de ces deux compositeurs étrangers se réclamaient d'une esthétique très différente de celle de Lully et de Rameau. Piccinni illustra

bien l'opéra bouffe italien, avec ses airs destinés à mettre les voix en valeur. Gluck, pour sa part, adapta certaines de ses propres œuvres au goût du jour, en y introduisant cette vérité et ce naturel si chers aux amateurs éclairés, aux écrivains et aux philosophes de l'époque (Rousseau, Diderot, Montesquieu, Voltaire). Au lieu d'être provoquée par les deux compositeurs concernés, cette guerre fut préparée, menée et entretenue par l'élite intellectuelle française, à la recherche d'un renouveau qu'elle crut trouver dans le cosmopolitisme musical et littéraire. C'est en réaction contre ce cosmopolitisme voulu par le caprice de la noblesse et de la reine Marie-Antoinette que la Révolution demanda à des compositeurs comme Gossec et Méhul de créer des œuvres nationales dans le domaine lyrique.

Marie-Hélène DAVIES montre, dans son article, que, si le théâtre relativement récent des Caraïbes manquait d'un héros des îles, la triste fin de Toussaint Louverture permettait de mettre en scène un tel héros dans la tradition littéraire de la tragédie et du drame historique, essentiellement tournés vers l'action. Elle montre comment ce héros honnête, les yeux ouverts sur l'égalité et la fraternité des hommes et leur droit à la liberté, était aussi cet idéaliste qui fluctuait, selon les circonstances, dans une société locale ou internationale où s'affirmaient les castes et les nations ; elle le montre rongé en même temps par des doutes et des incertitudes, et critiquable par des opposants, et donc marqué pour un destin tragique capable de susciter, non la haine de l'Autre, mais la terreur et la pitié. C'est ainsi que les débats, la pensée rhétorique, les chants et les danses formaient un plaisir esthétique qui permettait d'aborder ces sujets sérieux, sans ennuyer le public.

Lucas PERSON propose, dans le présent article intitulé « Alfred de Musset et le *Spectacle dans un fauteuil* : le lecteur est-il un acteur comme les autres ? », d'analyser l'acte d'extraction de la scène comme un geste réflexif et polémique dont l'objectif serait double : porter par la voie des mots une critique implicite sur les conditions de mise en scène de son temps ; proposer de nouvelles perspectives de travail pour un théâtre qui resterait un art du jeu et de la mise en espace autant qu'un genre littéraire. Au cours d'une démonstration convaincante, Lucas Person montre comment, en se dégageant de la représentation visuelle, Musset ne se dégage pas tant des contraintes du théâtre de son temps que de la facilité d'une esthétique du spectaculaire largement répandue et recentre ainsi l'intérêt du lecteur/spectateur sur un théâtre littéraire, théâtre psychologique, un théâtre de la parole. D'autre part, ce théâtre « dans un fauteuil » n'est pas nourri par l'art du comédien qui viendrait au secours de l'interprétation du texte : le lecteur est ainsi contraint et forcé de se faire comédien lui-même (au moins en imagination) pour rendre à chaque réplique son sens théâtral. De la sorte, cet outil d'expérimentation de la perspective de l'acteur offert à un lecteur se veut aussi un outil de mise à l'honneur des pouvoirs de l'imagination.

Ce geste de mise en question de la pratique théâtrale et de la réalité scénique est moins un geste de refus ou de repli sur soi qu'une mise en question créatrice dont sont ici démontrées toutes les potentialités esthétiques.

Marion SAUTEREAU présente un article qui porte sur le théâtre d'Edmond Rostand et qui questionne, d'une part, son choix du genre littéraire théâtral plutôt que de la poésie ou du roman, d'autre part, la métathéâtralité de ses pièces et enfin sa façon de présenter la théâtralité comme une valeur.
Elle observe tout d'abord les caractéristiques dramatiques communes à l'ensemble des douze pièces connues écrites par Rostand, notamment l'abondance des jeux de masques éminemment théâtraux.

D'autre part, elle souligne que l'intertextualité et la récurrence du théâtre dans le théâtre, allant jusqu'à la mise en abyme, s'expriment chez Rostand de manière explicite. Mais en prime, nous verrons que Rostand pousse le spectateur-lecteur à s'interroger. De façon récurrente mais subtile, le dramaturge fait vaciller l'illusion théâtrale, voire la déconstruit.

Enfin, elle montre que la théâtralisation de la vie apparaît comme un remède à cette dernière, une ressource dans la quête de soi qu'elle ne manque pas d'engendrer, ou une alternative à la maladie, à la faiblesse, à la honte. De ce fait, il s'agit, grâce au théâtre, de chercher l'équilibre dans la vie entre rêve et réalité, entre légèreté et fatalité ou encore entre gloire et sacrifice.

Jean-François SENÉ propose un article où – après un rappel du tournant que prend le théâtre à la fin du XIXe siècle avec la montée d'une classe bourgeoise et l'arrivée du cinéma – vont s'installer le vaudeville (Feydeau), le music-hall et le cinéma (Sarah Bernhardt). Intervient aussi une désacralisation des textes avec le choc des deux guerres mondiales et le ton change avec des auteurs comme Ionesco ou Samuel Beckett. Puis est évoqué le rôle du Festival d'Avignon qui a redonné aux scènes un dynamisme qu'elles avaient perdu : on notera le foisonnement des lieux, les vocations et les créations qu'il suscite chez de nouveaux metteurs en scène, ainsi que la reprise du classique et la participation d'acteurs connus du public par le cinéma et de retour sur les planches.

Mais aussi il y a une montée du théâtre spectacle avec des metteurs en scène prenant de plus en plus de libertés quant à l'interprétation des textes qu'ils veulent au goût du jour pour les faire apprécier. Faute de compréhension de certains textes, on remplace la perte du sens des mots et de leur mémoire par une animation, parfois avec bonheur, d'autres fois de façon moins appréciable.

L'apparition, aujourd'hui, d'auteurs comme Yasmina Reza donne l'espoir d'un théâtre qui, comme le faisait celui de Molière, sache présenter au public des personnages représentatifs de la société et lui permette de réfléchir sur des préoccupations contemporaines, certes, mais universelles.

Christian ANDRÈS, avec son étude du drame lorquien resté inachevé qu'est *El público* (1930), s'est intéressé à la pièce réputée la plus difficile à comprendre et à mettre en scène à l'intérieur de sa trilogie avant-gardiste. Malgré la complexité et la modernité d'une telle œuvre (Lorca la considérait comme injouable), son aspect abrupt, son caractère onirique, ses décors époustouflants et des

images qui ont un air surréaliste, la question du théâtre, de son essence, est ici fondamentale. Le doute s'insinue dès le début, les personnages connaissent des dédoublements spectaculaires, les masques sont omniprésents, et la remise en question du théâtre passe par l'antithèse « théâtre à l'air libre »/« théâtre sous le sable ». Lorca, qui n'ignorait pas les théories freudiennes, met finalement en scène la lutte interne que connaît – théâtre dans le théâtre – le personnage du Metteur en scène, qui doit composer avec le public du théâtre conventionnel, et ses pulsions érotiques, le refoulé qui le déchire tout au long du drame. Enfin, la métathéâtralité est portée ici à un point incandescent voire scandaleux (déconstruction lorquienne des personnages archétypaux que sont la Juliette et le Roméo de Shakespeare), tandis que l'intertextualité (jeu avec d'autres pièces de Lorca, avec des caractéristiques dramatiques empruntées à Shakespeare, Calderón, Pirandello, Cocteau…) joue son rôle pleinement.

Edoardo ESPOSITO, dans son article « L'expérience de la formation théâtrale de la *Bottegateatrale* de Vittorio Gassman (1979-1996) », nous rappelle que c'est en 1979 que Vittorio Gassman, véritable monstre sacré de la scène théâtrale italienne et du cinéma transalpin de l'époque dite, avec une formulation réductrice, de *la comédie italienne* (années 1960-1970), fonde à Florence une école de théâtre fort originale, marquée par son immense expérience sur les planches et par ses conceptions très rigoureuses du métier d'acteur.

L'étude qu'il propose ici examine les caractéristiques de cette école de théâtre, étroitement liées au parcours d'acteur de son fondateur, qui la dirigea pendant dix ans. Elle aborde préalablement la problématique de la formation théâtrale, notamment de ce qu'une école du métier d'acteur peut réellement apporter à la spécificité du jeu sur scène.

Khalad SOUALI montre comment, ayant moins de six mois à vivre, Saʿd-Allāh Wannous, dramaturge syrien, va s'armer de l'écriture pour affronter son destin. Sa vision du monde en tant qu'auteur dramatique ainsi que son esthétique théâtrale vont être remises en question avant d'évoluer de manière significative.

Dans la pièce *Mounamnamāt tārīḫiya* (*Miniatures historiques*), écrite en 1993, à laquelle est consacré l'article proposé ici, l'auteur présente une critique acerbe d'un épisode peu glorieux de l'Histoire du monde arabe : le siège puis le sac de Damas par les hordes tatares en l'an 1401.

Concernant la structure théâtrale, Saʿd-Allāh s'efforce d'innover en composant les trois miniatures formant sa pièce comme des tableaux qui dépeignent avec une exactitude rigoureuse les portraits et les détails de la vie quotidienne des Damascènes, sous la menace précise du conquérant turco-mongol et de ses troupes. Ce souci de l'individualisme, en tant que tendance visant au respect des droits et favorisant l'initiative et la réflexion de l'individu, est notamment manifeste quand le dramaturge choisit de donner la parole aux gens du peuple, habituellement oubliés par les chroniques officielles.

Le présent article s'articule donc autour de la problématique suivante : comment Wannous procède-t-il pour faire de *Mounamnamāt tārīḫiya* une méditation sur l'Histoire ?

Henri DETCHESSAHAR, dans son article, « La mise en question du sujet : le théâtre des voix chez Patrick Kermann et Enzo Cormann », s'interroge sur une approche de la mise en questionnement du personnage ou du sujet à travers une certaine écriture contemporaine pour le théâtre. Plus précisément son étude est consacrée à la notion de « voix » au théâtre : par exemple à travers l'écriture de Patrick Kermann ainsi qu'à travers celle de l'œuvre originale d'Enzo Cormann, notamment ses deux tomes de *L'Histoire mondiale de ton âme* qui propose, à sa façon, des textes proférés sans cohérence dramatique apparente mais à sonder plus avant… Il envisage donc un pont entre ces deux œuvres singulières, autour de la mémoire (l'homophonie de leur patronyme faisant aussi peut-être signe…).

Patrick Kermann, développant l'espace d'un dialogue impossible entre les vivants et les morts, fait retentir des voix inouïes à travers une série de fragments intimes, de micro-séquences, de lambeaux de temps, des soliloques assemblés qui finissent par constituer une parole polyphonique. Enzo Cormann, quant à lui, a bâti d'abord un théâtre dialogué, mais a très vite évolué, sous l'influence de la musique, vers des formes d'abord chorales (chœurs, solo, quatuor, partition musicale, poème-jazz), pour proposer aujourd'hui, sous le titre générique de *L'Histoire mondiale de ton âme*, un grand ensemble dramatique qui adjoint les formes plurielles d'une figure auctorale disséminée, et crée une « dramaturgie instable ».

Les voix de Kermann et de Cormann, parmi d'autres, montrent ainsi comment le théâtre est cet espace toujours renouvelé où l'imaginaire peut encore construire des formes d'échanges où il importe moins de communiquer que de parler.

Jacques COULARDEAU constate que la série, *Hunters*, est tellement enfermée dans la mise en œuvre de la nécessaire vengeance, œil pour œil, etc., que l'on ne peut pas dire qu'elle fera vraiment réfléchir beaucoup les spectateurs. Car cela ne saurait que provoquer le rejet – ce qui arriva effectivement à cette série : la deuxième saison fut écourtée et la troisième saison annulée avant production. On pourra demander de quel droit quelques producteurs peuvent saborder une série, une création, une œuvre de l'esprit. Mais on pourra aussi se demander de quel droit seuls des producteurs ayant de gros moyens peuvent lancer une série dont ils ne savent pas par avance quel succès elle rencontrera. Le théâtre aujourd'hui, et bien plus encore la télévision et le cinéma, sont devenus des pistes de lancement de produits qui ne sont jugés que par le coût, donc la productivité, donc l'utilisation de techniques cassant les coûts de production et la réception à court (deux-trois épisodes) et à moyen terme (une saison) par le public concerné. Dans ces conditions, quel peut bien être l'avenir du théâtre ou de tout autre mode de création et de production destinée au public ? Telle est bien la question brûlante qui se pose aux arts du spectacle de nos jours.

Izabella PLUTA s'intéresse, dans le présent article intitulé « Interroger le jeu scénique : acteur dans un techno lab », à un certain nombre de questions, d'ordre théorique aussi bien que d'ordre pratique, questions dédiées à la relation de l'interprète et des dispositifs technologiques.

Que veut dire, au juste, pour un acteur de travailler dans un laboratoire technologique placé dans une école de théâtre, par exemple ? Comment l'interprète repense-t-il ses outils acquis dans un conservatoire et quel savoir nouveau doit-il s'approprier pour pouvoir répondre au dispositif intégré dans un futur spectacle ou expérimenté dans le cadre d'un projet ? Comment s'organisent son dialogue et son travail avec l'ingénieur? Quelles étapes de travail est-il possible de définir dans ce contexte ?

Telles sont quelques-unes des questions abordées à travers l'étude des processus de création et d'expérimentation dans des laboratoires technologiques : la capture du mouvement dans le « Laboratoire Image numérique et réalité virtuelle » (Université Paris 8), les exercices vidéo-scéniques tels qu'explorés au « Laboratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène » (Université Laval). Le présent article se référera également aux témoignages de comédiens : Victor Cuevas (Projet « Masque et avatar ») et Clara Chabalier (Projet « Cigale »), entre autres.

Laure BERTRAND, dans sa présentation de la mascotte Chiitan – qui doit beaucoup à l'actuelle culture d'inspiration japonaise –, met en lumière une figure nouvelle (et polyvalente) de la scène médiatique tout en montrant sa proximité avec le monde du spectacle. Il s'agit en effet d'un « personnage » qui s'adresse au public des réseaux sociaux aussi bien qu'au « grand public » en général.

Si, comme le dit si bien Shakespeare, « le monde entier est un théâtre », il semble bien que Chiitan, la mascotte non-officielle, non-conventionnelle, qui n'a pas fini de faire des siennes au Japon, traite l'espace public comme une vaste scène de théâtre, où se déploie un sens certain du comique, entre parodie et burlesque, et qui ne manque pas de pertinence par rapport au monde, au Japon et ailleurs

VU SUR SCÈNE

Jean-Pierre MOUCHON évoque une mise en scène de Jean-Louis Grinda, dans des décors dépouillés mais ingénieux, d'une représentation de *Carmen* donnée en juillet 2023 aux Chorégies d'Orange.

Marie-Françoise HAMARD, quant à elle, se livre à une recension du spectacle donné au Festival d'Avignon en 2023 par Philippe Quesne, *Le Jardin des délices* et, pour ce faire, adopte le prisme de la littérature du XIXe siècle : élans romantiques, postures symbolistes, fulgurances rimbaldiennes. Responsable d'une petite troupe, le *Vivarium Studio*, également dramaturge et scénographe, Philippe Quesne nous propose une approche du tableau éponyme de Jérôme Bosch, qui

frappe par son originalité, en même temps qu'elle renoue avec ses pratiques antérieures : son œuvre s'enroule dans nos imaginaires, comme autour d'un axe fragile et solide. L'opération hermétique permet ainsi à l'herméneutique de se glisser dans les circonvolutions d'espaces-temps ouverts, à l'imagination comme à la cogitation de conjuguer voies et voix. Les spectateurs rencontrent ses acteurs, en abyme. Ils se concentrent pour puiser dans sa manœuvre spéculaire, libre et référencée, en ses jeux picturaux sombres et lumineux, ses rythmes musicaux, sa chorégraphie, ses paroles, les bribes de conquêtes possibles, ou l'espérance fantomatique de paradis perdus.

COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Yves ABITEBOUL propose un texte obtenu avec le concours de l'I. A. et qui rappelle que, de ses origines anciennes à ses interprétations modernes, le théâtre a évolué pour devenir un puissant moyen d'expression artistique, de commentaire social et de préservation culturelle. Cet article explore divers aspects du théâtre, examinant sa signification historique, son rôle dans la formation de l'identité et du patrimoine, ses effets émotionnels et psychologiques, son potentiel de changement social et d'activisme, ainsi que sa relation dynamique avec la technologie. De plus, il explore l'importance de l'éducation théâtrale pour former la prochaine génération d'artistes et de publics. Il propose enfin de résoudre les questions qui tournent autour du théâtre et de dévoiler son pouvoir transformateur.

Marc LACHENY, après avoir précisé la notion de « parodie » dans la tradition théâtrale viennoise depuis Aloys Blumauer puis rappelé la réception hésitante (et ambivalente) de Goethe dans l'Autriche des premières décennies du XIXe siècle, propose, dans sa contribution, une analyse des *Souffrances de Werther* (1806/1807) de Joseph Ferdinand Kringsteiner (1775-1810), relecture parodique des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe.

Thérèse MALACHY, après avoir souligné le caractère exceptionnel de l'art du théâtre, précise que, issu du cérémonial religieux à la gloire de Dionysos, le théâtre occidental se détache de sa tradition cultuelle pour mettre l'homme en son centre, et s'épanouit dans la tragédie d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide.

Elle ajoute que, depuis, à la suite de l'évolution des mentalités, des mœurs, de la politique, des révolutions culturelles et sociales, le sens qu'on prête successivement au théâtre ne cesse de changer mais que, cependant, contrairement aux autres arts, le théâtre garde depuis ses premiers spectacles la même composition et la même vocation.

Jacques COULARDEAU montre comment la pièce *Un raisin au soleil*, de Lorraine Hansberry, qui date de 1959, est devenue un classique du théâtre noir parce qu'elle représente la vision des Noirs en Amérique conforme au rêve de Mar-

tin Luther King. La pièce est restée un classique en raison de la bonne volonté, du rêve, de l'espérance.

Le théâtre noir, en fait, se fonde sur l'échec systématique imposé aux Noirs avec la prison, la discrimination dans les écoles, les études supérieures, les universités, sur le désavantage systématique en matière de santé, d'espérance de vie, et sur tant d'autres problèmes. La seule fin possible pour une telle situation dans la pièce est un déménagement dans une nouvelle maison…

En 1961, le film *Un raisin au soleil*, de Sidney Pottier, est sorti un an avant le discours de Martin Luther King « I Have a Dream ». Le film est ce rêve qui était alors impossible et impensable dans la vraie société américaine. Le film nous dit que nous sommes en 1961 et qu'en acceptant cette distance nous pouvons aussi accepter ce qu'il y a de très archaïque dans la philosophie existentielle de ces gens simples : la conviction que s'ils sont honnêtes et travaillent dur, même très dur, ils pourront réaliser leur rêve, le rêve américain.

En 2008 sort *Un raisin au soleil*, le film de Kenny Leon. L'enjeu de ce *remake* du film de Sidney Pottier (1961) en 2008, et cela n'était pas évident en 1961, ce sont les réactions d'un public blanc et celles d'un public noir. Le film, comme la pièce, insiste donc sur une conscience collective essentielle du danger de l'injustice et de l'inégalité. On constate que la pièce change complètement de sens entre 1959 et 2008 – et encore plus en 2023...

René AGOSTINI tente de présenter ici les grandes lignes, l'essentiel, d'une conférence donnée au colloque sur *Alain Badiou, Esthétique et Politique*, où Mehdi Belhaj Kacem fut invité en octobre 2008 à la Villa Gillet (Saint-Étienne). Le titre du colloque est aussi celui de sa conférence, texte donné dans son intégralité dans un livre intitulé *Inesthétique et Mimesis, Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*.

Ce livre de Kacem, *Inesthétique et Mimesis*, est une synthèse déterminante des rapports entre l'art, la politique, l'esthétique et le théâtre. Le texte dont il est question ici, *Alain Badiou, Esthétique et Politique*, est d'une telle densité qu'il serait difficile de le résumer. L'objectif ici proposé est de bien situer et de cerner ce que Kacem a à nous dire sur la question du théâtre, qui est inséparable de son regard sur l'art en général – et sur l'esthétique comme succursale de la philosophie établissant des critères d'évaluation et de hiérarchisation des arts et des œuvres. Il y a, en effet, une perspective historique, politique et sociale, donc culturelle, dont la philosophie ne saurait faire abstraction.

Olivier ABITEBOUL, dans un article (« Le commerce des corps ») faisant écho à la thématique du numéro 33, *Le corps au théâtre*, pose d'emblée la question de savoir si le commerce des corps doit être réduit uniquement à son sens économique. Le commerce des corps en effet signifie d'abord et avant tout la relation, l'interaction, la communication, voire la communion des corps humains entre eux. En particulier, le corps est l'élément essentiel, primordial du spectacle théâtral. Le commerce des corps est alors la relation qu'entretiennent les acteurs entre

eux grâce à leurs gestes, leurs paroles, leurs contacts, leurs cris, leur violence, etc… Quelque chose passe entre les acteurs, mais aussi entre les acteurs et les spectateurs, qui est de l'ordre de la présence – de la coprésence.

Il convient donc de voir dans le commerce des corps non pas l'achat ou la vente, non pas le sacrifice ou le don, mais il faut le considérer comme danse : une danse dans laquelle les corps se donnent à voir, à désirer, se touchent, s'enlacent, s'interpénètrent, se parlent, crient ensemble, rient ensemble, pleurent ensemble, donnent l'illusion d'un fluide commun qui se propage entre eux.

Marine DEREGNONCOURT s'intéresse à la rencontre qui s'est déroulée, en mars 2022, au cinéma *Mk2 Nation*, entre la metteuse en scène brésilienne, Christiane Jatahy, la philosophe Marylin Maeso, autrice de *La petite fabrique de l'inhumain* et la psychanalyste Clotilde Leguil, venant de publier *Céder n'est pas consentir*. Cet échange fut dédié à *Entre chien et loup*, voulu par l'artiste carioca précitée – à la notoriété grandissante en Europe depuis près de vingt ans – d'après le scénario du film de Lars von Trier : *Dogville* avec Nicole Kidman dans le rôle-titre de Grace. Cet événement lui sert ainsi à démontrer combien cette création se révèle être un théâtre éminemment ancré dans le présent, témoignant de toutes les formes contemporaines de fascisme, par le truchement, précisément, du personnage de Grace, devenu, pour les besoins de la mise en scène, Gracia, jeune femme d'origine brésilienne, interprétée par Julia Bernat, actrice fétiche de Christiane Jatahy grâce à laquelle elle peut faire pleinement entendre sa propre voix d'artiste politiquement engagée.

NOTES DE LECTURE

Marc LACHENY propose d'abord le compte rendu de l'ouvrage *Réécrire le mythe* (codirigé par Antonella Capra et Catherine Mazellier-Lajarrige), qui interroge la manière dont le théâtre contemporain (Sarah Ruhl, Francesco Randazzo, Emine SevgiÖzdamar, Anne Bourrel, Marc Rosich, Saïd Mouhamed Ba) revisite et réécrit le mythe, en particulier les mythes antiques. Au total, cette édition constitue une belle réussite en raison de la pertinence des textes retenus mais aussi de la qualité des traductions proposées et des avant-propos aux textes sélectionnés, qui fournissent au lecteur de précieuses clés de lecture.

Marc LACHENY fait ensuite le compte rendu de l'ouvrage collectif *Theater und Freimaurerei im deutschen Sprachraum im 18. Und frühen 19. Jahrhundert / Théâtre et Franc-maçonnerie dans l'espace germanophone au XVIIIe et au début du XIXe siècle* (codirigé par Raymond Heitz, Anne Feler, Stefan Hulfeld et Matthias Mansky), consacré au traitement de la Franc-maçonnerie dans l'espace germanophone des années quarante du XVIIIe au début du XIXe siècle. Il apparaît que cet ouvrage très soigneusement édité et enrichi d'un fort utile index des noms remplit parfaitement son office : outre qu'il remet à l'honneur de nombreux auteurs aujourd'hui considérés comme mineurs (Blumauer, Gebler, Hensler, Kalchberg,

Schröder, etc.), il vient indéniablement combler une lacune « dont souffrent à la fois l'histoire théâtrale et l'histoire des idées ».

Hélisenne LESTRINGANT propose le compte rendu d'un ouvrage de Delphine Edy, *Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène* (Dijon, 2022), premier travail analytique sur l'œuvre de Thomas Ostermeier, figure de proue du théâtre allemand contemporain. Elle montre que, par ses nombreuses qualités, ce livre est appelé à rester très longtemps la référence sur l'œuvre d'Ostermeier : par ses nombreux éclairages – littéraires, philosophiques, scéniques –, il livre un aperçu très fouillé de l'œuvre d'Ostermeier, de ses méthodes et de la personnalité du metteur en scène.

Aline LE BERRE propose enfin le compte rendu d'un ouvrage collectif (dirigé par Jean-François Candoni, Elisabeth Kargl, Ingrid et Marc Lacheny) consacré à un sujet original, les *Figurations de la dictature dans les arts de la scène* dans l'espace germanophone du XIXe siècle à nos jours. L'art se présente ici soit comme un moyen de contestation, soit au contraire comme un outil de manipulation. Elle conclut que cet ouvrage « a le mérite de faire découvrir des productions peu connues et éclairantes. Il se révèle une lecture passionnante, permettant de croiser les points de vue et d'envisager l'ambiguïté de l'art qui peut être mis au service d'une idéologie mais qui permet aussi de la contourner pour affirmer son indépendance d'esprit ».

Bien loin, évidemment, d'épuiser le sujet, l'ensemble des contributions ici réunies nous paraît illustrer éloquemment la fécondité de la thématique « en question(s) ».

Marc LACHENY et Maurice ABITEBOUL

ÉTUDES SUR
LE THÉÂTRE EN QUESTION(S) ?

LE DOUTE ET L'INCERTITUDE AU THÉÂTRE, *THAT IS THE QUESTION*

Comme d'autres sujets traités dans *Théâtres du Monde*, celui qui sert de titre à l'ensemble des articles publiés dans ce numéro donne une signification double à la locution *au théâtre*. En tant que bâtiment il contient deux lieux distincts, la scène et la salle. Sur la scène, les personnages fictifs, quoique non dénués d'une apparence de réalité, rarement invités à prendre un siège, bougent, restent presque toujours debout et parlent, gesticulent, prononcent des discours qui semblent avoir pour socle une certitude en granit. Cette assurance est-elle aussi solide qu'en témoigne l'emphase de leurs paroles ? Le doute et l'incertitude existent aussi au théâtre et cela s'entend, contrairement à ce qui se passe dans la vie courante, où ces syndromes provoquent plus de mutité que d'éloquence. Dans le deuxième espace, les spectateurs restent assis, immobiles, muets, leurs interventions vocales au cours du spectacle étant jugées intempestives, surtout si elles ont pour but de mettre les acteurs en garde contre les dangers qui les menacent, mais ils n'en pensent pas moins. Les anglicistes connaissent la thèse de Bertrand Evans, exposée de façon parfois lourdement répétitive dans son livre intitulé *Shakespeare's Comedies* (Clarendon Press, 1960) et connue par la formule *gap of awareness*, le fossé cognitif qui au théâtre sépare les personnages et le public. Celui-ci connaît les données des situations mieux que les êtres fictifs qui n'ont pas toutes les informations, ou sont trompés par des erreurs, des apparences spécieuses, des mensonges, des illusions. Ils n'en tirent pas forcément des actions irréfléchies, ils restent dans l'incertitude. Evans en déduit que les spectateurs, s'estimant plus intelligents que les personnages perdus dans le labyrinthe produit par leur ignorance, se moquent d'eux et que c'est dans ce sentiment de supériorité que résident les ressorts comiques ou pathétiques du spectacle. La légende d'Idoménée fournit un exemple de cette inusable trame. De nombreux ouvrages scéniques en ont été tirés, le plus célèbre étant l'opéra de Mozart, *Idoménée* (1781). Le roi de Crête maltraite son fils pour l'inciter à s'enfuir loin du danger qui le menace, sans lui révéler de quoi il s'agit. Au lieu de déguerpir, le prince reste sur place avec l'espoir de retrouver l'amour de son père, qu'il croit trompé par un malentendu ou par une calomnie. Il est coincé entre la certitude d'être injustement soupçonné et l'incertitude sur la cause du soupçon.

Au public de la salle s'ajoutent les personnes téméraires qui méditent sur la question posée et publient les réflexions qu'elle a suscitées, sans en avoir toujours surmonté les difficultés ni trouvé les réponses.

L'incertitude, dans son acception la plus plate, concerne le contenu diégétique de la pièce. L'auteur sait comment l'histoire se termine. Les acteurs le savent aussi, non les personnages qu'ils incarnent, ni les spectateurs, du moins s'il n'ont pas lu la pièce avant d'aller la voir sur scène, ou s'il ne s'agit pas d'une pièce historique, inspirée par des événements en principe connus. Comme dans les romans policiers, les auteurs dirigent parfois les spectateurs sur des fausses pistes, ou maintiennent un certain mystère, faisant de l'incertitude un ressort dramatique.

Pour revenir aux personnages inventés par les auteurs, certains semblent à l'abri de tout ballottement. Ils expriment des opinions, des professions de foi, des promesses, des prophéties, ou donnent des ordres qui mettent l'action en mouvement. Cela suppose l'autorité, la confiance en soi car, pour convaincre autrui et se faire obéir, il convient d'être convaincu soi-même, ou au moins d'en donner l'apparence car, avant la décision, une phase d'incertitude et de doute peut avoir eu lieu. Ces deux notions se suivent ici dans l'ordre inverse de celui qu'elles ont eu auparavant, car la première dénote un flottement plus ou moins brumeux, alors que la seconde implique une prise de conscience explicite. Il existe une rhétorique de l'autopersuasion, souvent mise en œuvre au théâtre, qui contient des monologues qui oscillent entre les deux facettes d'un dilemme et se terminent par une prise de décision d'où le doute n'a pas été complètement évacué. Dans le doute abstiens-toi, dit le dicton, mais au théâtre il faut bien que quelque chose se passe, comme l'indique l'étymologie du mot *drame*. La nature du théâtre contraint les personnages à l'action, donc à des prises de décision. Dans un autre domaine, l'autre dicton qui dit que les écrits restent vaut pour le théâtre, qui fait partie de la littérature écrite. L'énoncé d'un doute ou d'une incertitude reste dans le texte, même si le personnage l'a congédié à la fin de sa tirade. De plus, l'écriture versifiée qui a eu cours dans toute l'Europe pendant la période classique et qui enjolive le texte récité par les acteurs contribue à la rhétorique persuasive. La fonction poétique du langage, présente de façon visible et audible dans cette partie du répertoire, prend place dans le débat qui oppose la certitude à l'incertitude, en ceci que cette dernière peut s'atténuer sous la musique des mots.Les rimes et les rythmes, la régularité du mètre, les assonances et les allitérations participent à cette manœuvre d'envoûtement. Parfois, elle intervient de façon objective, comme mesurable. Dans la scène du forum du *Jules César* de Shakespeare, le discours en vers de Marc Antoine met en miettes dans l'esprit de la foule le discours de Brutus, écrit en prose. L'ironie à retardement qui se trouve dans l'usage répétitif, sur le mode du *crescendo*, du mot *honourable*, fait passer l'auditoire de la certitude au doute, puis à une certitude inverse de celle qui existait à la fin de la première allocution. Le public du théâtre ne partage pas les mêmes convictions changeantes que celui qui se trouve sur la scène, mais il a l'occasion d'apprendre, s'il ne le sait pas déjà, que la certitude et l'incertitude ne reposent pas toujours sur des bases rationnelles. Elles ont des composantes affectives et esthétiques. Au théâtre comme dans la vie, la pensée nourrit l'incertitude, et l'action y met fin, mais les auteurs dramatiques s'ingénient parfois à inverser les rôles, sans forcément transgresser la vraisemblance. Les dilemmes, comme on en trouve à jet continu au théâtre, qui s'expriment et s'articulent des deux côtés de la conjonction *ou*, mettent en marche autant l'intellect que l'affectivité. Le *that is the question* shakespearien peut s'appliquer à de nombreuses situations.

On rencontre dans Shakespeare onze occurrences de l'adjectif *uncertain* et trois du substantif *uncertainty*. *La Comédie des erreurs* contient un oxymore ingé-

nieux, *this sure uncertainty* (II.ii.185)[1]. Du fait des manipulations sémantiques et stylistiques auxquelles cet auteur se livre, surtout quand il utilise des mots abstraits, ces vocables n'ont pas toujours le même sens et ils ont une double fonction. En plus de se référer à la situation contextuelle, ils revêtent une signification de nature générale. Quand Coriolan accuse les plébéiens d'*uncertainty* il procède à un transfert sémantique, il désigne l'imprévisibilité, la méfiance qu'il ressent quand il a affaire à eux. En anglais actuel et prosaïque on dirait *unreliability*. Cela est lié à l'impératif moral que contiennent les notions de loyauté, de fidélité. L'incertitude met Caius Marcius mal à l'aise. Il ne supporte pas l'équivoque. Il est fier d'une rigidité pour lui synonyme de droiture. La discipline constituant la force principale des armées, l'obéissance aux ordres occupe le premier rang des devoirs. Une nuance d'ironie dramatique s'ajoute à la préciosité verbale. Quand il soupçonne les plébéiens de manquer de fiabilité guerrière et patriotique, il ne sait pas qu'il se trouvera bientôt dans une posture pire que celle des poltrons et des déserteurs. N'ayant pas pratiqué la discipline du « Connais-toi toi-même », il ignore que son orgueil l'emporte sur sa religion de l'honneur, le faisant se révéler aussi objectivement incertain que les membres du contingent.

Il arrive à Shakespeare de faire de l'incertitude mentale et conceptuelle l'équivalent d'un sujet de dissertation. Le monologue de Richard II au cinquième acte traite de l'incertitude qui affecte les préceptes moraux et même religieux. Ce monologue, souvent coupé par les metteurs en scène pour cause de digression, n'a guère de rapport avec la situation dramatique ni avec les idiosyncrasies généralement attribuées au personnage. Il rappelle que le théâtre fait partie de la littérature au même titre que le roman ou l'essai, et que des éléments thématiques tels que le doute et l'incertitude ne s'y réduisent pas à des motifs dramatiques ou caractériels sans épaisseur, purement fonctionnels.

Le doute est une question qu'on se pose à soi-même. Avant de devenir quasi synonyme d'*interrogation*, le mot *question* vient du latin *quaerere* qui a donné *quérir* en français. Comme dirait Monsieur de la Palice, on cherche ce qu'on n'a pas encore trouvé, mais puisqu'il s'agit de théâtre, qu'y cherche-t-on? Ce n'est pas un trésor caché ni la cassette d'Harpagon, c'est plutôt la vérité factuelle ou morale contenue ou cachée dans l'action dramatique, particulièrement, celle qui est en suspens. Elle se trouve quelque part dans les nœuds de l'intrigue et des perplexités mentales qu'éprouvent les personnages, en proie aux doutes et aux incertitudes avant de passer à l'action. La distinction en forme de complémentarité qui existe entre la scène et la salle revient à la surface. Le spectateur intrigué par l'intrigue connaît lui aussi le doute et l'incertitude. Dans le parler courant, le mot *doute* n'a pas toujours les mêmes résonances que le mot *incertitude*. Il contient des ambiguïtés virtuelles. La forme réfléchie *se douter de* a généralement un sens positif, on devine, on découvre, on forme des conjectures chargées d'une dose de plausibilité,

[1] J'ai moi-même traduit le vers anglais *Until I know this sure uncertainty* par « Jusqu'à y voir plus clair, l'incertitude est sûre. » (Pléiade, 2013). L'écart par rapport à une traduction littérale vient de l'effort qu'a demandé la transposition en alexandrins rimés.

on voit ou on croit voir au-delà des apparences en se fiant à l'intuition et aux facultés déductives. L'usage du mot *doute* implique la possession d'un esprit non dénué d'acuité, tout en laissant planer prudemment que certaines affirmations commencent sous forme d'hypothèses. On emploie parfois le nom ou le verbe comme une litote antiphrastique qui dirige la compréhension du lecteur ou de l'auditeur vers la présence d'une certitude. Une phrase comme « J'ai des doutes sur l'honnêteté de cet individu » signifie le plus souvent « Je suis convaincu de la malhonnêteté du personnage, mais j'attends des preuves palpables, et je les obtiendrai ». Quel rapport avec le théâtre ? Le doute constitue un ressort dramatique dont les auteurs ne se lassent pas, et qui, contrairement à ce qui se passe dans la vie réelle, se résout avant le baisser du rideau. Au départ, il appartient au champ sémantique et psychologique de la méconnaissance de ce qu'on voudrait savoir. Pour Othello et pour tous ses semblables, le doute n'est pas le mol oreiller dont parle Pascal. Le thème du doute sur la fidélité conjugale a sans doute été traité des milliers de fois au théâtre. La nature humaine a horreur du vide. La carence d'information mène au soupçon, le possible passe au probable, puis à la certitude, souvent erronée, d'où s'ensuivent des conséquences parfois meurtrières, rendues astringentes par le scandale de l'injustice. Dès la scène initiale commence l'attente du dénouement vers lequel les personnages ne cessent de glisser. Si dans les diverses versions qui traitent de la légende de Phèdre on considère Hippolyte comme le héros tragique par excellence, cela entraîne que la théorie aristotélicienne de l'*hubris* ne s'applique pas à toutes les tragédies. La sottise et la crédulité qui poussent aux certitudes infondées constituent des ressorts tragiques autant que comiques et mélodramatiques. Les dieux eux-mêmes sombrent dans la jobarderie. Neptune ne met pas en doute les mensonges qu'Œnone et Phèdre ont fait avaler à Thésée. Il arrive tout de même que certains personnages accordent au doute un effet suspensif. Le public attend alors non pas l'arrivée du scélérat ou du sauveteur, comme dans un roman ou un film d'aventures, mais une décision qui se passe dans un espace mental, puis sa mise en œuvre.

Le doute et l'incertitude portent parfois sur de simples faits matériels, tout en ayant des conséquences sur l'action et sur le comportement des personnages, comme la mort supposée, quoique douteuse, de Thésée dans *Phèdre*. *L'Affaire de la rue de Lourcine*, comédie de Labiche en collaboration avec Albert Monnier et Édouard Martin (1857) contient une situation où l'incertitude et la certitude se combinent de façon paradoxale et révélatrice. Deux personnages, Lenglumé et Mistingue, ont participé à une beuverie pendant la nuit et se réveillent en ayant tout oublié. La lecture d'un journal leur fait croire qu'ils ont assassiné une femme dans la rue. Il n'en est rien mais la peur d'être dénoncés éveille en eux des réflexes perfides, donnant à cette comédie un aspect sinistre et grand-guignolesque.

Le doute et l'incertitude apparaissent le plus souvent comme des phénomènes mentaux, bien que suscités par des données extérieures et se répercutant sur le public. Les hésitations de Hamlet donnent lieu à des discussions interminables. Sont-elles dues à un trait de caractère – ce qui placerait la pièce dans le domaine de la comédie plutôt que de la tragédie – ou aux situations auxquelles il est confron-

té ? Faut-il voir dans ce personnage un avatar de l'âne de Buridan ? Peut-on le considérer comme le plus célèbre représentant au théâtre du thème de l'incertitude ? Que signifie exactement le verbe *être* dans le fameux questionnement du troisième acte ? Vivre opposé à mourir, agir opposé à ne pas agir, comme suggéré dans le monologue du quatrième acte, assumer ou non le rôle que la destinée lui a dévolu ? Dans ce cas, l'existence ne s'oppose pas à l'essence, comme dans la doctrine sartrienne, elles coïncident. Certains commentateurs et présentateurs de textes littéraires ne supportent pas la vacillation dialectique et la remplacent par des formules lapidaires, comme celle que prononce Laurence Olivier à l'ouverture de son film : « *This is the tragedy of a man who could not make up his mind* – Ceci est la tragédie d'un homme qui ne pouvait pas se décider ». Pourtant, Hamlet prend de nombreuses décisions au long de la pièce et, sur un autre plan, diriger la recherche littéraire dans la direction des motivations psycho-pathologiques conduit à des diagnostics inintéressants et erronés. En conclure à l'aboulie, à la mélancolie, à l'hypocondrie, et autres faiblesses caractérielles, sans oublier le mythique complexe d'Œdipe, fait tomber la pièce à un niveau anecdotique et boulevardier, sous l'apparence d'une enquête savante. On a le droit d'avancer que la cause des hésitations de Hamlet se trouve dans son intellect et dans les situations dramatiques plutôt que dans son tempérament ou dans son affectivité. Il serait certes aberrant d'aller trop loin dans le refus de toute référence psychologique et de faire de Hamlet une abstraction, un composé de paroles. Le mot anglais *character* a l'inconvénient de fusionner la notion de personnage de théâtre et celle de caractère, mais il serait dangereux de le saborder par excès de purisme. Sans aller jusqu'à la notion figée de *type*, Hamlet constitue bel et bien un caractère ; en plus, il a du caractère, qui contraste avec les autres personnages, dominés par le confort des idées reçues. Il précède Descartes dans sa pratique du doute méthodique, avec la différence que, chez lui, la méthode est plus instinctive que doctrinale.

Les nombreuses incertitudes qui semblent inhérentes à *La Tragédie de Hamlet, Prince de Danemark*, de nature factuelle ou interprétative, ont inspiré à un humoriste peu connu qui se faisait appeler A. Cinna, un limerick qui, en cinq vers, résume toute la question :

Did Ophelia ask Hamlet to bed?	Ophélie a-t-elle invité Hamlet dans son lit ?
Was Gertrude incestuously wed?	Le mariage de Gertrude fut-il incestueux ?
Is there anything certain?	Existe-t-il quoi que ce soit de certain ?
By the fall of the curtain	Quand tombe le rideau
Almost every one's certainly dead.	Pour sûr ils sont presque tous morts.

Pour revenir aux motivations de nature psychologique, qu'on ne peut pas méconnaître, il existe au théâtre un cas à la fois explicite et inhabituel, celui du roi Ferrare dans *La Reine morte* de Montherlant. Une incertitude suit une décision au lieu de la précéder, type de situation qui se rencontre peut-être dans la vie réelle plus souvent qu'au théâtre. Le roi du Portugal décide de faire tuer sa belle-fille Inès de Castro, puis dans un monologue il fait part au public de sa perplexité. Il ne com-

prend pas la décision qu'il a prise. Est-ce un coup de tête, un réflexe vindicatif contre Pedro, son fils désobéissant et cachottier, ou l'application automatique de la raison d'État ?

> Pourquoi est-ce que je la tue ? Il y a sans doute une raison, mais je ne la distingue pas. Non seulement Pedro n'épousera pas l'infante, mais je l'arme contre moi, inexpiablement. J'ajoute encore un risque à cet horrible manteau de risques que je traîne sur moi et derrière moi, toujours lourd, toujours plus chargé, que je charge moi-même à plaisir, et sous lequel un jour… Ah ! la mort, qui vous met toujours hors d'atteinte… – Pourquoi est-ce que je la tue ? Acte inutile, acte funeste. Mais ma volonté m'aspire, et je commets la faute, sachant que c'en est une. Eh bien, qu'au moins je me débarrasse tout de suite de cet acte. Un remords vaut mieux qu'une hésitation qui se prolonge. (III.vii)

S'il s'était posé toutes ces questions avant de prononcer sa sentence, l'incertitude, qui relève de l'intellect, se serait transformée en hésitation, qui relève de la psychologie du comportement. Toujours est-il que la décision meurtrière reste peu compréhensible. L'incertitude se transfère alors de la scène à la salle. Les spectateurs n'en savent pas plus que le personnage. Ils en sont réduits à des conjectures et, comme on le voit dans les appendices publiés par l'édition de la Pléiade, l'auteur lui-même, non sans quelque coquetterie, se pose les mêmes questions que les spectateurs et les lecteurs, restant sans réponse. La chercher dans un livre d'Histoire de la péninsule ibérique ne sert à rien. En montant sur la scène, le roi Ferrante devient un personnage fictif, dont les motivations ou absences de motivations ne reflètent probablement pas celles du personnage historique. Montherlant a peut-être voulu rappeler qu'agir sans perdre de temps à réfléchir est autant une habitude qu'une nécessité chez les hommes d'action. On tue d'abord, on réfléchit ensuite, comme chez les manieurs de pistolets dans les westerns. Il y a une part d'humour noir dans la décision prise par le roi, quand il laisse entendre que la meilleure façon de résoudre un dilemme est de choisir l'option irréparable. Une fois que la personne qu'on hésite à tuer est morte, on n'est plus tourmenté par la difficulté de prendre une décision. Il existe cependant, comme indiqué plus haut, la méthode qui consiste à recourir à la psychologie élémentaire, et à expliquer l'incertitude du personnage comme constituant un trait de caractère. L'Infante dans la pièce engage le public dans cette direction quand elle dit du Roi à Inès « Il est comme tous les hommes : faible, divers, et sachant mal ce qu'il veut. » Plus loin elle reprend la même description: « Il est naturellement incertain et son art est de faire passer son incertitude pour politique » (II.v). Elle veut dire par là qu'il fait semblant de peser sagement le pour et le contre alors qu'en réalité ses décisions relèvent de l'acte gratuit et impulsif. On remarque l'égocentrisme présent dans la tirade du roi, le pronom *je* utilisé neuf fois en huit lignes, renforcé par *moi* et *moi-même*, ainsi que par le possessif *ma*. Le diagnostic final a une résonance plus psychologique que

morale ou même politique. Faut-il s'y arrêter et ne pas chercher plus loin et plus haut ou plus bas ? Incertitude, quand tu nous tiens...

Comme le montre l'exemple cité ci-dessus, les doutes et les incertitudes ont souvent au théâtre un caractère introspectif. Dans les monologues qui pullulent dans le répertoire classique, les personnages qui ont une décision à prendre et que la situation a placés dans un dilemme mènent une réflexion pendulaire, mais le plus souvent prennent leur décision à la fin du monologue et s'y tiennent. La difficulté du choix n'a pas toujours un caractère factuel, opportuniste ou utilitariste. La morale elle-même et ses exigences contiennent parfois des contradictions génératrices d'incertitudes. Des idéologies à la fois contraignantes et opposées peuvent cohabiter dans un même esprit, comme dans le cas du Coriolan de Shakespeare. L'incertitude règne au cœur de la morale. Tout le monde sait ou croit savoir depuis Kant qu'elle impose des impératifs catégoriques, mais certains de ceux-ci s'interprètent différemment selon les circonstances, donnant lieu aux indécisions et aux dilemmes dont Pierre Corneille n'est pas le seul utilisateur. Il serait simpliste de postuler que tout dilemme théâtral oppose le corps à l'esprit ou la passion au devoir. Les situations dramatiques imposent souvent des choix entre des décisions antagonistes qui relèvent des devoirs plus que des penchants naturels. Les drames historiques de Shakespeare présentent des personnages pris en tenailles entre des loyautés opposées. Faut-il soutenir le roi, qui incarne la nation et tient son sceptre de Dieu, ou le seigneur dont on est le vassal et le féal ? Chimène ne cède pas aux seules pulsions de l'amour et à l'oubli de son devoir filial quand elle accepte le mariage avec Rodrigue. Le roi l'a convaincue que le Cid est un homme d'honneur et qu'il a souffert autant qu'elle d'avoir eu à choisir la plus dangereuse, la plus exigeante des options. L'art de résoudre les dilemmes relève parfois de la casuistique. Tartuffe n'est pas seulement un imposteur, c'est aussi et surtout un sophiste éloquent. Quand l'incertitude comporte une grande part de scrupule, il s'en sort en mentionnant les accommodements que permet le Ciel.

Quand, dans l'interaction des personnages, les doutes deviennent des certitudes ou au moins prennent une tournure rigidement soupçonneuse, la situation peut devenir tragique. Les entreteneurs de méfiance et les semeurs de doutes dont la perfidie constitue le moteur de l'action, font récolter la certitude. Voir Iago, Don John dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Œnone, Ortrud dans *Lohengrin*, Hagen dans *Le Crépuscule des Dieux*, Scarpia dans *Tosca*, Claggart dans *Billy Budd*. Quand les traîtres entretiennent leurs dupes dans la tranquillité, comme le fait Narcisse auprès de Britannicus, cela ne vaut pas mieux. La littérature théâtrale ne cesse de représenter ce type de situation. Ce ne sont pas seulement les pulsions irrationnelles qui mènent au désastre. Le fonctionnement de l'intellect peut se révéler pernicieux. Le répertoire théâtral contient une critique de la déraison pure. Pourquoi Othello soupçonne-t-il Desdémone de le tromper au lieu de soupçonner Iago ? L'ambiguïté des mots *jealous* et *jealousy* dans l'anglais de Shakespeare donne un commencement de réponse, car ils dénotent souvent la présence du soupçon. Menant à des conséquences parfois tragiques, l'incertitude mène à la certitude fautive quand la pente est savonnée par le doute. Il faut signaler que ce n'est pas seulement

par Othello que Desdémone est soupçonnée. Comme dans le cas d'Hermione dans *Le Conte d'hiver*, certains metteurs en scène, précédés par certains commentateurs, laissent entendre – à tort – qu'il y a peut-être du vrai dans les accusations d'adultère portées contre ces dames. Cela vient peut-être de ce que l'incertitude et le doute méthodique passent dans l'esprit de certaines personnes pour des preuves de sagacité et de non-conformisme. Certains lecteurs, critiques et même professeurs de littérature ne croient pas à ce que disent les personnages et croient à ce qu'ils ne disent pas, assimilant le non-dit à un trésor caché, et le texte de la pièce à un message secret à décrypter. La pratique du doute est censée nous défendre contre les apparences trompeuses, les préjugés, les mensonges, les dogmes invérifiables. Mais comme l'incertitude provoque un inconfort parfois angoissant, il nous arrive de préférer la tranquillité de l'esprit. Cependant, au théâtre ce n'est pas seulement l'esprit qui intéresse les spectateurs, les sentiments occupent souvent le rôle principal. Rien n'empêche le doute et l'incertitude de venir s'y loger. Dans *La vedova scaltra* (1748) de Goldoni, en français *La veuve rusée* ou parfois *La fine mouche*, l'héroïne Rosaura hésite entre quatre soupirants. Elle se sent amoureuse, mais sans fixation sur un objet précis. Il est peut-être sous-entendu que son statut de veuve implique une certaine expérience de la vie et des intermittences du cœur. Son incertitude est partagée par les spectateurs, à qui l'auteur ne fournit aucune piste permettant de deviner lequel elle choisira. Comme chez Marivaux, l'incertitude vient aussi de la méconnaissance qu'elle a de ses sentiments véritables. Pour résoudre son indécision elle met la fidélité de ses amoureux à l'épreuve en usant de procédés qui font partie des accessoires du théâtre, en l'occurrence quatre déguisements successifs que la plus rusée des veuves ne pourrait mettre en œuvre dans la vie réelle. On pourrait en tirer une philosophie décourageante : seules l'illusion théâtrale et les conventions artificielles permettent de sortir de l'incertitude qui vient des apparences trompeuses, des mensonges, des dissimulations et de l'inconsistance du comportement humain. Certains dénouements ne dénouent rien. Dans *La Famille du collectionneur* (1749), également de Goldoni, les maniaques moliéresques annoncés par le titre restent enfermés dans leurs idiosyncrasies du début à la fin et au-delà de la fin. Un personnage qui, venant par son nom de la *Commedia dell'arte*, s'appelle Pantalone mais représente le bon sens, est chargé de faire régner l'ordre, la paix et la bonne économie dans la famille. Mais tout laisse entendre qu'il ne réussira pas. L'incertitude engendre le doute, et la dissonance demeure irrésolue.

Chez le même auteur, dans la trilogie de la *Villégiature* (1761), un personnage a l'intention d'épouser une dame plus âgée que lui parce qu'elle lui fait miroiter qu'elle va hériter d'une forte somme, mais il n'en est pas certain et l'enquête insidieuse à laquelle il se livre fait partie de la trame dramatique et comique de la pièce. Le thème général des quiproquos est récurrent chez Goldoni, que ce soit dans *Les Jumeaux Vénitiens*, ou *Le Menteur*, où l'on se demande qui est qui ; le motif du doute sur le sentiment d'autrui (et, en conséquence, sa mise à l'épreuve) est abordé dans *Les Amoureux*, dans *La Locandiera*. Parfois un objet non clairement identifié (à qui appartient-il ? A-t-il disparu ?) provoque des quêtes inquiètes, comme dans *L'Éventail* de Goldoni ou dans *Le Chapeau de paille d'Italie* de La-

biche. Dans la pièce de Sardou comme dans l'opéra de Puccini, l'éventail de la sœur d'Angelotti permet à Scarpia de semer le doute dans l'esprit de Floria Tosca, ce qui a suscité des comparaisons avec le mouchoir d'Othello. Pendant la même période, un autre éventail jouait le rôle d'un objet compromettant dans la pièce où celui de Lady Windermere figure dans le titre, comme chez Goldoni. Les discours et les manœuvres des trompeurs, ou les apparences, font d'un simple objet un témoin douteux, puis une pièce à conviction.

Pour revenir, après cette digression, à *La Villégiature*, l'incertitude concerne autant le personnage principal, Giacinta, fille d'un riche marchand de Livourne, que le public, dirigé sur une fausse piste par l'auteur. Un dilemme oppose deux soupirants dans le cœur – à moins que ce soit plutôt dans l'esprit – de l'héroïne, mais Goldoni a trouvé le moyen de faire durer l'incertitude et la rentabiliser. Il en a tiré trois pièces qui se suivent. Les spectateurs doivent payer le prix de trois billets d'entrée avant de sortir de leur perplexité, mais en partie seulement. Giacinta, fiancée par son père à Leonardo, membre de l'aristocratie, mâle arrogant, égoïste, jaloux, menteur, méprisant et malhonnête à l'égard des roturiers qui vivent de leur travail, est amoureuse de Guglielmo, dont on ne connaît pas avec précision le statut social, sinon qu'il ne constitue en rien un obstacle. Cet amour est partagé. Giacinta hésite entre l'amour et le devoir. Quand on apprend qu'en plus de ses défauts Leonardo est ruiné, criblé de dettes par ses dépenses inconsidérées, les spectateurs s'attendent à une rupture des fiançailles et au triomphe de l'amour, d'autant plus que le père de l'héroïne n'a rien d'un tyran obstiné. L'inverse se produit. Giacinta renonce à Guglielmo mais fait savoir à Leonardo que ce n'est pas par contrainte qu'elle l'épouse. Elle est, semble-t-il, sortie de son dilemme par un effort de la volonté. Elle-même ou l'auteur de la pièce cherchent-t-ils à donner une leçon au public, lequel reste plongé dans l'incertitude après le baisser du rideau ? Deux leçons différentes peuvent être tirées de la décision de Giacinta : ou bien l'auteur se conforme aux supposées normes de son temps, ou il les subvertit en provoquant la désapprobation du public. Plus probablement, il ne donne aucune leçon. Il tire de la réalité des situations dramatiques sans les dissoudre dans un dénouement artificieux. Peut-on tirer une morale d'une situation dramatique, alors que, dans la réalité, que le théâtre a pour fonction d'imiter, ce serait difficile ? C'est la morale, matérialisée dans les mœurs, qui crée de telles situations. Quand une certitude s'oppose à d'autres certitudes, l'incertitude occupe le terrain. Il ne faut pas confondre incertitude et indifférence, car la première a des conséquences pathétiques que le théâtre cultive depuis toujours.

Dans *Lorenzaccio*, la comtesse Ricciarda Cibo s'interroge au cours d'un monologue où l'adverbe *pourquoi* constitue un leitmotiv sur les sentiments, et sur un désir moralement inavouable, même à soi-même, qu'elle éprouve envers le duc Alexandre de Medicis, qui la courtise avec obstination. Elle connaît son caractère de débauché donjuanesque, coutumier du badinage avec l'amour, mais une incertitude glissante s'empare d'elle.

> Est-ce que j'aime Alexandre ? Non je ne l'aime pas, non, assurément ; j'ai dit que non dans ma confession et je n'ai pas menti. […] Pourquoi le duc me presse-t-il ? Pourquoi ai-je répondu que je ne voulais plus le voir ? pourquoi ? pourquoi ? Ah ! pourquoi y a-t-il dans tout cela un aimant, un charme inexplicable qui m'attire ? (II.iii)

Le charme en question est-il vraiment inexplicable ? Le fait d'être aimé, ou même simplement courtisé, peut-il provoquer la réciprocité ? La réponse est tantôt oui, tantôt non. L'amour qui naît du simple désir ou d'un caprice risque de n'être qu'une mauvaise herbe, mais les mauvaises herbes ont plus de longévité que les fleurs délicates. Quand un dilemme met en opposition deux décisions antagonistes, comme l'amour (y compris conjugal, comme dans le cas de Polyeucte) et le devoir, l'incertitude ne dure pas longtemps, d'autant plus qu'il ne faut pas au théâtre abuser de la patience des spectateurs ni de l'énergie des acteurs.

Les situations d'incertitude qui viennent des mariages de convention sont bien connues, quand les époux promis l'un à l'autre par leurs parents ne se connaissent pas. *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux a fait l'objet d'un commentaire dans un article précédent[2]. Ce ne sont pas seulement les qualités intrinsèques et souhaitables des conjoints (beauté, intelligence, distinction, bon caractère) qui sont des inconnues, mais aussi la possibilité d'un amour réciproque. Dans *La dama boba*, en français *La petite niaise* (1613), Lope de Vega a traité un sujet analogue de façon originale, sans faire appel au stratagème du déguisement et de la fausse identité. Le désargenté Laurencio accepte d'épouser une jeune fille qu'il ne connaît pas mais dont la dot et les espérances lui promettent de vivre dans une oisiveté confortable. Arrivé chez son futur beau-père, il constate chez sa promise un mélange de sottise et d'ignorance hilarant pour le public. Il passe par une phase de dilemme et d'incertitude, qui s'aggrave par l'irruption d'un phénomène inattendu, d'une invraisemblance ingénieusement baroque : la petite niaise, qui porte le nom antinomique de Finea, s'éprend de son fiancé. Cet amour lui ouvre les yeux, l'esprit, la libère de sa sottise et même de son ignorance, ce qui relance l'incertitude du jeune homme. Désemparé par ce retournement, il songe à s'enfuir ou à épouser la sœur de Finea, courtisée par un autre personnage. À force de monologuer en basculant d'une décision à l'autre, il finit par s'accommoder de la simplesse de sa future conjointe, y trouvant des avantages en tant que bénéficiaire de la supériorité masculine. Tout s'arrange à la fin, mais cette visite chez Lope de Vega amène à s'interroger sur la dialectique paradoxale qui, en plus de produire un mouvement de balancier qui maintient l'intérêt du public, fait de la certitude et de l'incertitude les deux facettes d'une même médaille.

Dans *Le pire n'est pas toujours certain* (*No siempre lo peor es cierto* 1630) de Calderón, le personnage principal passe de la certitude à l'incertitude ; à la

[2] « L'Amour mis à l'épreuve, de Shakespeare à Marivaux », in *De l'amour au théâtre*, *Théâtres du Monde*, Cahier n° 25, 2015, p. 91-108.

femme qu'il croyait infidèle, du fait de circonstances apparemment probantes, il accorde le bénéfice du doute, ce qui représente un progrès autant moral qu'intellectuel, de même que l'auteur a atténué l'affirmation tranchante du proverbe espagnol qui énonce que le pire est toujours certain. Du même auteur et plus célèbre, *La vida es sueño*, *La vie est un songe*, a pour titre un aphorisme paradoxal, mais la certitude qu'il exprime est mise en doute par la cruauté qui règne dans la pièce et qui n'a rien d'imaginaire.

Comme l'indique le mot *dénouement*, les auteurs dramatiques ont pour habitude d'éclaircir à la fin de la pièce les embrouilles qu'ils ont organisées pour maintenir l'attention et la curiosité du public, mais il existe des œuvres qui maintiennent dans l'au-delà de l'intrigue des interrogations non résolues. À la fin du *Misanthrope*, le spectateur ne sait pas quel choix ferait Alceste si Molière avait écrit une suite. Après son adieu amer à la société qu'il a connue,

> Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
> Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
> Et chercher sur la terre un endroit écarté,
> Où d'être homme d'honneur ont ait la liberté.

on entend Philinte dire à Éliante :

> Allons, Madame, allons employer toute chose,
> Pour rompre le dessein que son cœur se propose.

La pièce se termine ainsi, sauf quand le régisseur, se substituant à l'auteur, annule le dilemme implicite en coupant la dernière réplique. Il a tort, l'incertitude fait partie de la trame dramatique. L'honnêteté, ainsi que la vérité inhérente au texte, exige qu'on respecte ce que Molière a écrit. Qu'il reste de l'incertitude dans l'esprit des spectateurs après la chute du rideau, comme chez Pirandello, n'a rien d'insolite. Il a existé longtemps à Paris un théâtre qui s'appelait L'Ambigu. Cet adjectif substantivé convient à l'art dramatique.

La conclusion aura la substance d'un appendice : notre revue consacrera-t-elle un numéro spécial à la certitude au théâtre ? Nous entendons et lisons tous les jours des discours et des textes pontifiants, prononcés ou écrits par des personnes qui croient tout savoir sur le sujet qu'elles traitent, sans jamais laisser la place au doute. Ou si elles emploient le mot *doute*, c'est pour déguiser la certitude en pressentiment. Les Polonius et les Diafoirus pullulent au théâtre, mais la distance ironique ou relativiste qui sépare l'auteur de ses personnages échappe parfois aux auditeurs, aux lecteurs, et même aux spécialistes de l'analyse littéraire. Comparer l'Antigone de Sophocle à celle d'Anouilh conduit à des constatations intéressantes. Dans les deux cas, l'héroïne obtient la sympathie du public, mais non pour les mêmes raisons. Chez Sophocle, le personnage de Créon incarne l'un des deux côtés du dilemme moral et politique sur lequel se fonde le drame. À défaut d'obtenir l'assentiment du public, le chef de l'État représente une certaine logique et une

certaine légitimité. La raison d'État provoque un balancement entre l'approbation et la désapprobation. Le dilemme est au moins présent dans l'esprit d'Antigone, même s'il ne provoque aucune hésitation dans son dessein de désobéissance. Dans la pièce d'Anouilh, les adversaires d'Antigone ne sont que les représentants d'une armée sans âme, robotisés par la loi martiale, offerts à la détestation moqueuse du public. L'héroïne est une *pasionaria*, qualificatif qui ne contient aucune nuance péjorative. Il ne peut exister chez elle aucune discordance entre l'amour et le devoir, ils se renforcent l'un l'autre, la droiture du personnage les fait coïncider. Le public n'entretient aucun doute sur ce point. Alors que les Anciens considéraient la passion comme une faiblesse, le monde actuel, depuis au moins le romantisme, en fait une force. Le théâtre de Ionesco présente une vision troublante du triomphe de la certitude quand elle s'accompagne de sottise béate ou de fanatisme tyrannique. Dans *La Cantatrice chauve* (1950), les personnages ne cessent de proférer des certitudes qui oscillent entre le truisme et l'absurdité. Dans *La Leçon* (1951), un professeur débite des doctrines délirantes et incompréhensibles. Rien n'entame son exaltation brutalement autoritaire et son dogmatisme qui ont attiré son élève ambitieuse d'obtenir le doctorat total. Pourtant cette pièce absurde contient une dose de réalisme satirique, comme *Les Nuées* d'Aristophane (Ve siècle av. J.-C.), si l'on entend ou si on lit les élucubrations qui prospèrent dans le monde intellectuel et dans les universités qui ressemblent à celle de Balnibarbi des *Voyages de Gulliver*. Le *Macbeth* de Shakespeare et le *Macbett* de Ionesco diffèrent en ceci que Macbeth et son épouse sont conscients du dilemme auquel ils ne peuvent pas échapper et qu'ils résolvent par un effort de la volonté, se persuadant que le choix du mal est une preuve de courage, tandis que le personnage de Ionesco est poussé par une force qui est en lui et hors de lui, inhérente à la nature, entité amorale, une mécanique qui possède le don de la parole, mais réduite à une logomachie dénuée de soubassement éthique. Elle court dans toutes les directions et fait autant de bruit que le piétinement des rhinocéros auxquels le pauvre Bérenger tente sans succès de donner des leçons de bons sens. Dans *Les chaises*, le conférencier attendu, peut-être pour éveiller l'esprit critique de ses auditeurs, reste muet et les chaises restent vides. Plus personne n'ose dire ou même entendre dire le « Que sais-je ? » de Montaigne ou, de Villon (ballade du concours de Blois, « Je meurs de soif auprès de la fontaine », 1458), le

> Rien ne m'est sûr que la chose incertaine,
> Obscur, fors ce qui est tout évident ;
> Doute ne fais, fors en chose certaine,
> Science tiens à soudain accident.

Avons-nous perdu la petite lueur d'incrédulité que nous ont léguée les Grecs, comme disait Alain ? Sans le doute et l'incertitude l'intelligence se fige et la conscience s'évapore.

Henri SUHAMY
Université Paris-Nanterre – Paris X

LA COMÉDIE DU CINQUECENTO EN QUESTION(S) ? *IL FURTO* (*LE VOL*)[1] (1544) DE FRANCESCO D'AMBRA

Introduction

« À Florence, la comédie connaît… une grande faveur. À leur retour d'exil, les Médicis, soucieux de restaurer 'l'âge d'or' laurentien, apportent leur appui à des représentations de comédies en langue vulgaire, avec l'aide de nombreuses familles patriciennes. La ville est bientôt prête pour des créations originales… », écrit Christian Bec[2].

Francesco d'Ambra (Florence, 1499-Rome, 1588) fait justement partie des comédiographes mis à l'honneur dans la Cité du Lys.

La comédie, objet de notre étude, *Il Furto* (*Le Vol*), est représentée à Florence le 8 et le 11 novembre 1544.

Notre propos se donne pour objectif d'analyser les questionnements qu'elle pose en relation avec l'étude de la société de son époque, pour mettre en lumière le message véhiculé par l'écrivain florentin, non sans avoir rappelé quelques éléments de sa biographie et une définition des termes.

Définition

Selon Alain Rey[3], le substantif « question » est issu du latin « quaestio » (v. 1119), de « quaerere », quérir. Il désigne d'abord la recherche en général, puis s'est spécialisé en droit au sens d'« enquête », d' « interrogatoire », plus spécialement d'« enquête avec torture » et dans la langue philosophique « interrogation, discussion ».

Le mot, réservé en français à « quête » et à « recherche », désigne une demande d'information, d'éclaircissement. Avant la fin du XIIe siècle, il concerne un point qui prête à discussion, soulève un débat théorique ou pratique (v. 1190), par exemple dans les locutions « mettre quelque chose en question » (1541), « faire question », être douteux (1821), « remettre en question » (1842), « il est question », spécialement « on envisage » (1882), « il n'en n'est pas question », « pas question », « hors de question » (XXe siècle).

« Question » s'applique particulièrement à un point d'intérêt, une matière de réflexion (v. 1190), à ce dont il s'agit (v. 1370), dans les locutions « la chose, la personne en question » (1694), « il est question de » (1690), « c'est une question de » (1875). Quelques emplois spéciaux dans l'enseignement (1869) et dans le cadre d'une enquête aboutissent à des expressions comme « question ouverte, fer-

[1] Édition de référence : *Il Furto*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Aldo Borlenghini, Milan, Rizzoli, 1959, tome 2, p. 7-115.
[2] Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 151.
[3] *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 3 p. 3040.

mée » (1968). Le sens spécial de « torture infligée pour obtenir des aveux » (fin XIVe siècle) a disparu avec l'Ancien Régime, sauf en histoire.

Le principal dérivé de « question » est « questionner» (XIIIe siècle), qui signifie « poser des questions à quelqu'un ». Son autre sens de « soumettre à la torture » (1349) est sorti d'usage. Le verbe a produit « questionneur » (nom v. 1554, adjectif v. 1713), « personne qui aime poser des questions » et par extension « ce qui comporte des questions » (av. 1850) ; ainsi que « questionnement » (début XVIIIe siècle), d'usage didactique, pour le fait de poser un ensemble de questions.

L'auteur

Fils de Giovanni d'Ambra et d'Alessandra di Giovanni da Filicaia, Francesco d'Ambra est né à Florence le 29 juillet 1499 et mort à Rome en 1558. Il est l'un des fondateurs de l'Accademia fiorentina et en est nommé consul en 1549.

Sa production dramatique couvre les années 1544-1555. Il a écrit trois comédies[4] : *Il Furto*, en prose, 1544, publiée en 1564, *I Bernardi*, en vers, 1547-1548, publiée en 1558, *La Cofanaria*, en vers également, 1550-1555. La première est représentée avec faste le 8 et le 11 novembre 1544 dans la « Sala del Papa » du cloître de Santa Maria Novella, à droite au début de la Via della Scala, puis rejouée le 15 dans la villa du Castello, en présence du duc Côme, et encore dans « de nombreux autres lieux très célèbres »[5]. La seconde est donnée fin 1547 et début 1548. La troisième, en vers également, composée entre 1550 et 1555, est représentée plus tard avec de somptueux intermèdes, à l'occasion des noces de François de Médicis avec Jeanne d'Autriche en 1565, alors que l'auteur était déjà mort[6].

Il Furto[7]

Il s'agit d'une comédie en prose, dont l'action se passe à Rome. Dès le Prologue, l'auteur s'adresse directement au duc Côme de Médicis : « … alla presenza vostra, Illustrissimo ed Eccellentissimo Principe » et au public : « Voi altri nobilissimi spettatori ». Il insiste sur la nouveauté de la pièce « una nuova commedia », s'en dit peu satisfait mais ajoute qu'elle est très bien perçue par les jeunes de l'Académie, pour lesquels il emploie un lexique dithyrambique : « nobilissimi giovani », « fiorentissima Accademia ». Malgré le grand travail qu'elle lui a demandé (« non piccola fatica »), il pense ne pas avoir obtenu le résultat escompté et en a donc refaite une autre. Il demande ensuite qu'on ne s'étonne pas de ce titre « infâme », avec pour argumentation que tous les vols ne doivent pas être blâmés ; certains sont même honorés et désirés, comme ceux commis par les regards des très

---

[4] Édition de référence, p. 9. Voir aussi : Emilio De Benedetti, *La vita e le opere di Francesco D'Ambra,* Florence, Ufficio della « Rassegna nazionale », 1890.
[5] Ireneo Sanesi, *Storia dei Generi Lettrerari Italiani. La Commedia*, Volume primo, Milan, Vallardi, 1954, p. 342.
[6] *Idem.*
[7] *Le Vol.*

belles femmes et il ajoute que celui qui se sent ainsi volé honore, vénère et célèbre cette femme. Mais que les spectateurs se rassurent : on ne leur dérobera rien.

Pour ce qui est de l'Argument, l'auteur précise qu'il ne sera pas présenté dans le Prologue, mais confié à Maestro Cornelio, qui en est tout à fait capable mais, compte tenu de son âge, s'il ne convient pas entièrement au public, un jeune homme en viendra compenser les manques.

L'intrigue

L'intrigue complexe part des amours contrariées de Mario. Le jeune homme est amoureux de Camilla, promise au vieux médecin Maestro Cornelio, veuf qui souhaite se remarier pour s'assurer une descendance (I.3). La jeune fille ne veut pas de ces noces et fait demander à son bien-aimé qu'il l'enlève. Celui-ci lui laisse de l'espoir mais n'a pas un sou vaillant devant lui et son père a prévu de l'unir avec la veuve de Valerio, fils du médecin. Le temps presse. Pour lui venir en aide, son ami Gismondo vole des pièces de drap dans l'atelier de son frère.

Le contexte géographique et historique

*** *Rome*[8]**

La scène se passe à Rome. La ville est magnifique et correspond en tout point à sa réputation, estime Guicciardo Gualandi, qui arrive de Pise (IV.5). Certains lieux sont nommés expressément, comme le Colisée, proche de la maison de Cassandra Genovese (IV.1), la Basilique Santa Maria Aracœli, dont Cornelio évoque le gardien (IV.14), le Campo dei Fiori reconnu par Valerio (V.8), la Basilique Saint-Pierre où le Pape célèbre la messe de Noël (IV.1). Le Tibre est évoqué par le valet Gualcigna, qui sait que, de toute façon, tout sera de sa faute et que « toute l'eau du Tibre ne pourra le laver » (V.12). Les habitations comme les ateliers comportent tous une porte arrière qui donne sur une ruelle (IV.9). Les auberges et les tavernes y sont nombreuses : Gualcigna y cherche Gismondo(II.8), à « la Scimmia » notamment, où il est allé déjeuner (III.5), puis Zingano (III.8). Tout le monde fréquente l'Osteria del Pagone, où loge Guicciardo (IV.9)[9]. Les salles de jeu aussi et Norchia fait croire à Messer Lucio que son fils Mario se trouve dans l'une d'elles avec la courtisane Cassandra[10], où il aurait déjà perdu 50 ducats (IV.1).

---

[8] Voir à ce propos :
* Théa Picquet, *Roma « coda mundi ». La ville de Rome dans* La Cortigiana *de L'Arétin,* dans *Cahiers d'Études Romanes*, n° 12, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2005, p. 25-40.
* Théa Picquet, *Rome, un modèle pour Florence ?* dans *Rinascimento*, Forence, Leo S. Olschki editore, MMI, p. 285-301.

[9] « L'auberge du Paon », il en existe une encore aujourd'hui, Campo dei Fiori, L'Osteria del Pavone.

[10] Voir à propos des courtisanes : Théa Picquet, *Profession : courtisane,* dans *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Âge et à la Renaissance,* Actes du colloque franco-italien,

La langue est celle de Rome, les habitants n'étant pas des Toscans, précise le Prologue. De plus, c'est une « langue mélangée » à celles de nombreuses nations « barbares », si bien que la ville n'a pas vraiment de « langue propre », mais les comédiens feront en sorte d'être bien compris par tous les spectateurs, pourvu qu'ils soient attentifs, sauf peut-être pour le langage d'un Espagnol, qui connaît tout de même un peu d'italien : le public en saisira les concepts si ce n'est tous les termes.

La ville est cosmopolite. Gismondo Castrucci et Lottieri viennent de Lucques ; ce dernier pour le commerce de drap. Guicciardo Gualandi est de Pise, mais a longtemps séjourné à Palerme et, pour Lottieri, il y a une certaine proximité entre pisans et lucquois (IV.5) ; Rinuccio est peut-être corse comme l'indique son patronyme Rinuccio Corso (II.7), Zingano[11] se dit de Pise, même s'il est né et a grandi en Sicile (II.7), Monna Costanza est venue de Naples, sans compter la présence de l'Espagnol Don Diego (V.14) et des Bohémiens qui sont « voleurs par nature » (Prologue). Cela dit, Rome a ses usages : le faux Guicciardo porte un manteau à la mode (IV.11) ; quand on achète de la marchandise à un inconnu, il ne faut pas la payer sans avoir la parole du vendeur (IV.14).

La défiance est de règle, vu qu'à Rome « l'habit fait le moine » (IV.5). La ville est en pleine décadence. Et si le public ne la reconnaît pas de prime abord, il ne doit pas s'en étonner, car depuis 200 ans elle a été « à la discrétion des prêtres » et tout le monde sait « de quelle sorte de gens il s'agit ». Elle a bien changé par rapport à la cité forgée par la vertu de ses premiers habitants (Prologue). Le pessimisme est de mise et, si Guicciardo affirme que partout il y a plus de méchants que de bons, que le monde d'aujourd'hui est devenu plus mauvais, Lottieri ajoute qu'à Rome c'est cent fois pire (IV.5) et il compare la ville éternelle à Baccano, cette forêt proche, infestée de brigands (IV.7). Même Maestro Cornelio reconnaît qu'elle est dangereuse la nuit et son valet Norchia se munit d'une arme pour se protéger au besoin (V.13).

Dans ces conditions, on recourt souvent à la justice et à la police. Lottieri en appelle au Gouverneur et Maestro Cornelio au Pape (IV.7), puis au Gouverneur lui aussi (V.4). On s'enquiert de la présence de deux témoins pour être cru (IV.11 ; IV.13). On craint la justice : Zingano, complice d'enlèvement, ne se sent plus en sécurité et veut quitter la ville (V.3), Guicciardo est persuadé que Lupo avouera sans subir le supplice de la corde et ce dernier sait que si son cas arrivait au tribunal, il risquerait la pendaison (IV.8). Le véritable Guicciardo se sent prêt à se soumettre à la torture pour que la vérité éclate (IV.13). Rinuccio aussi compte sur la torture pour la même raison, mais aussi pour récupérer tout ce qu'il a perdu et plus encore ; Gismondo se réjouit, quant à lui, que les exactions soient punies. La police (le « Bargello ») est efficace et trouve sans difficultés le voleur de l'entrepôt de

---

Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992, réunis par Georges Ulysse, PUP, 1994, p. 119-139.

[11] On pourrait rapprocher son nom de « Zingaro », tzigane.

tissus (V.6) et Fabio, tout innocent qu'il est, pense que les hommes en armes sont des sbires venus arrêter Mario (V.11).

En somme, la ville est présentée en pleine décadence. Cela dit, Francesco d'Ambra s'interroge aussi sur le contexte historique.

**** Le contexte historique***

Les vicissitudes rencontrées par certains personnages témoignent d'une période particulièrement troublée.

En effet, Maestro Cornelio a subi en première ligne le Sac de Rome en 1527. Il perd tous ses biens, est fait prisonnier par les troupes impériales, mais réussit à s'enfuir avec son fils de 12 ans. De rage, les lansquenets tuent son épouse et la jettent dans le Tibre, s'emparent de sa fille de 3 ans et lui réservent sans doute le même sort. S'ensuit une critique acerbe de ces envahisseurs : toujours ivres, quand ils parlent on dirait qu'ils blasphèment et ils méritent bien d'être traités de « chiens enragés », de « traîtres assassins ». Maestro Cornelio se retrouve ainsi « sans rien », à part un pauvre manteau (« una povera gabanella »), rentre à la maison avec son fils et s'estime chanceux (I.1).Fort heureusement, la petite fille est saine et sauve. Tombée entre les mains d'un Espagnol qui la confie à la maîtresse de Mona Apollonia à Naples, elle réside maintenant à Rome depuis un an, où celle-là pensait y retrouver le père de l'enfant (II.5).

La comédie évoque aussi la bataille d'Alger de 1535, au cours de laquelle la ville avait été conquise par la flotte de Charles Quint commandée par Andrea Doria. Valerio fait partie des victimes du naufrage et son père, sans nouvelles de lui depuis trois ans, le croit mort (I.1). Mais le jeune homme survit, arrive à Carthagène malade, est hébergé par Don Diego pendant plusieurs mois. Là, il apprend que la fillette sauvée des lansquenets est sa sœur. Il revient donc en Italie, accompagné de Don Diego jusqu'à Naples. Mais, ne la trouvant pas, ils arrivent à Rome (V.14).
Guicciardo Gualandi, quant à lui, est victime des corsaires : le voilier sur lequel il voyage de Palerme à Livourne est attaqué dans le canal de Piombino. Il est fait prisonnier avec sa fille de 12 ans, orpheline de mère. Il est libéré contre une caution de 500 florins, mais l'adolescente est gardée en otage tant que la somme n'est pas versée. En attendant, elle est confiée aux religieuses (I.3 ; II.7) par Rinuccio, à qui son frère, venant à mourir de retour de Tunis, l'a remise (III.6). Guicciardo recherche donc sa fille à Rome, où elle serait d'après ce qu'on lui a dit (IV.5 ; IV.8).
Dans ces temps troublés, l'on peut s'interroger sur la qualité des relations sociales, entre hommes et femmes, entre jeunes et vieux, entre serviteurs et maîtres.

Les catégories sociales

**** Hommes/femmes***

Les relations entre les hommes et les femmes mettent tout d'abord en exergue les qualités requises pour ces dernières, vouées essentiellement au mariage. Ainsi, Maestro Cornelio prévoit de marier son fils à une belle jeune fille, de bonne famille, disposant d'une « dot plus que raisonnable » (I.1). Et Mario de vanter les qualités d'Aurelia : avisée (« accorta » en italien), de très belles manières,

capable de « larmes émouvantes » et de « doux rires » (III.2). Gualcigna dit d'elle : « c'est une jeune fille belle et gracieuse » (III.1). Mais ce qui importe surtout, c'est sa réputation. Pour préserver celle d'Aurelia justement, Rinuccio Corso l'a enfermée au couvent (I.3). Son frère, qui la lui a confiée, a juré qu'il l'avait traitée comme sa sœur et lui a demandé d'en faire autant (III.6). À Camilla, il est interdit de se montrer sur le seuil de sa maison, pour éviter le scandale, car on pourrait la prendre pour une prostituée (« femmina del mondo ») (II.4). Pour la même raison, Mario ne doit pas être vu entrant chez elle. Il conviendra de se déguiser et de se mêler à la foule le jour des noces (III.5). Et, apercevant Messer Lucio sortant de chez elle, Maestro Cornelio et son valet Norchia la considèrent comme une « courtisane » (V.13).

Cela dit, la condition de la femme fait l'objet de misogynie tout au long de la comédie. Gualcigna est persuadé qu'avec son art de la simulation, Aurelia a su berner « ce sot de Rinuccio Corso », tantôt avec des rires, tantôt avec des larmes. Elle simule d'ailleurs si bien en feignant de reconnaître son père en Zingano que tout le monde y croit. Et il se demande quelle ruse ne réussit pas à une femme, ajoutant que, si la malice se perdait dans le monde, on la retrouverait sans faute auprès de la gent féminine (III.1). Pour Norchia, la femme est une « maladie » dont il faut se libérer (V.13). Une exception cependant : Messer Lucio, qui veut rassurer son épouse morte d'inquiétude au sujet de leur fils Mario et, pource faire, se hâte d'aller lui donner de bonnes nouvelles (V.14).

Mais la femme est surtout considérée comme un objet. Norchia déclare à son maître, Maestro Cornelio, que des « choses jeunes », on ne retire jamais de mal et que le vieillard expérimenté sait reconnaître « les bonnes bouchées ». Admiratif de la beauté de Camilla, il lui dit encore qu'il l'a « bien achetée » (I.1). Ce rapport à l'argent se retrouve également à propos de la dot : croyant Valerio décédé, Fabio demande à Maestro Cornelio de rembourser, au centime près, les 4000 ducats que lui a portés sa sœur, car il entend la remarier. Quant au médecin, il veut doter sa future épouse de 500 florins (I.1). C'est d'ailleurs la somme déboursée par le frère de Rinuccio pour « acheter » Aurelia aux corsaires et il la « revendra » pour trois pièces de satin et 25 ducats (IV.1). Cependant, la femme est aussi un objet de conquête. Et le lexique militaire en est une bonne illustration. Ainsi, si une seule heure suffit pour lever une armée, il n'y a pas de problème pour ce qui concerne une fille qu'on désire, remarque Gualcigna, le valet de Mario (III.5), qui qualifie Zingano de « condottiere » des amours de Mario, de « capitaine invincible », qui prend une ville au premier assaut. Mario, quant à lui, vante sa vaillance (II.1). Et la métaphore filée continue avec l'évocation du capitaine, des soldats, du combat, des moyens employés pour donner l'assaut : les échelles, les catapultes, l'artillerie ; ce qui symbolise la garde-robe du jeune homme : chapeau, bottes et tout ce qui traduit son statut. S'ajoutent à cela les victuailles pour nourrir les troupes, car se battre la faim au ventre entraîne trop de dangers, des espions à l'intérieur de la ville pour faciliter l'attaque. Et, pour assurer la victoire, la jeune fille doit se prêter au jeu (II.1). L'amour entre les jeunes gens paraît bien contrarié. Camilla est amoureuse de Ma-

rio qui l'aime et en qui elle a placé toute sa confiance, mais elle est promise au vieux médecin Cornelio (II.4). L'amour donne de la force. Que ne ferait pas un amoureux ?, s'exclame Gualcigna (III.1) ; mais il apporte aussi de la souffrance et Mario parle de « maladie » dont son ami Gismondo et lui sont atteints (II.2). De plus, Camilla, qui ne veut pas d'autre mari que celui qu'elle a choisi (II.4), est qualifiée de « petite folle » (« pazzerella ») par sa gouvernante (V.5).

Le mariage auquel est destinée la jeune fille est une convention sociale et non l'aboutissement de relations amoureuses. Ainsi, Cornelio attend de sa future épouse quelques signes d'affection (« amorevolezza »), mais surtout qu'elle prenne soin de la maison « mieux que les domestiques », qu'elle lui donne des enfants, vu que les femmes jeunes « sont plus aptes que les plus vieilles », dit-il (I.1). Madonna Apollonia constate que Camilla est promise à un vieillard qui pourrait être deux fois son père, mais qu'il faut se résigner (II.4). Norchia précise leur âge : 60 ans pour le médecin, 18 pour la jeune fille et de déclarer que Maestro Cornelio a eu envie de « figues fleurs » alors que la jeune mariée voudra bien autre chose que « des ordonnances et des électuaires ». Il ajoute que cette union lui portera peu de profits si ce n'est une belle garde-robe et de précieux bijoux (I.2). Le mariage est aussi une alliance entre deux familles. Et Fabio veut rompre la promesse de mariage entre sa sœur et Mario, car il ne veut pas s'unir à des personnes malhonnêtes, Mario étant soupçonné d'avoir volé les pièces de tissus à Lottieri Castrucci et d'avoir enlevé une jeune fille à un gentilhomme de Pise (V.2).

Dans ces relations homme-femme, la jeune fille est en souffrance. Camilla en est un exemple probant. Elle envisage de s'enfuir, de se tuer, pleure, « se meurt d'amour » (II.4). Et, dans son monologue, sa gouvernante résume bien la condition de la demoiselle : elle n'a pas une mère, mais une « marâtre » qui la marie à un vieillard ; personne ne la soutient ; rien ne lui sert d'être belle et « de sang noble » ; son malheur a commencé au berceau (II.5). En somme, dans cette relation homme-femme, la femme est vouée au malheur. Cela dit, la société mise en scène par Francesco d'Ambra analyse également la condition des jeunes et des vieux.

**** Jeunes et vieux***

Un monde semble séparer ces deux générations. Les jeunes hommes ont « l'esprit et le corps » occupés par la pensée de leur bien-aimée (I.3). On ne peut pas croire à leurs promesses, déclare Madonna Apollonia (II.4). Cependant, on devrait tout leur pardonner : l'amour et la jeunesse les incitent à la transgression (V.7). Ils sont désargentés, mais prêts à toutes les audaces, comme récupérer l'argent de leur père, enlever une jeune fille et s'enfuir avec elle (I.3). Ils semblent maîtres de leur destin. Mario, apprenant le mariage que son père a prévu pour lui et que Camilla est promise au vieux médecin, devient blême (III.4, 5). Gismondo se plaint de son triste sort, se pose des questions sans réponses (V.7). Alors, l'entraide et l'amitié entre les deux jeunes gens viennent à leur secours (I.3, III.8). Même Fabio, qui ne veut plus du mariage de sa sœur avec Mario, demande qu'on cache ce dernier tant qu'on le croit coupable du vol de tissus, sûr et certain que tout rentrera dans l'ordre (V.2). Et Gismondo s'accuse d'avoir enfermé le médecin dans l'atelier

de son frère pour innocenter son ami (V.11). Inversement, ce dernier se hâte de lui apporter de bonnes nouvelles (V.15). Entre eux, on perçoit une grande empathie : Gismondo se réjouit pour Mario, lui confie ses sentiments, son espoir, alors qu'il se dit le plus malheureux des hommes (V.16). En somme, les jeunes attirent plutôt la compassion[12]. Ce qui n'est pas le cas des vieillards, même si Maestro Cornelio affirme qu'il n'a pas été heureux dans sa jeunesse et que, dans sa vieillesse, il aimerait au moins se reposer un peu (I.1). Les vieillards sont connus pour leur avarice, le père de Mario par exemple (I.3). Être vieux, c'est déjà une injure en soi. Apollonia traite le médecin de « vecchiaccio » et souhaite que lui vienne une « fistule » (III.3). Mario et Gulacigna parlent de lui comme d'un « vieux » (III.5) ; Norchia fait de même à propos de Messer Lucio (IV.1). Le mariage que le médecin envisage avec une jeune fille ne rencontre pas l'approbation de sa parenté (II.3). Lui craint d'ailleurs de trop manger pour éviter d'être « indisposé » le soir. Et son valet de s'interroger : s'il a peur de la table, quelle sera sa situation au lit ? (II.3). Il en parle comme de quelqu'un qui « se plante les cornes lui-même » (IV.4). Nous pensons ici à Messer Nicia de*La Mandragore* (IV.8), qui accepte la liaison de Lucrezia avec un jeune homme pour avoir un héritier. En outre, Cornelio est la cible du mépris de son propre domestique qui insiste sur le fait que l'émotion lui « vide les intestins » (V.4). Seul Messer Lucio attire la sympathie lorsqu'il veut prendre tous les soucis de son fils pour ne lui laisser que les plaisirs (III.4).

Toutefois, les jeunes bénéficient souvent de l'aide des domestiques.

**** Serviteurs/maîtres***

Les domestiques sont très nombreux dans la comédie du Cinquecento. Ils assument un rôle fonctionnel consistant à compliquer puis à dénouer l'intrigue[13]. Ici, ils ont une importance capitale, en particulier à travers leurs relations avec leurs maîtres. Ainsi, Norchia dit dépendre entièrement de Cornelio : tout le bien ou le mal vient de son maître, auquel il obéit en tout point (I.1) ; il accepte de le suivre « comme son ombre » (V.4). C'est lui qui se charge du banquet de noces, se rend chez l'épicier, chez le volailler chercher les faisans et les perdrix et trouver un bon cuisinier (III.10, IV.2, IV.4). Madonna Apollonia, quant à elle, n'existe qu'à travers Camilla et, si cette dernière quitte la maison, elle n'a plus aucune raison d'y rester (V.5). Il existe d'ailleurs une véritable empathie entre domestique et maître ; c'est le cas de Gualcigna, qui se désespère du malheur de Mario (V.10) et se réjouit quand tout finit bien (V.15). Cela dit, ils représentent une aide infaillible pour les jeunes gens. Ainsi, Madonna Apollonia, la gouvernante, promet à Camilla de l'aider, à aller voir Mario et de le tenir au courant de la complexité de la situation (II.4). Elle a aussi préparé un filtre d'amour pour le faire revenir. La recette lui en a été révélée par Madonna Cristofana : mélanger de l'encens, des fèves dures, des

---

[12] Voir à ce propos : Théa Picquet, *Le mythe de la jeunesse*, dans Maurice Abiteboul (dir.), *Mythes et croyances au théâtre*, Avignon, *Théâtres du Monde* n° 22, 2012, p. 105-116.

[13] Théa Stella Picquet, *La comédie italienne de la Renaissance, Miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018, p. 71-72.

« compositions utiles au mal des jeunes filles », puis jeter le tout dans le feu en prononçant certaines formules magiques. Donc, si le jeune homme ne revient pas par amour, il le fera contraint et forcé (V.5). Mario, quant à lui, compte sur le soutien de Gualcigna (I.3, III.7), qui l'incite à sortir de sa mélancolie, à agir, à enlever sa bien-aimée, à s'enfuir avec elle et son ami Gismondo (III.2, III.5), si elle est d'accord, bien sûr. C'est encore le valet qui, pour retarder l'arrivée de Cornelio, pense à envoyer le médecin soigner une parturiente à l'extérieur de la ville (III.5). Il protège même le jeune homme contre son père : l'avertit de la venue de ce dernier (III.3), auquel il ment sur la présence d'Apollonia, venue lui remettre un billet de Camilla (III.4).

Entre domestiques et maîtres il y a une confiance absolue. Par exemple, Camilla considère sa gouvernante comme sa propre mère, « madre mia cara » (ma chère mère), lui dit-elle en lui confiant son désespoir (II.4) et elle l'envoie au monastère prier pour elle (II.5). C'est encore Madonna Apollonia qui remet la lettre de la jeune fille à Mario et se désole de ne pouvoir attendre la réponse, vu l'arrivée impromptue de Messer Lucio (III.3). Le jeune homme demande le secret à son valet (I.3), le nomme son « secrétaire » (II.1). Cependant, c'est le cas également pour Cornelio et Norchia. Le médecin emploie plusieurs domestiques, mais c'est à ce dernier qu'il demande de mettre la maison en ordre et de l'accompagner pour lui faire part de ses états d'âme (I.1) : depuis quatre ans, il ne connaît pas de moments heureux ; son fils Valerio donné pour disparu dans un naufrage, il se retrouve sans héritier et souhaite se remarier malgré son âge avancé, avec une jeune fille de sang noble, même si on ne sait rien de ses parents, élevée par une veuve bien comme il faut toutefois. Et il lui raconte toute sa vie, les péripéties qu'il a rencontrées, ses études, son travail, la constitution de son patrimoine, son mariage, la perte de ses deux enfants, Valerio et une fille qui aurait maintenant l'âge de sa future épouse. Ce soutien a pourtant quelques limites. Gualcigna s'enfuit à l'arrivée des gardes et, par lâcheté, abandonne son jeune maître qui le qualifie de « traître » (V.11) et auquel il ment arguant qu'il était parti chercher du secours (V.15). Pour lui, l'argent est « un grand remède » et il pense que tout peut s'acheter (I.3). Il attend d'ailleurs un bon pourboire de la part de Gismondo (II.8). La comédie s'interroge donc sur la qualité des relations dans cette société du Cinquecento. Et l'on peut se demander si elle véhicule une certaine morale ou si elle est tout à fait amorale[14].

La comédie est-elle amorale ?

On entrevoit en premier lieu les manifestations d'une sagesse populaire.

* *Une sagesse populaire*

À travers des maximes tout d'abord. Ainsi, Mario ne dit pas « le temps, c'est de l'argent », mais « le temps, c'est la vie » (I.3) ; Zingano, « c'est à l'œuvre qu'on connaît l'artisan » (II.1)[15]. Et Madonna Apollonia de déclarer que c'est bien

[14] Théa Stella Picquet, *La comédie italienne de la Renaissance* […] cit., p. 74-77.
[15] Dans le texte : « l'opera loderà il maestro ».

mal de mal faire, mais que ce qui est pire, c'est de le faire aux yeux de tous (II.4) et annonce ainsi le *Tartuffe* de Molière : « Le scandale du monde est ce qui fait l'offense ? / Et ce n'est pas pécher que pécher en silence »[16]. Et Gualcigna est persuadé que tout mal a son remède[17] et s'il y a deux problèmes, il y a une seule solution et il donne l'exemple des fils entremêlés d'une pelote de laine (III.5). Quand Rinuccio Corso se désespère d'avoir tout perdu, les pièces de tissu, l'argent et Aurelia, la jeune fille dont il avait la garde, il illustre parfaitement l'image de « l'arroseur arrosé » et le dicton « Tel est pris qui croyait prendre » (III.6, IV.11). De plus, Fabio, qui reçoit les excuses de Gualcigna, lui fait remarquer que s'excuser sans nécessité revient manifestement à s'accuser (V.11)[18]. Certains montrent plus d'optimisme. C'est le cas de Gismondo, qui affirme qu'une idée en entraîne une autre, que d'une pensée en naît une meilleure (III.11), de Lucio qui rappelle que l'embellie suit une grande pluie (V.14)[19]. Cela dit, lorsque les personnages paraissent avoir une certaine morale, c'est une morale de l'apparence.

**** Une morale de l'apparence***

Ainsi, Gualcigna demande à Madonna Apollonia de s'écarter pour éviter les « mauvaises langues » (« lingue serpentine », en italien) et Lucio d'ajouter qu'il y a plus de sagesse chez les sots que chez les sages (III.4). De même, pour ne pas être vus entrant dans l'atelier de Castruccio Lottieri, Gismondo introduit Cornelio par la porte arrière (III.12). S'ajoute à cela que tous veulent paraître des « hommes bien ». Rinuccio Corso et Zingano, imposteurs tous les deux, se traitent de « uomo dabbene » (« homme bien ») en connaissance de cause (II.7). Lupo dit qu'il en est un alors que c'est un escroc (IV.8) ; à deux reprises, Rinuccio qualifie Lottieri de la même façon, et réciproquement (IV.11). Ce même Rinuccio recommande à Guicciardo de soigner son langage lorsqu'il s'adresse aux « personnes bien », alors qu'il s'agit de Zingano, un escroc. Et Guicciardo de l'assurer que lui-même est « un homme bien » (IV.14). Enfin, Gismondo qualifie lui aussi Rinuccio d'« homme bien » (V.6). Et Costanza, la mère adoptive de Camilla souligne que la jeune fille fait partie des « jeunes filles bien » et demande l'aide d'« hommes bien », Valerio et Don Diego (V.10). En bref, ce qui compte, c'est la réputation, l'apparence.

Il convient à présent de se questionner sur la présence ou l'absence de spiritualité dans la pièce en analysant la place attribuée à Dieu et à la Fortune.

**** Dieu et la Fortune***

La Fortune prend une place particulière dans la vie des protagonistes. Ainsi, Maestro Cornelio se félicite de sa bonne fortune lorsqu'après moult péripéties il peut rentrer à la maison avec son fils (I.1). Mais celle-ci est capricieuse : Norchia déclare que les hommes en sont le jouet et que tantôt elle les fait rebondir comme

---

[16] *Tartuffe* (1669), IV 5.

[17] Le dicton français est un peu différent : « Aux grands maux, les grands remèdes ».

[18] « Qui s'excuse s'accuse », en français.

[19] « … Pure dopo una gran pioggia s'è rasserenato ogni cosa d'intorno », qui correspond au dicton français : « Après la pluie, le beau temps ».

un ballon, tantôt elle les jette à terre (I.1). La mauvaise Fortune a provoqué l'attaque des corsaires et le malheur d'Aurelia ; la bonne lui a fait retrouver son père (II.7). La mauvaise a malmené Mario (V.15) et favorisé Zingano en lui permettant de s'enrichir (V.3). Mais rien ne sert de s'opposer à la Fortune ; il faut s'adapter à elle (III.4). Toutefois, Rinuccio lui demande son soutien (III.6).

Cela dit, Dieu et la Fortune sont mis sur le même plan. Mario invoque Dieu, après que la Fortune lui a été défavorable (II.7). Gualcigna constate que cette dernière a malmené son maître et remercie Dieu de l'avoir rendu si heureux (V.15). Cependant, très souvent, on demande l'aide de Dieu. Cornelio, pour que son fils repose en paix s'il est mort (I.1). Son valet recourt à la grâce divine pour que le vœu du médecin d'avoir un enfant soit exaucé (I.1). Mario s'adresse à lui et à ses saints pour que tout se passe bien (I.3). Pour Camilla, Madonna Apollonia invoque la protection divine mais aussi celle de sainte Catherine, la patronne des filles à marier (II.5) ; pour Mario, elle demande que Dieu le protège (III.3). Ce dernier en appelle à Lui quand son père lui apprend qu'il ne porte pas de bonnes nouvelles (III.4). Guicciardo, le vrai père d'Aurelia, et Zingano, le faux, en font de même lorsqu'ils se rencontrent (IV.14). Lucio s'en remet à lui pour retrouver l'argent qu'il croit perdu, mais aussi pour aider son fils accusé de vol, aux prises avec les hommes d'armes (V.2, V.11) et Gualcigna en fait de même pour le sortir de l'embarras (V.10). Toutefois, ils n'oublient pas de remercier le Seigneur. Le vieux médecin, pour lui avoir permis d'acquérir un « patrimoine raisonnable » et de signer maintenant le contrat de mariage (I.1), puis de s'être mieux sorti de la situation qu'il ne le pensait (V.13). Lucio lui rend grâce pour son aide dans le projet de mariage qu'il a pour son fils avec Virginia, veuve présumée de Valerio (V.11), puis pour Cornelio qui a retrouvé ses deux enfants (V.14). Gualcigna, pour le soir qui tombe ; ce qui est favorable à l'enlèvement de Camilla (V.9) et Costanza pour lui avoir procuré le soutien de Valerio et de Don Diego (V.10). Même Zingano remercie Dieu d'avoir retrouvé Rinuccio et d'avoir préservé l'intégrité d'Aurelia (II.7).

Cela dit, Dieu entre aussi dans des formules toutes faites. Par exemple, pour prendre congé[20] (IV.14 ; V.1 ; V.14), pour saluer[21] (V.14), pour exprimer la surprise[22] (IV.14, IV.15), pour accepter son sort[23] (IV.7). Le blasphème n'est pas loin quand Son nom est évoqué à propos des bavardages colportés par les religieuses (III.3), quand Gismondo jure par Lui qu'il trouvera un moyen d'éloigner le vieux Cornelio (III.7) et Norchia qui veut faire renier Dieu à Messer Lucio (IV.1).

En bref, Dieu devient un élément de la vie quotidienne comme un autre.

**** L'épilogue***

Mais *Le Vol* reste une comédie. L'épilogue est heureux. Les familles se réunissent : Maestro Cornelio retrouve ses enfants sains et saufs, son fils Valerio et

[20] « a Dio, a Dio » ; « io vado, a Dio » (je m'en vais, adieu) ; « a Dio ».
[21] « Dio vi dia la buona sera » (Que Dieu vous souhaite une bonne soirée).
[22] « Per Dio » (Par Dieu), « O Dio ! che se n'è ito ! » (Dieu, il est parti !).
[23] « Al nome di Dio, qual cosa sarà. » (Au nom de Dieu, il en sortira bien quelque chose).

sa fille Lucrezia, qui n'est autre que Camilla qu'il a failli épouser ; les méfaits sont pardonnés ; le père d'Aurelia, Messer Guicciardo Gualandi, arrive à Rome. Les jeunes gens peuvent donc s'unir en justes noces, Aurelia avec Gismondo et Camilla-Lucrezia avec Mario. Et c'est Gualcigna qui invite les spectateurs à se réjouir (V. dernière scène).

Conclusion

En conclusion, la pièce de Francesco d'Ambra s'interroge sur la société de l'époque[24], où les valeurs humanistes ont bel et bien disparu. Il s'agit plutôt d'une comédie humaine, qui propose une morale de la vie quotidienne, une vision dramatique du monde. Elle montre que l'homme est capable de diriger son destin, en luttant contre des situations qui ne sont pas insurmontables. Grâce à son intelligence, l'individu peut devenir l'artisan de son propre destin être le « faber fortunae »[25]. Et nous laissons le mot de la fin à Emilio Cecchi et Natalino Sapegno qui comparent Francesco D'Ambra à Giambattista Gelliet déclarent :

> Si Gelli […] considérant la comédie comme un 'miroir des coutumes de la vie privée' […], resta fidèle à sa veine de moraliste […], des raisons plutôt littéraires conduisirent au contraire son concitoyen D'Ambra à faire une norme de son étroite adhésion à la vérité […]. Désormais, les plus grands comédiographes modernes autorisaient D'Ambra à ne pas vouloir mettre en scène une comédie sérieuse et abondante de sentences, comme une comédie de Térence ou d'un autre auteur de l'Antiquité ; mais une comédie comme celles produites par notre époque qui n'est pas semblable à l'époque des Anciens ; il n'est donc pas étonnant que les hommes et les histoires qu'ils composent ne le soient pas non plus[26].

Théa PICQUET
Aix-Marseille Université

---

[24] Voir à ce propos : Georges Ulysse, *La commedia nel Cinquecento* dans *Il Teatro italiano nel Rinascimento* a cura di Fabrizio Cruciano e Daniele Seragnoli, Bologne, Il Mulino, 1987, p. 81-82.

[25] Théa Stella Picquet, *La comédie italienne de la Renaissance, Miroir de la société,* cit., p. 74-77.

[26] *Storia della Letteratura italiana,* Direttori : Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Volume quarto *Il Cinquecento,* Milan, Garzanti, 1966, p. 353-354 : « Se il Gelli… pensando alla commedia come ' specchio di costumi della vita privata… ', restò fedele alla sua vena di moralista…, ragioni più propriamente letterarie portarono invece il suo concitadino D'Ambra a fare sua la norma della stretta aderenza al vero… Ormai, i maggiori commediografi moderni autorizzavano il D'Ambra a non volere mettere in scena una commedia grave e copiosissima di sentenzie, come una di Terenzioo d'altro antiquo ; ma tal qual produconoi nostri tempi che, non sendo simili a quelli antiqui, non è ancor miracolo se non son simili gli uomini e le favole da loro composte ».

CRISE DE THÉÂTRE : FALSTAFF AU BÛCHER

« Oh, oh, oh ! » hurle Falstaff au dernier acte des *Joyeuses Épouses de Windsor* (*c.*1598), torturé de nuit dans le parc du château royal par une troupe de pseudo-fées et de faux lutins menée par un pasteur puritain pressé de « brûler le chevalier » : « S'il tressaille, / C'est la chair d'un cœur corrompu. / […] Pincez-le, brûlez-le ! ». Avant l'épreuve du *feu*, Sir John a subi celle de l'*eau*, versé à la Tamise avec le linge sale du panier où il s'était caché afin d'échapper à un mari jaloux. Puis, surpris par ledit mari après s'être vêtu en vieille femme, il est *roué de coups*, jusqu'à prendre « toutes les couleurs de l'arc-en-ciel »[1]. Et pour finir, il subit une *castration* symbolique : lui qui attendait ses « biches » au rendez-vous de minuit, la tête ornée de fiers andouillers, pris en flagrant délit d'adultère, il est contraint de s'en découronner. Son cerf en rut se fait âne « avant d'être complètement dépourvu de sa virilité d'apparat pour devenir un simple bœuf », commente François Laroque, qui y voit « une scène d'immolation ou de lynchage sacré »[2] ; l'une des « joyeuses épouses » qui l'a piégé le nargue alors d'un calembour homophonique (*deer*, le « cerf » / *dear*, « cher ») :

> MADAME DUFLOT : […] nos rendez-vous ont fait chou blanc. Je ne vous prendrai plus jamais pour amant ; mais vous me serez toujours très cerf (*deer*).
> FALSTAFF : Je commence à percevoir qu'on a fait de moi un âne.
> DUFLOT : Oui, et un bœuf aussi.
> (*Les Joyeuses Épouses de Windsor*, V.5.113-117)

Jeté à l'eau, traqué, rossé, pincé, brûlé, moqué, berné, châtré, il connaît une sorte de martyre, comparable – jusque dans la dénégation – à celui du lord réel dont il est inspiré : « Oldcastle mourut martyr, mais ce n'est pas notre homme »[3]. Le fait est qu'on peut voir dans le Sir John Falstaff brûlé sous les ramées de Windsor un reflet du Sir John Oldcastle, mis au bûcher pour hérésie en 1417 par son ancien ami Henry V. *Exit Falstaff.*

Falstaff ! l'une des plus belles inventions de Shakespeare ! le roi de sa scène comique ! Comment en est-on arrivé là ? James Shapiro n'est pas le seul shakespearien à s'étonner de cet « infanticide »[4], alors même que le dramaturge

---

* Sauf indication contraire, pour les citations de Shakespeare en français, notre édition de référence est celle de ses *Œuvres complètes*, en 8 volumes, dans la Bibliothèque de la Pléiade (voir Bibliographie).

[1] *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, respectivement IV.4.65, V.5.84-85, 99 et IV.5.103.

[2] François Laroque, *Shakespeare et la fête* (voir Bibliographie), respectivement note 6, p. 389-390, et p. 285.

[3] *La Deuxième Partie d'Henry IV*, Épilogue 32.

[4] Cité par H. J. Oliver (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, Londres et New York, Routledge, The Arden Shakespeare, [1973] 1996, note 1, p. lxx.

avait promis, à la fin des deux parties d'*Henry IV*, qu'on reverrait bientôt son chevalier dans le prochain épisode de la saga royale :

> Si vous n'êtes pas trop écœuré de viandes grasses, notre humble auteur continuera l'histoire, avec Sir John […] ; là, pour autant que je sache, Falstaff mourra d'une suée ;
> (*La Deuxième Partie d'Henry IV*, Épilogue 26-30)

Dans *Henry V*, Falstaff meurt effectivement d'une « suée » – associée au mal vénérien – mais sa mort, dans le bouge de la Pétule à Londres, est seulement rapportée :

> LA PATRONNE : […] Il est parti juste entre midi et une heure […] il avait le nez pointu comme une plume. J'ai mis ma main dans le lit pour lui toucher [les pieds], ils étaient froids comme de la pierre (*stone*) ; alors j'ai remonté jusqu'à ses genoux, puis plus haut, puis plus haut, et tout était froid comme de la pierre (*stone*). […]
> FILOU : Nous partons ? le roi sera parti de Southampton.
> PISTOLET : Allons, partons. (*La Vie d'Henry V*, II.3.34-42)

Certes, le lieu du décès, la répétition de *stone* – à la fois « pierre » et « testicule » –, ainsi que les connotations phalliques de l'heure indiquée et du « nez pointu », correspondent à l'image que le public avait de Sir John, mais comment ne pas regretter son absence sur scène et le peu de lignes dévolues à sa disparition – sans parler de la brusquerie avec laquelle il est coupé court au Tombeau de la Pétule ? C'est donc son supplice dans *Les Joyeuses Épouses* qui aura constitué son ultime apparition. Dans l'*in-quarto* du deuxième *Henry IV*, une didascalie révèle l'identité du comédien qui jouait le rôle : « *Enter Will* » ; il s'agit de William Kempe, le Clown professionnel des Serviteurs du Chambellan. Son départ précipité du Globe en 1599, alors même qu'il était, comme Shakespeare, co-propriétaire du tout nouveau théâtre, expliquerait qu'*Henry V* soit sans Falstaff. Nul ne sait ce qui le poussa à partir mais, comme le souligne Shapiro, le divorce entre Shakespeare et lui n'a rien d'anecdotique :

> [il] marque le rejet d'une certaine forme de comédie et signale que le théâtre pratiqué aura désormais pour maître l'auteur et non l'acteur, aussi populaire soit-il. […] Leurs divergences quant au rôle du Clown et à la nature de la comédie étaient insurmontables[5].

Kempe était aussi populaire que Falstaff ; le départ de l'un et l'immolation de l'autre ouvrent pour Shakespeare une *crise de théâtre*, d'où sortira un nouveau comique.

---

[5] James Shapiro, *1599* (voir Bibliographie), p. 45.

1. Un dramaturge sous pression

Au tournant du siècle, le théâtre anglais est en ébullition : en un temps qui voit des thèses nouvelles cherchant à s'imposer en religion comme en littérature, au théâtre des formules traditionnelles sont délaissées, notamment au profit de la « comédie urbaine » (*city comedy*) due à l'essor de la bourgeoisie. Dans quelle mesure Shakespeare a-t-il cédé aux multiples pressions des codes socio-esthétiques de l'époque, recouvrant les bienséances internes (prescriptions dans le domaine artistique) et externes (critères de « bonnes mœurs » et de « bonnes manières »)[6] ? On peine à isoler ce qui relève de la seule esthétique ou de la seule éthique tant les exigences – vraisemblance, mesure, cohérence psychologique, décorum, régularité dramatique… – s'entrecroisent et s'entrelacent, jusqu'à former un corset prêt à enserrer le dramaturge. Ainsi son gargantuesque et libidineux Falstaff pouvait offenser à la fois l'art et la morale en ce qu'il n'était conforme ni à la vraisemblance ni à la civilité. Dans ses instructions aux comédiens qu'il enrôle pour piéger la conscience du roi usurpateur, Hamlet ne se contente pas de fustiger l'improvisation intempestive de certains Clowns, il les exhorte également à rester *mesurés* :

> […] de la mesure en tout […], en vous gardant surtout de dépasser la modération de la nature (*the modesty of nature*). Car tout ce qui est forcé s'écarte du propos du jeu théâtral, dont le but […] était et demeure de tendre pour ainsi dire un miroir à la nature. (*Hamlet*, III.2.5-20)

Loin de prendre ces consignes pour l'Art poétique de Shakespeare, on y entendra un écho des dernières théories à la mode : Hamlet campe ici l'étudiant dogmatique, sentencieux et méprisant qui se permet de faire la leçon à des acteurs professionnels. Il leur récite le catéchisme d'un néo-classicisme inspiré d'Horace et régi par un principe essentiel : « la modération de la nature ».

Rois et bouffons

De ce principe découle le refus de mêler « rois et bouffons », comme l'écrit Sir Philip Sidney dans son *Éloge de la poésie* (*Apology for Poetry*, 1595). Vingt ans plus tôt, le dramaturge George Whetstone déplorait déjà le « grossier manque de décorum » des scènes anglaises où « pour provoquer le rire on fait d'un bouffon le compagnon d'un roi »[7]. Or c'est la situation même du Falstaff des deux parties d'*Henry IV*, qui montrent le futur Henry V s'encanailler à ses côtés. Comment ce chevalier désargenté qui fréquentait les princes aurait-il encore eu sa place dans le nouveau monde des bourgeois conquis par le puritanisme ? Sa présence parmi eux dans le Windsor des *Joyeuses Épouses* contrevenait au goût de la mesure et déparait le nouvel ordre moral : il était expulsable.

---

[6] *Cf.* Gilles Declercq, « Bienséance et poïétique théâtrale… » (voir Bibliographie).

[7] Épître dédicatoire de sa pièce *Promos et Cassandra*. Cité par Gisèle Venet, Introduction [aux Comédies] (voir Bibliographie), p. xxi.

Ben Jonson va plus loin : il bannit le Clown. En mettre un sur les planches, c'est enfreindre la première règle du théâtre, qui veut qu'on y tende un miroir à la nature. S'il le fait en 1599 avec le personnage de Carlo Buffone dans *Chaque homme hors de son humeur*, c'est « pour mieux dénoncer la choquante anomalie que constitue la présence sur scène d'un bouffon »[8] et, effectivement, son Buffone va jusqu'à dénaturer l'être humain à force de caricature. Pourtant, à la différence du Hanswurst (« Jean Saucisse ») apparu sur les scènes autrichiennes au XVIIe siècle[9], le pitre shakespearien se montre souvent subtil, jusque dans ses gravelures. Un préjugé de classe ne doit pas conduire à réduire un Falstaff, un Pierre de Touche, un Feste, un Lavache au rang de grossiers personnages : ils ne répondent pas au schéma bakhtinien d'une figure cantonnée au bas corporel. Même Courge dans *Peines d'amour perdues* sait équivoquer finement[10]. Sans compter que sous la plume de Shakespeare l'obscénité liée audit bas corporel est la chose du monde la mieux partagée, au point d'irriguer le discours de maint seigneur, voire de l'immaculée Desdemona – au grand scandale de certains commentateurs[11].

Monstres

Si la nature a horreur du démesuré et que le théâtre se doit de la refléter, il est également exclu qu'il accueille des monstres. Or, aux yeux des bourgeois de Windsor, Falstaff en était un :

> DUFLOT : Vous allez vous amuser : je vais vous montrer un phénomène (*a monster*).
> TOUS : Allons voir ce phénomène (*this monster*). [*Ils sortent.*]
> (*Les Joyeuses Épouses de Windsor*, III.2.70-71, 80)

En tant que « monstre », Falstaff discréditait encore plus son créateur aux yeux des tenants d'une éthique et d'une esthétique de la *mesure*.

Produire des monstres sur scène, c'est également faire fi de la *vraisemblance*, et Whetstone déplorait encore que « l'Anglais fonde son théâtre sur des invraisemblances »[12]. Au nom du même dogme, Ben Jonson, lui aussi, attendait des spectateurs qu'ils « restent incrédules devant cette 'improbabilité', cette caricature

---

[8] Cité par Venet, *ibid.*, p. xviii.
[9] Voir les articles de Marc Lacheny cités en Bibliographie.
[10] Par exemple, quand Armado lui annonce qu'il veut le libérer car il était « emmuré » / « constipé » (*bound*), Courge lui répond qu'il sera donc son « purgatif » (*purgation*), puisqu'il va le « lâcher » (*let me loose*) comme on relâche ses intestins (III.1.114-118) ; ou quand le Roi lui dit que Jacquinette desservira sa cause (*will not serve your turn*), Courge rétorque qu'elle le satisfait très bien sexuellement (*will serve my turn*) (I.1.274-275).
[11] Tels que M. R. Ridley à propos des échanges égrillards entre Desdemona et Iago (*Othello*, II.1.117-161). Voir son édition de la pièce, Londres, Methuen & Co Ltd, Arden Shakespeare Paperbacks, 1967, p. 54.
[12] Cité par Venet, Introduction [aux Comédies] (voir Bibliographie), p. xxii.

de personnage qu'est un bouffon en scène »[13] ; il opposait les « humeurs » véridiques, qui déterminent les tempéraments humains, aux « humeurs de théâtre », pures inventions de caractères invraisemblables. Le « monstre » Falstaff n'illustre pas un type psychologique ; Shakespeare se rit des chantres de la vraisemblance lorsqu'il fait dire au pasteur Evans le découvrant travesti : « Je n'aime pas ça quand une femme a de la grande barbe ; j'aperçois de la grande barbe sous son foulard »[14]. Il y a bien là deux esthétiques[15].

Et leur opposition se prolonge sur le plan éthique : Falstaff offensait une *civilité* codifiée et prônée par quantité de manuels, depuis le célébrissime *Livre du courtisan* de Castiglione[16]. La passion de la chair chez un homme qualifié de « tombeur de sommier », de « ramassis de bestialité », de « mappemonde de toutes les terres pécheresses »[17] ne pouvait que choquer une bourgeoisie montante, éprise d'urbanité et réceptive aux idées puritaines, à quoi s'ajoutaient les nouveaux critères de décence édictés par la Contre-Réforme catholique[18]. Or Falstaff sous son chêne n'incarnait que trop bien l'homme primitif et sauvage, un de ces « monstres virils […] symboles d'un déferlement sexuel sans mesure »[19] :

> Minuit sonne à la cloche de Windsor : […] que les dieux au sang chaud m'assistent ! […] Rafraîchis pour moi ma saison du rut, Jupiter […] ! Qui vient là ? Ma biche […] à la touffe noire ? Que tombent du ciel une pluie de patates aphrodisiaques, […] une neige de bonbons érotiques ! Vienne un orage d'excitation !
>
> (*Ibid.*, V.5.1-20)

Victoire des convenances sur ce qu'elles proscrivent, le mauvais tour joué cette nuit-là à Falstaff rabattra chez lui toute « excitation ».

---

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

[14] *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, IV.2.167-168.

[15] *Cf.* Venet, Notice [*Les Joyeuses Épouses de Windsor*] (voir Bibliographie), p. 1452 : « L'invention maniériste […] allait bientôt se retrouver bridée par la montée des critères de l'excellence classique selon Horace : ceux-ci se verront confirmés par l'élaboration des règles d'unités dérivées d'Aristote, qu'accompagne en outre une prescription de 'décorum' – règle intériorisée de ce qu'il convient d'éviter pour ne rien représenter de 'monstrueux' qui puisse échapper aux 'normes' de la nouvelle esthétique ».

[16] *Il libro del Cortegiano.* Écrit entre 1508 et 1516, publié en 1528 à Venise, traduit en espagnol dès 1534, en français (par Jacques Colin) en 1537, en anglais (par Thomas Hoby) en 1561, en allemand en 1566.

[17] Respectivement *L'Histoire d'Henry IV*, II.4.228 et 428 et *La Deuxième Partie d'Henry IV*, II.4.261.

[18] *Cf.* Joan DeJean, *The Reinvention of Obscenity* (voir Bibliographie), p. 98 : « *the new standards for decency, dictated by both the Counter-Reformation church and the civilizing process* ».

[19] Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980, p. 262, cité par Laroque, *op. cit.*, note 59, p. 381.

Enfin, le « monstre » Falstaff avait de quoi hérisser les apôtres autoproclamés de la *vertu*. S'il le gardait sur scène, Shakespeare resterait l'un de ces « chenapans d'auteurs » qui, selon Sidney, avaient « rendu la comédie odieuse »[20]. « Comme tous les moralistes de son temps », Sidney était conforté dans ses vues « par le protestantisme militant des puritains »[21], une idéologie bien représentée par le pasteur Evans qui, n'était son accent gallois, ne ferait guère rire. La quasi-noyade d'un Falstaff « porté aux fornications, aux […] beuveries, jureries et effronteries » a eu l'effet escompté : « Sa chair est châtiée, il n'aura pas de désirs ». N'y aurait-il plus de salut que pour l'Éros castré ? Agissant lui aussi en gendarme du désir, le bourgeois Duflot s'emploie à « piéger le débauché »[22] qui guigne sa femme, l'une des deux épouses éponymes, à l'esprit et au vocabulaire dévots :

> MADAME DUFLOT : Qu'en pensez-vous ? Pouvons-nous, autant que le cautionne notre féminité et que la conscience nous couvre (*a good conscience*), pousser plus loin notre vengeance ?
> MADAME LEPAGE : Le démon du vice (*wantonness*) qui l'habite aura pris peur et l'a sûrement quitté. […] S'ils ont à cœur de soumettre ce pauvre gros lard de chevalier vicieux (*unvirtuous*) à d'autres avanies, nous désirons toujours en être les exécutantes.
> MADAME DUFLOT : Je garantis qu'ils voudront lui faire honte en public (*publicly shamed*) et, à mon avis, la plaisanterie resterait inachevée s'il n'était pas ainsi traité publiquement.
> (*Ibid.*, IV.2.179-193)

La jouissance qu'elles ont tirée de la bastonnade du chevalier par le mari jaloux va jusqu'à leur inspirer un culte de la méchanceté : « C'est sans pitié qu'il l'a rossé. […] J'aurai cette trique sanctifiée et accrochée au-dessus de l'autel ». L'adoration du gourdin participe, sur le mode burlesque, d'une perversion du sentiment religieux dont témoigne également le vœu cruellement pieux de Lepage : « Le Ciel fasse que notre petit jeu réussisse ! ». Cet appel à un Dieu de la fourberie confirme la dimension spirituelle des mauvais traitements infligés à Falstaff : les bien-pensants de Windsor en ont fait à la fois leur morale et leur religion. D'où, face aux sévices programmés, leur parfaite bonne conscience – *a good conscience*, en effet : « Contre pareils paillards et leur dépravation / Jamais tromperie ne sera trahison »[23]. Finalement le Chœur des bourreaux peut chanter…

> *Honte aux envies pécheresses,*
> *Honte à la luxure et au vice,*
> *La luxure est un feu dans le sang,*

---

[20] Cité par Venet, Introduction [aux Comédies] (voir Bibliographie), p. xxiii.
[21] *Ibid.*
[22] *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, respectivement, V.5.152-153, IV.4.18-21 et III.5.128.
[23] *Ibid.*, respectivement IV.2.174-177, V.2.12 et V.3.18-20.

Qu'allume le désir lubrique […]
(*Ibid.*, V.5.91-94)

… et leur victime dire son désenchantement : « Voilà qui signe dans ce royaume le déclin de la débauche et des sorties nocturnes »[24].

Pourtant, dans la mise en scène d'Andrès Lima à la Comédie-Française en 2009, à la toute fin, un couple d'hommes s'éclipsait en silence vers les coulisses bras dessus bras dessous, dont un Pistolet en érection, son casque de soldat tenant tout seul au bout du membre : en pleine leçon de morale puritaine, c'était là comme une revanche du désir. Se pourrait-il, dans le futur théâtre shakespearien, que l'esprit de Falstaff survive au personnage ?

2. Un théâtre en chantier

Face aux diktats du néo-classicisme et au double défi des « bonnes mœurs » et des « bonnes manières », le dramaturge s'est mis en quête d'une nouvelle formule pour son théâtre. Même si cela n'a produit aucun *Art nouveau de faire des comédies* comme dix ans plus tard en Espagne avec Lope de Vega, on le voit retravailler deux composantes majeures dudit art : la joie et la raillerie.

a. redéfinir la joie

Les Joyeuses Épouses constitue en soi un mini traité de la joie, en offre un nuancier : elle y est vraie ou fausse, innocente ou mauvaise, voire tristement absente. La pièce a permis à son auteur d'en redéfinir les contours et, à partir de là, de réexaminer la nature du comique. *Joie* et *comique* : le dernier mot du *Songe d'une nuit d'été* (avant la chanson finale) réunit ces deux notions au sein d'une expression à caractère programmatique, *new jollity*, « une nouvelle allégresse ».

Les rabat-joie

« Messire Hugues... » : la pièce s'ouvre sur un coup de clairon du puritanisme, le juge de paix Falot interpellant ainsi le pasteur Evans, un homme qui, ajoutera-t-il bientôt, « n'a rien d'un plaisantin (*no jester*) »[25]. Et, en effet, supprimer les fêtes et augmenter le travail fut « le leitmotiv des puritains à partir des années 1580 ». Déjà sous Henry VIII la Sainte-Catherine, la Saint-André, la Saint-Nicolas, la Saint-Thomas, avaient cessé d'être chômées, comme le fut la Saint-Georges sous Élisabeth en 1567. Et à en croire une *Description of England* publiée dix ans plus tard, les deux tiers des jours fériés avaient alors disparu : on s'acheminait vers « ce degré zéro de la fête » que fut la République de Cromwell. C'était, comme le constate Laroque, « la réalisation posthume des idées de [Philip] Stubbes »[26], exprimées dans sa virulente et influente *Dissection des scandales* (*The*

[24] *Ibid.*, V.5.139-141.
[25] *Ibid.*, II.2.176.
[26] Laroque, *op. cit.*, respectivement p. 93 et 7.

Anatomie of Abuses, 1583). Le mot *abuse* marque la littérature puritaine contemporaine : un pamphlet de 1579 signé Stephen Gosson l'appliquait déjà au théâtre, cette « école du scandale » (*school of abuse*) ». Vingt ans plus tard Shakespeare le glissait en ouverture de sa pièce :

> FALOT : Messire Hugues, n'insistez pas. […] serait-il à lui seul vingt Sir John Falstaff, il ne fera pas offense (*abuse*) à Robert Falot.
> (*Ibid.*, I.1.1-3)

La première scène est très parlante. D'entrée de jeu s'engage le combat du maigre et du gras, du Carême et du Carnaval : d'un côté Falot *(Shallow*) et son neveu Maigreux (*Slender*) ; de l'autre, le gros Falstaff ; aux idées correspondent un physique : le différent s'incarne ; et il se double d'une différence sociale, entre un bourgeois cossu fier des armoiries qu'il a réussi à obtenir et un nobliau désargenté contraint de renvoyer ses gens. Dans une telle logique, comment le cerf gras n'aurait-il pas fini en pantin, assimilé à celui qu'on lapide rituellement lors du Carême (*Jack-a-Lent*)[27] ? Le juge Falot des *Joyeuses Épouses* n'a plus rien à voir avec celui de *La Deuxième Partie d'Henry IV*, qui accueillait Falstaff en son jardin et invitait la compagnie à manger ses reinettes « sous la tonnelle ». Où est passé le fêtard qu'on appelait « Falot le vigoureux » (*lusty Shallow*)[28] ? Où est le temps où Falstaff et lui couraient la gueuse ensemble ?

> FALSTAFF : Nous avons entendu les carillons de minuit, maître Falot.
> FALOT : Que de fois […] ! En vérité, Sir John, que de fois !
> (*La Deuxième Partie d'Henry IV*, III.2.199-200)

Ce sont des cloches d'une tout autre nature qui, pour Falstaff, sonneront minuit dans son Parc aux Cerfs... Oublié les pommes : désormais Falot veut traîner Falstaff au tribunal. Cette métamorphose ne pose aucun problème de cohérence car le théâtre shakespearien n'est pas régi par la psychologie : ses personnages sont des caméléons qui prennent les couleurs des situations dramatiques. Le nouveau Falot obéit à celle que dictait à l'auteur son choix du puritanisme comme toile de fond à Windsor.

La vraie joie

Le contraste entre les deux Falot est d'autant plus saisissant que chez le premier le lexique de la joie (nom : *mirth* ; adjectif : *merry* ; adverbe : *merrily* – répétés quinze fois !) saturait la courte scène au jardin, où se régaler de fruits « avec des biscuits au cumin et tout ce qui s'ensuit ». Pistolet pouvait à bon

[27] *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, V.5.123-125 : « FALSTAFF : […] Voyez à présent comment l'esprit, mal employé, n'est plus qu'un pantin qu'on prend pour cible (*Jack-a-Lent*). EVANS : Sir John Falstaff, servez Dieu, renoncez à vos désirs […] ».
[28] *La Deuxième Partie d'Henry IV*, respectivement V.3.2 et III.2.15.

droit s'exclamer en conclusion : « Vive ces jours de joie ! »[29]. Falstaff, lui aussi, s'enthousiasmait, en bon « apôtre de la fête permanente »[30] – toute l'année, et aussi toute la vie comme s'en indignera bientôt l'une des épouses du titre : « Crouler quasiment de vieillesse, et jouer les jeunes galants ! […] Qu'ai-je pu lui dire ? J'ai été d'une gaieté frugale (*frugal of my mirth*) ». Être d'une « gaieté frugale », voilà ce dont Falstaff est ontologiquement incapable : « C'est un joyeux (*merry*) chevalier »[31] ; la joie *est* son identité. L'architecte Inigo Jones qui l'a vu sur scène du vivant de Shakespeare le nomme *Sir John fall staff*, lui conférant ainsi une dimension phallique[32].

On peut se gausser des souvenirs de jeunesse qu'échangent Falstaff et Falot « cinquante-cinq ans »[33] après les faits en vieux combattants du plaisir mais cela signifie surtout que « les jours de joie » sont passés de mode. Mythe ou réalité, la Joyeuse Angleterre n'est plus en effet qu'un lointain souvenir même s'il en restera un vestige chez le jeune pâtre de *La Nuit des Rois* (*c.* 1600) priant Dieu qu'Il « tienne en joie (*merry*) » un vaurien qui vient pourtant de se moquer de lui[34]. Ce gentil berger se prénomme William… comme l'auteur.

C'est que les envies de joie correspondent à la raison d'être du théâtre à l'époque : les comédiens avaient pour seule mission de distraire la Cour et c'est à ce seul titre qu'on tolérait ces vagabonds, une situation bien résumée dans *Le Songe* par Robin Bongarçon : « Je suis ce joyeux vagabond de la nuit. / Je bouffonne (*jest*) auprès d'Obéron, et le fais sourire »[35]. Or, dans le dernier quart du XVIe siècle, des lois de plus en plus cruelles visèrent les vagabonds, toujours plus nombreux à cause des enclosures (l'appropriation des terres communales par les grands propriétaires fonciers) et alors même que la Réforme anglicane avait fermé des refuges tenus pas les ordres catholiques. Obligés de se mettre au service d'un puissant, les comédiens avaient le *devoir* d'amuser, comme on le voit au début du *Dressage de la rebelle* quand une troupe est chargée de distraire un malade :

> LE MESSAGER : Vos médecins […] ont trouvé bon que vous entendiez une pièce
> Et disposiez votre esprit à la gaieté et à la joie (*mirth and merriment*),
> Qui écartent mille maux et allongent la vie.
> (*Le Dressage de la rebelle*, Induction 2 129-136)

---

[29] *Ibid.*, respectivement V.3.3-4 et 129-130.
[30] Laroque, *op. cit.*, p. 250.
[31] *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, respectivement II.1.13-15 et 184-185.
[32] Peter Ackroyd, *Shakespeare* (voir Bibliographie), p. 281 : « *Inigo Jones's coincidental spelling of 'fall staff' makes a phallic pun not unlike those connected with 'shake-spear'* » ; David Wiles, *Shakespeare's Clown* (voir Bibliographie), p. 122 : « *There are phallic possibilities in the derivation 'fall staff'* ».
[33] *La Deuxième Partie d'Henry IV*, III.2.197.
[34] *La Nuit des Rois*, V.1.56.
[35] *Le Songe d'une nuit d'été*, II.1.43-44.

En l'occurrence, allonger la « vie » (*life*), c'est aussi faire s'allonger le « vit » (sens argotique de *life*[36]). Et il est bien précisé que le spectacle sera « une chose plaisante » (*pleasing stuff*) – autrement dit, une histoire de « baise » (*stuff*, en argot élisabéthain)[37], soit tout le contraire des divertissements conçus à Windsor aux dépens de Falstaff par les « joyeuses » épouses et le pasteur Evans !

Une joie mauvaise

Il y a chez eux une joie mauvaise. Certes, les deux dames vivent leurs fourberies en théâtreuses : « N'oubliez pas votre réplique ! », dit l'une ; « Si je l'oublie, sifflez-moi ! », répond l'autre, mais leur théâtre vise au moins autant à faire mal qu'à faire rire. Même le moins véhément des deux maris participe au jeu de massacre :

> LEPAGE : […] Laissons notre intrigue avancer. Que nos épouses,
> Encore une fois, pour nous divertir publiquement,
> Donnent un rendez-vous à ce gros lard de vieux bonhomme,
> Là où nous pourrons le piéger et le déshonorer.
> MADAME LEPAGE : […] Allez nous chercher accessoires
> Et costumes pour nos fées.
> (*Les Joyeuses Épouses de Windsor*, IV.4.11-14 et 74-75)

Et Evans aussitôt d'applaudir : « Allons-y ! ce sont plaisirs mirifiques et très honnêtes crapuleries ». Il y a là un usage pervers de la comédie : le plaisir y est le produit de mauvaises intentions. Duflot fait preuve de la même malignité quand, certain de débusquer Falstaff, il invite tout Windsor au spectacle : « Vous allez bientôt vous amuser ». À Windsor, la perversion du théâtre s'accompagne d'une perversion de la joie. Les deux épouses ont beau s'autoproclamer « joyeuses » – « Nous ne faisons rien à part rire et plaisanter beaucoup » (*often jest and laugh*)[38] –, leur action se traduit surtout par de mauvaises plaisanteries, par une joie de mauvais aloi. Elles disent toujours s'amuser, exactement comme Falstaff, mais leur discours de joie est une contrefaçon. Elles sont socialement et culturellement étrangères, voire hostiles, aux réjouissances rustiques et forestières, du type de celles justement où Falstaff les attend à minuit. Activement secondées par le pasteur, elles s'emploient à *dés*-organiser la fête, en organisant une *contre*-fête, avec satyre, fées et lutins – tous faux : une fausse orgie destinée à tuer dans l'œuf la vraie. Leur attitude est emblématique d'une nouvelle classe possédante dont l'essor dans les villes se double d'une montée du fondamentalisme protestant. Leur comédie

---

[36] Voir l'entrée « *life* » dans Frankie Rubinstein, *A Dictionary…* (*cf.* Bibliographie), p. 147-148.

[37] Voir Ann Thompson (éd.), *The Taming of the Shrew*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, The New Cambridge Shakespeare, p. 66.

[38] *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, respectivement IV.4.76-77, III.3.144-145 et IV.2.91.

s'inscrit dans le « débat idéologique et religieux qui oppose les réformateurs puritains aux partisans de la Joyeuse Angleterre »[39], le tout étant de savoir ce qu'il reste de celle-ci à la fin du siècle. Si l'adjectif *merry* figure dans le titre, n'est-ce pas aussi une façon de dire que la joie chez certain(e)s peut n'être qu'une comédie ? Les « farces » (*jests*)[40] jouées à Falstaff, notamment la dernière, en forêt, visent à le guérir mais se plaisent à le punir :

> MADAME LEPAGE : Je vais tramer une intrigue […] et nous jouerons d'autres tours à Falstaff : ce premier traitement (*medicine*) n'aura qu'un effet limité sur sa débauche maladive (*dissolute disease*).
> MADAME DUFLOT : Et si on envoyait cette idiote de mère Pétule le voir, pour excuser le fait qu'on l'a jeté à l'eau, et lui redonner de l'espoir, afin de le gratifier d'une nouvelle correction (*punishment*) ?
> (*Ibid.*, III.3.162-167)

Le rire thérapeute rabelaisien a cédé la place au rire punitif. Au lieu d'allonger la vie / le vit, la farce se fait castration. Elle n'accompagne plus les célébrations de l'Éros mais participe à son refoulement. À travers Falstaff, alors sexagénaire, les deux femmes comptent terrasser le vieux dragon de la Joyeuse Angleterre : « Vaurien lubrique ! Avec lui nous ne serons jamais assez cruelles »[41]. Les bourgeois de Windsor s'approprient la comédie pour en faire un instrument de répression du plaisir. Chez tous ces mauvais plaisants, la joie est le masque de la cruauté.

Parce qu'ils opèrent masqués, il est aisé de se tromper sur leur compte. Il y avait des précédents chez l'auteur : déjà, en 1594, Petruchio, le mari bourreau de la « rebelle », était « un fou furieux / Masquant ses méchantes farces (*jests*) sous de la brusquerie / Et se faisant passer pour drôle (*noted for a merry man*) »[42] ; un ou deux ans plus tard, Rosaline se trompait du tout au tout quant au caractère de Berowne : à celle qui prétendait n'avoir « jamais conversé avec un homme plus gai » sachant tourner tout en « amusante plaisanterie », il apparut bientôt cruellement railleur[43] ; puis vint le cas encore plus spectaculaire de la Béatrice de *Beaucoup de bruit pour rien* (*c.* 1598). Est-elle bonne ? est-elle méchante ? Au fil des siècles, elle sera jouée tantôt en boute-en-train et tantôt en harpie. Au demeurant elle a en Bénédict son pendant masculin : si lui-même s'estime « d'une nature foncièrement gaie » (*I am merry*) et si le prince d'Aragon ne voit en lui que « gaieté » (*all mirth*), Béatrice le dit plein de « méchanceté » (*villainy*), « son seul talent » consistant, selon elle, « à inventer d'impossibles ragots »[44].

---

[39] Laroque, *op. cit.*, p. 185.
[40] *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, IV.6.22.
[41] *Ibid.*, IV.2.87.
[42] *Le Dressage de la rebelle*, III.2.12-14.
[43] *Peines d'amour perdues*, II.1.66-71.
[44] *Beaucoup de bruit pour rien*, II.1.180, III.2.6-8, II.1.121 et 118-119.

Au tournant du siècle, il semblerait que Shakespeare ait recherché un public capable d'évaluer la qualité de la joie chez ses personnages. S'il souhaitait refonder son théâtre, il importait que les spectateurs sachent comment réagir. Il a donc intégré la question à ses pièces. Ainsi, autour du Duc d'Athènes, les courtisans du *Songe* forment le pire des auditoires pour le *Pyrame et Thisbé* des Artisans, qu'ils étrillent sans jamais en percevoir la force comique à coloration pornographique[45]. Quant aux personnages de *La Nuit des Rois* qui assistent hilares au supplice de Malvolio, s'ils sont notre image dans le miroir, cela fait de nous un horrible public aux « sifflets de serpent »[46] ! En vérité, ce sont des contre-exemples, des repoussoirs ; le public n'a pas toujours le beau rôle sur la scène shakespearienne. Si le rire cruel peut convenir à un théâtre de la dérision, il ne répond pas aux attentes de l'auteur : il a pris soin de le disqualifier.

b. écarter la raillerie

En effet, alors qu'il est à la recherche d'un nouveau paradigme, sur le chantier de sa future dramaturgie ce qui l'occupe surtout et semble quasiment l'obséder, c'est la place qu'a prise jusque-là la raillerie dans sa création comique : est-il las du bel esprit et des comédies ayant pour ressort principal sa cruauté ? Entre 1594 et 1599, il multiplie les stratégies pour s'en défaire, et chaque pièce qu'il compose alors en met au moins une en œuvre. Or la raillerie au théâtre avait un long passé et en Angleterre, du temps de Shakespeare, c'était encore un sujet d'actualité. D'une part, la pratique venait d'en être théorisée dans *The Arte of English Poesie* (1589), un classique attribué à George Puttenham : on y trouve une définition de la « raillerie manifeste » (*broad floute*), élevée au rang d'art et illustrée notamment par le cas d'un homme qui, voyant un nain dans la rue, dit à son compagnon : « Tu as vu le géant ? ».

D'autre part, l'épigramme faisait florès, notamment chez John Lyly. Son théâtre « a choisi l'épigramme et l'antithèse comme mode d'expression » et il « serait muet si l'épigramme y était interdite »[47]. Cette manière caractérise également son double roman *Euphues* (1578 et 1580), dont le mot « euphuisme » a désigné le style précieux, farci de tropes et autres figures. Quand Shakespeare dans *Beaucoup de bruit pour rien* imite Lyly et *Euphues*, il n'en parodie pas seulement le style, il en critique surtout la nature épigrammatique : si la pièce commence effectivement par un amusant concours d'euphuisme entre un Messager et le gouverneur de Messine, elle sera ensuite presque entièrement consacrée à une guerre des épigrammes entre Béatrice et Bénédict.

---

[45] Voir « Les Artisans du *Songe* et l'art shakespearien de l'illusion comique », *Théâtres du monde* 32 (2022), p. 89-105.

[46] *Le Songe d'une nuit d'été*, V.1.416.

[47] *Much Ado about Nothing*, *op. cit.*, respectivement note 170, p. 19 et p. 97 (« *When we deride by plaine and flat contradiction, as he that saw a dwarfe go in the streete said to his companion... See yonder gyant : and to a Negro or woman blackemoore, in good sooth ye are a faire one, we may call it the broad floute* »).

Ce dernier sait fort bien reconnaître ces jeux mordants et gratuits lorsqu'il en est à son tour victime de la part de ses amis :

> BÉNÉDICT : Non, ne raillez pas, ne raillez pas ! […] avant de rire (*flout*), faites votre examen de conscience. […] Je vais te dire, prince : les railleries (*flout*) d'un cercle entier de finauds ne suffiront pas à m'ôter ma bonne humeur. Crois-tu que je me soucie d'une satire ou d'une épigramme (*epigram*) ?
>
> (*Ibid.*, I.1.243-244 et V.4.99-101)

Dans les années 1980, un éditeur britannique de la pièce a vu en celle-ci « une image du brillant univers du *Courtisan* », avec « un noble décorum qui reflète la tradition des manuels de courtoisie, quand tout doit plaire et rien ne doit heurter »[48]. Estimant qu'il ne faut pas rire comme « les fous, les ivrognes, les imbéciles stupides, et même les bouffons » et que les farces des auteurs ne doivent pas « tourner à la filouterie » ou « être trop cruelles »[49], Castiglione a certes empli la cour ducale d'Urbino d'« un commerce plaisant » fait de « gaies saillies », chacun montrant « un affectueux enjouement »[50], mais on ne verra rien de tel à Messine avec Shakespeare !

Au contraire, une véritable passion de la moquerie s'y manifeste. Et c'est précisément à ce comique-là que la pièce met fin. L'intrigue principale réunit deux personnages qui se livrent « une sorte de joyeuse guerre » (*merry war*). La guerre s'y voit mieux que la joie et il ne semble pas que Béatrice en donne beaucoup à Bénédict : « Elle m'a lancé si vertement une volée de railleries que j'étais comme un marqueur à la cible, avec une armée entière à me tirer dessus. Quand elle parle, elle poignarde et chaque mot transperce » ; de ses railleries elle peut « atomiser » n'importe qui (*mock into air*). Avec eux le jeu de mots tourne au jeu de massacre.

Leur affrontement prolonge dans le civil la campagne militaire dont reviennent justement Bénédict et ses compagnons d'armes. La guerre n'a pas pris fin : elle s'étend, les soldats l'apportent avec eux à Messine. En 1968, Trevor Nunn, pour la scène de bal (II.1), les avait équipés de masques patibulaires au long nez pointu et d'épées dégainées brandies à bout de bras, dont ils frappaient violemment le sol à la fin du ballet. En 1990, Susan Fleetwood, qui jouait Béatrice dans la mise en scène de Bill Alexander avec la Royal Shakespeare Company, entrait rapière au poing. Quand elle lance à Bénédict : « Tue Claudio ! », la guerre des mots blessants qui succède à celle des corps pourrait, elle aussi, faire couler le sang. Il faudra du temps avant que les deux combattants soient réduits à quia ; il y aura des scènes entières de piques et de flèches avant le baiser final de Bénédict à

---

[48] *Ibid.*, respectivement note 3, p. 19 (« Cortegiano-*like brilliance* ») et p. 30.

[49] Cité par Margaret Jones-Davies, Notice [*Beaucoup de bruit pour rien*] (voir Bibliographie), respectivement p. 1493 et note 10, p. 1519.

[50] Cité dans *Much Ado about Nothing*, *op. cit.*, Introduction, p. 17.

Béatrice : « Paix, je vais vous fermer la bouche ! »[51]. C'est le baiser-bâillon d'une stratégie du silence anéantissant la comédie de la raillerie manifeste et des épigrammes. Shakespeare a rendu muet le monde de Lyly.

Peines d'amour perdues visait déjà le même but, par un autre moyen. La moquerie semble être la seule intrigue de « cette pièce sans intrigue »[52]. On s'y gausse copieusement des gens simples, comme Armado riant du Rustre Courge : « Ta bêtise me dilate la rate ». Mais surtout les beaux esprits rivalisent de pointes assassines. C'est plus fort qu'eux, comme l'admet l'un d'entre eux : « Même si mes railleries doivent me retomber sur la tête, je veux m'amuser ! ». Et effectivement, côté hommes, on s'en donne à cœur joie, tous étant à l'image de ces deux Navarrais croqués par les Françaises : Berowne, « un homme fécond en moqueries (*mocks*), / Prodigue en épigrammes et blessantes railleries (*flouts*) », et Longueville, « un seigneur moqueur », « un esprit aigu » dont le « tranchant a le pouvoir de couper »[53]. Côté femmes, c'est la même addiction au sarcasme : « [Les Françaises] nous ont reconnus, et vont nous railler (*mock us*) jusqu'à la garde », prédit le Roi de Navarre. Et c'est ce qu'elles font : « Continuons à nous moquer d'eux (*mock them*) ! ». On sent même chez le Français Boyet un rien d'envie quand il parle des « langues des filles moqueuses […] aussi effilées / Que le tranchant invisible du rasoir »[54]. Le goût du sarcasme va jusqu'au masochisme :

> BEROWNE (*à Rosaline*) : Me voici devant toi […] ; braque ta malice contre moi ;
> Blesse-moi de ton mépris ; accable-moi de tes sarcasmes (*flout*) ;
> De ton esprit pointu perce mon ignorance ;
> Hache-moi en morceaux du tranchant de ta pensée.
> (*Ibid.*, V.2.396-399)

Signe qu'ils font de la moquerie un absolu et leur valeur suprême, les railleurs de France et de Navarre, après s'être mutuellement écorchés vifs, finissent par s'unir, à commencer par Berowne avec Boyet : « Bien dit, vieux railleur, soyons amis, toi et moi ! »[55]. La pièce aurait pu s'intituler *Railler pour railler* ou *Moquerie pour moquerie*, conformément au programme de la fille du roi de France :

> LA PRINCESSE : Ils veulent se divertir en se moquant de nous (*mocking merriment*) ;
> Et moquerie pour moquerie (*mock for mock*) est ma seule intention.
> […] ainsi nous nous moquerons (*be mock'd*) d'eux

[51] *Beaucoup de bruit pour rien*, respectivement I.1.50-51, II.2.215-218, III.1.75, IV.1.284 et V.4.97.
[52] Venet, Notice [*Peines d'amour perdues*] (voir Bibliographie), p. 1325.
[53] *Peines d'amour perdues*, respectivement III.1.67-69, V.2.624-625, 821-826 et II.1.47-52.
[54] *Ibid.*, respectivement V.2.389, 301 et 256-257.
[55] *Ibid.*, V.2.544.

À la prochaine entrevue. […]
Il n'est de meilleur jeu (*sport*) que se jouer (*sport*) du jeu (*sport*)
Des autres en retournant leurs tours contre eux ;
Nous tiendrons la place, bafouant (*mocking*) la raillerie (*game*) qu'ils escomptent,
Tandis que, bafoués (*mock'd*), ils s'enfuiront de honte.
(*Ibid.*, V.2.139-143 et154-156)

« *Game* », qui en général désigne le « jeu », est bien traduit ici par « raillerie » car chez tous ces nobles personnages *se divertir* (*sport, game*), c'est d'abord et avant tout *se gausser* (*mock*). Dans la dernière scène, longue de plus de neuf cents lignes, on assiste, médusé, à un emballement de la raillerie, laquelle menace d'être sans fin – jusqu'à ce qu'un Messager fasse irruption, au grand dam de la Princesse : « Tu interromps notre réjouissance (*merriment*) ! »[56]. Elle apprend alors le décès de son père. Apparemment, seule la Mort était capable de mettre un terme à une telle foire aux quolibets.

Fort efficace en Navarre pour disqualifier le comique de raillerie en en présentant sur scène un usage excessif, voire obsessionnel, la stratégie de l'outrance sera reprise dans *Comme il vous plaira*, où Jaques le Mélancolique rêve de « souffler » sur qui il veut. Il pousse le scintillant persiflage du bel esprit jusqu'au noir dénigrement du misanthrope. « De quelle engeance sort ce jeune coq ? »[57] s'écrie-t-il ainsi à la vue de l'aimable Orlando. D'un jeu homophonique sur son nom, Shakespeare expédie ce *Jaques* aux *jakes* (« latrines »)…

Mais *Comme il vous plaira* a aussi recours à une autre stratégie anti-raillerie. Certes, Rosalinde a la dent dure : « Je vais le harceler » annonce-t-elle en parlant d'Orlando. Sauf qu'elle le fera en travestie, renommée Ganymède : « Je vais lui parler comme un laquais insolent » ; « comme » est le mot clé : il modalise toute la raillerie. Sarcasmes et cruauté ne sont ici qu'artifices et faux semblants. Le travestissement a permis à l'auteur de faire que la raillerie soit présente sans vraiment exister. En Navarre elle tournait à vide, dans la forêt d'Ardenne elle est désactivée.

Là où *Comme il vous plaira* simule, *Le Songe* efface : la moquerie va y perdre encore plus de sa substance. Certes, tout au long de la nuit d'été, les vilains tours du roi des Fées se multiplient – contre Héléna, Hermia, Lysandre, Démétrius, Titania, Bottom… –, jusqu'à occuper les trois quarts de la pièce : « Vois-tu ce doux spectacle ? » demande-t-il, sardonique, à son complice Robin alors que la reine des Fées enlace Bottom, son « doux amour » à tête d'âne. Mais il invite finalement chacun.e à « ne voir dans les accidents de cette nuit / Que les cruels tourments d'un rêve »[58]. La comédie de la moquerie n'avait que l'étoffe des songes. L'auteur a réussi à lui ôter toute réalité.

---

[56] *Ibid.*, V.2.703-704.
[57] *Comme il vous plaira*, respectivement II.7.49 et 91.
[58] *Le Songe d'une nuit d'été*, respectivement IV.1.27 et 67-68.

Produire de la raillerie à outrance (jusqu'au supplice, avec *Les Joyeuses Épouses* ; à n'en plus finir, dans *Peines d'amour perdues*) ; la dévitaliser (par le rêve, avec *Le Songe* ; par la simulation, dans *Comme il vous plaira*) ; la réduire au silence (*Beaucoup de bruit pour rien*) – autant de stratégies inventées à la fin du siècle par le dramaturge pour en purger son théâtre comique.

3. Quel rôle pour l'Auteur ?

La disparition concomitante du Clown Kempe et du pitre Falstaff n'a pas seulement poussé Shakespeare à réévaluer la joie et la raillerie ; elle a également entraîné une nouvelle division du travail entre l'Auteur et ses personnages de pitre. Le Clown se retrouve sur la sellette. A-t-il une place dans la nouvelle dramaturgie et, si oui, quel en sera le périmètre ?

Forces et faiblesses du Clown

Le Clown shakespearien n'est pas le dernier à se moquer de son prochain ; pourtant, contrairement au bel esprit, il échappe à la purge. C'est qu'il jouit d'une sorte d'immunité. Comme il est rappelé à propos de Feste dans *La Nuit des Rois* : « Il n'y a pas de calomnie de la part d'un fou patenté, même s'il ne cesse d'invectiver »[59]. De même, dans *Tout est bien qui finit bien*, quand la comtesse de Roussillon déplore l'impertinence de Lavache, on lui répond qu'« il n'y a pas de mal » à cela chez un Bouffon[60]. Le rire du Clown shakespearien n'est pas seulement inoffensif, il est précieux, en ce qu'il initie et exerce le public à l'art de l'équivoque. En sa qualité de « corrupteur de mots », comme Feste se présente[61], le Clown assure le triomphe du rire potache sur le rire vache : le calembour plutôt que le quolibet. Avec Courge, alors joué par Kempe, *Peines d'amour perdues* en avait déjà fait la démonstration dans la scène du tir à l'arc, conclue par les grossièretés du Clown :

> LE RUSTRE : Elle va tirer le meilleur coup en lui fendant le clou.
> MARIA : Allons, allons, vos plaisanteries sont trop grasses ; vos lèvres se souillent.
> LE RUSTRE : Elle est trop forte pour vous au tir, monsieur ; défiez-la aux boules.
> (*Peines d'amour perdues*, IV.1.129-131)

Resté seul en scène, Courge louait aussitôt (fût-ce par erreur) le comique d'obscénité :

> LE RUSTRE : Ma parole, que de bons mots ! Quel subtil et vulgaire esprit

[59] *La Nuit des Rois*, I.5.86-91
[60] *Tout est bien qui finit bien*, IV.5.57-61.
[61] *La Nuit des Rois*, III.1.35.

> Quand il jaillit avec cette facilité, cette obscénité, pour ainsi dire cet à-propos !
> (*Ibid.*, IV.1.135-136)

Le Rustre emploie ici *obscenity* à tort mais cette bourde sert si bien le dramaturge qu'il la reprendra avec Bottom, ravi de pouvoir répéter son *Pyrame et Thisbé* « avec beaucoup d'obscénité » dans un bois plutôt qu'en ville[62]. L'heureuse bévue de ces deux Clowns perpétue la joie de *Merrie England* et trahit la nature de la « nouvelle allégresse » en gestation. Ainsi que leurs noms à tous le suggèrent[63], les Artisans du *Songe* sont surtout d'habiles artisans du scabreux et leur *Pyrame* sera un miroir où se reflétera le théâtre shakespearien de l'obscène. Déjà dans *Le Dressage de la rebelle* le valet Grumio répondait par un flot d'innocentes obscénités au feu nourri des railleries en provenance de son maître : son aimable comédie de l'équivoque contrait ainsi un comique de dressage sadique ; face à un théâtre de la cruauté, il y avait là l'ébauche d'une nouvelle dramaturgie, où il ne restait de *hard* que les inventions pornographiques. Et, en la matière, les Clowns de Shakespeare sont experts. Qu'on pense au dialogue de Pompée Lecul (*Pompey Bum*) avec Mme Surcuite le jour où ils voient emmener en prison un citoyen :

> LA MAQUERELLE : Qu'est-ce qu'il a foutu ?
> LE PITRE : Une femme.
> LA MAQUERELLE : Mais quel est son crime ?
> LE PITRE : Taquiner la truite dans une rivière privée.
> LA MAQUERELLE : Quoi ? Il a engrossé une fille et on le met au frais ?
> LE PITRE : Non, c'est lui qui a mis son frai dans la pucelle.
> (*Mesure pour mesure*, I.2.77-82)[64]

Un homme va finir en prison et le Clown équivoque à tout-va ! Cela rappelle les blagues de Falstaff en pleine bataille lorsque, en guise de pistolet, il tendait à son ami Henry… une chopine. Le Prince, furieux, la lui jetait en retour et quittait la scène en s'exclamant : « Tu crois que c'est le moment de s'amuser et de plaisanter ? ». Resté seul, Falstaff n'en poursuivait pas moins dans la même veine clownesque : après un calembour sur *sack* (« mettre à sac » et « vin d'Espagne »), il en lâchait un autre, sur le nom de l'ennemi (*Percy / pierce him* — « percer Percy »). C'est qu'il vit dans un monde d'amusement perpétuel, au seul rythme des plaisirs, en inconditionnel de ce qu'à Rome on appelait *otium*, le temps du loisir, par opposition au temps des affaires, *negotium*. Il est dangereux de les confondre, comme s'en était déjà aperçu le valet du marchand de Syracuse dans *La Comédie des erreurs* (*c.* 1590). Lui à qui il incombait, à l'occasion, de divertir son maître

[62] *Le Songe d'une nuit d'été*, I.2.95.
[63] Jean-Marc Lantéri les traduit par Mandrin, Pierre Lenœud, Nick Anus, Francis Letuyau, Robin Laplume, Tom Pipette, dans *Le rêve d'une nuit d'été*, à paraître chez Circé.
[64] Nous traduisons les deux derniers vers.

était rossé pour l'avoir fait à contretemps : « Crois-tu que je plaisante ? Tiens, prends ça, et ça ! […] apprenez à plaisanter au bon moment ! ». Il y a l'heure du clown : « quand le soleil brille » ; mais aux « moments sérieux », « quand il cache ses rayons », le Clown doit lui aussi s'éclipser dans les coins noirs[65].

Savoir équivoquer, toujours vouloir s'amuser : ces deux atouts du Clown lui sauvent la mise. Son jeu a toutefois des faiblesses, à commencer par la malignité. Quand la figure du bel esprit s'est vue bannie de la scène, le Clown a hérité de son art du jeu de mots et, plus globalement, de sa science du verbe : il est vrai qu'il en possédait déjà plus que les rudiments ! Mais il a aussi fait sienne la cruauté du personnage et il va désormais se montrer fielleux, calomniateur, voire persécuteur – ce que l'ancien pitre n'avait jamais été : ni les fêtards comme Falstaff, ni les jobards tels Courge ou Bottom, ni les roublards comme le Lance des *Deux Gentilshommes de Vérone* ou le Lancelot du *Marchand de Venise*, ni même, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, le gendarme Cornouille, plus bête que méchant. Pierre de Touche est le premier Bouffon shakespearien à se montrer féroce, y compris envers sa future épouse. Naguère il vivait et officiait à la Cour, un lieu où règnent désormais « harceleurs et sadiques »[66] et où se déroule justement, dès la deuxième scène, un tournoi de lutte à mort ; notre homme a certes quitté la Cour pour la forêt mais il en a emporté avec lui le mauvais esprit, comme il le reconnaît lui-même : « Nous, les gens d'esprit, nous aurons bien des comptes à rendre : il nous faut railler (*flouting*) ; c'est plus fort que nous »[67]. Une situation illustre parfaitement le changement : quand le Nouveau Clown insulte l'Ancien en la personne du gentil William, qu'il traite de « cul-terreux » (*clown*). William incarne un paradis perdu, une ère d'innocence et de simplicité, alors que l'« absinthe »[68] du mot blessant a intoxiqué l'esprit de Pierre de Touche. Ce fut, pour la troupe du Chambellan, le premier rôle de son nouveau Clown, Robert Armin. Un an plus tard, il jouait Feste, le Bouffon de *La Nuit des Rois* qui, tel Janus, a deux visages : amusant « corrupteur de mots » *et* déplaisant tortionnaire. Même sans tomber dans la sensiblerie, on vit mal la scène où Malvolio est torturé et où sa malveillance constitutive semble gagner tous les participants, y compris le Clown. Afin de persuader Malvolio qu'il est fou, on l'a enfermé dans le noir et ligoté : contrefaisant un curé, Feste lui rend alors visite et finit par le vouer aux ténèbres éternelles. Armin a écrit deux livres sur la folie des hommes[69] – celle qui peut être perçue, à l'inverse, en sagesse – et dès qu'il eut rejoint Shakespeare et sa troupe, celui-ci exploita cette folie à retournement, jusqu'à créer pour son nouveau Clown le rôle du Fou philosophe, dans *Le Roi Lear*. Mais contre Malvolio, c'est la folie au sens d'aliénation mentale qu'Armin convoquait, via une confusion perfidement entretenue entre *fool* et *mad* :

---

[65] *La Comédie des erreurs*, respectivement II.2.23, 63-64, 29 et 30-31.
[66] Katherine Duncan-Jones (éd.), *As You like It*, Londres, Penguin, [1968] 2005, Introduction, p. xxii (« *bullies and sadists* »).
[67] *Comme il vous plaira*, V.1.9-29.
[68] *Peines d'amour perdues*, V.2.827.
[69] *Fool upon Fool* (*Suite de fous*, 1600) et *A Nest of Ninnies* (*Un Nid de Nigauds*, 1609).

> MALVOLIO : Fou (*Fool*), on n'a jamais aussi notoirement maltraité un homme : j'ai tous mes esprits, fou (*fool*), autant que toi.
> LE BOUFFON : Autant que moi seulement ? Alors, vous êtes vraiment fou (*mad*) si vous n'êtes pas plus maître de vos esprits qu'un fou (*fool*).
> (*La Nuit des Rois*, IV.2.84-87)

Le supplice de Malvolio a d'emblée été conçu par ses tortionnaires comme un spectacle où se dilater la rate : une « récréation », une « farce », une « bouffonnerie », un « intermède »[70]. À Windsor le pitre Falstaff subissait les sévices ; en Illyrie, c'est le Bouffon qui les inflige. Évincé de la scène, le bel esprit y a été remplacé par l'imprécateur. La dérision s'est transmuée en invective. De plus en plus dure et radicale : après Pierre de Touche le Cynique et Jaques le Mélancolique (1599) viendront Thersite le Fielleux dans *Troïlus et Cressida* (*c.* 1601-1602), Apémantus le Nihiliste dans *Timon d'Athènes* (*c.* 1604-1607), Cloten l'Infâme dans *Cymbeline* (1609) et Autolycus le Vaurien dans *Le Conte d'hiver* (1610), ces quatre derniers probablement joués à leur création par Armin. En vérité, dès le départ, l'image donnée du Nouveau Clown n'avait rien d'idéal : Pierre de Touche a la cervelle sèche comme des vieux biscuits et pleine « d'étranges lieux communs / Bourrés de formules, qu'il débite par bribes et par lambeaux »[71] (Armin s'y reconnaissait-il ?). Lavache ne vaut guère mieux : il est « caustique », il est « méchant »[72], jusqu'à confondre exprès les blessures d'un combattant avec les chancres d'un syphilitique. Comme Pierre de Touche ou Thersite, ils appartiennent à la seconde génération de Clowns shakespeariens, au rire grinçant.

L'Auteur prend le dessus

Pour Shakespeare, dans l'élaboration de sa nouvelle dramaturgie, l'arrivée d'Armin aura pesé au moins autant que le départ de Kempe. Avec Armin, le Clown s'est vu en partie délesté de sa fonction d'équivocateur pour embrasser un rôle de moraliste toujours prêt à disserter sur la folie des hommes. Selon la nouvelle division du travail, il revenait au Nouveau Clown de (faire) rire de notre *folie* et à l'Auteur de perpétuer le comique de la *paillardise* emblématique du Rustre. Même si le Clown continuerait à entraîner l'oreille du public au sous-texte grivois des pièces, il n'aurait plus en la matière qu'un rôle d'appoint, l'Auteur s'attribuant la part du lion en un domaine qu'il profite même des circonstances pour étendre. À cette fin il agit indépendamment de ses personnages, les coiffant de son verbe salace, quel que soit leur rang et quoi qu'il leur fasse dire. Ainsi placé en surplomb, il est libre à tout moment de transmettre à travers eux ses gravelures pour les offrir à son public – celui qu'il était crucial de former car « quand un homme voit ses vers

[70] *La Nuit des rois*, respectivement III.4.128 (*pastime*), IV.2.67 (*this sport*), IV.2.64 (*this knavery*) et 5 1 359 (*this interlude*).
[71] *Comme il vous plaira*, II.7.36-43.
[72] *Tout est bien qui finit bien*, IV.5.56.

incompris, […] ça vous l'étend raide »[73]. Dans la nouvelle équation l'esprit de l'Auteur n'a pas de cible humaine : c'est l'exercice du bel esprit sans ses ravages, l'innocuité d'un comique poissard qui ne se rit de personne, à la différence des persifleurs pour qui rire était toujours rire de quelqu'un. La plaisanterie a désormais pour objet le langage humain, pas la personne humaine. L'innocent comique d'obscénité a remplacé le comique assassin des épigrammes, un humanisme de la gauloiserie la passion triste du sarcasme.

Shakespeare précise également la nature de son *autorité*. Avec Ben Jonson était apparu un nouveau modèle, qui tendait à conférer à l'Auteur les pleins pouvoirs, notamment par rapport aux comédiens. Jusqu'alors l'acteur, surtout s'il était Clown, comptait plus que l'auteur. Tout le monde connaissait Kempe ou Armin – certainement moins Shakespeare. En 1616, Jonson sera le premier dramaturge anglais à réunir ses pièces (*plays*) en un volume intitulé *Œuvres* (*Works*), ce qui lui valut d'être moqué pour avoir ainsi confondu jeu (*play*) et travail (*work*) ! Il innove aussi en reléguant les noms des comédiens *après* le texte de chaque pièce et en plaçant *avant* lui une liste de personnages : désormais le travail de l'auteur pèse plus que le jeu des acteurs[74]. Telle n'est pas la conception de Shakespeare, comme *Mesure pour mesure* le fait bien comprendre. Dans sa Notice pour l'édition de la pièce en Pléiade, Jean-Pierre Maquerlot insiste à bon droit sur la dimension métathéâtrale du dernier acte : le Duc de Vienne y « assure la mise en scène et la direction d'acteurs »[75]. Effectivement, celui qui a pris un temps l'habit de moine pour circuler incognito en son duché agit maintenant en Dieu-le-Père, réglant son sort à tous les autres personnages : il condamne, pardonne, emprisonne, remercie, marie, épouse... Mais, ce faisant, il se conduit de plus en plus en automate. Brouillon. Frénétique. Et déréglé, changeant d'avis tel une girouette. Cette distribution finale des prix et des peines tourne à la caricature. Ce Duc qui croit tout régenter à coups d'absolutions et de condamnations se montre notamment incapable de contrôler le Prévôt, un petit personnage intermittent qui entre et sort sans arrêt telle une balle de jeu de paume ou un furet. L'auteur a une autre façon de faire du Duc sa marionnette ; il le rend sourd aux horreurs qu'il prononce :

L'avenir te vaudra plus haute récompense.

There is more behind that is more gratulate.
(*Mesure pour mesure*, V.1.526)

Qu'on nous mène au palais, où nous vous ferons voir
Ce qui reste à venir, ce qu'il vous faut savoir. (*Ils sortent*.)

So bring us to our palace, where we'll show

[73] *Comme il vous plaira*, III.3.9-13.
[74] Voir à ce sujet David Wiles, *Shakespeare's Clown* (voir Bibliographie), p. 68.
[75] Jean-Pierre Maquerlot, Notice [*Mesure pour mesure*] (voir Bibliographie), p. 1600.

*What's yet behind, that's meet you all should know. (*Exeunt omnes.*)*
(*Ibid.*, V.1.535-536)

Au Duc revient l'honneur, dû à son rang, de clore la pièce mais son ultime réplique est marquée par la répétition de *behind*, ce qui la tourne autant vers le « derrière » que vers l'« avenir » ; au dernier vers, *behind* est même associé à *meet* (« approprié »), qui se prononce comme *meat* (de la « viande », y compris aux sens grivois), et à *know* (« connaître », y compris au sens biblique). Shakespeare aime à conclure ses pièces d'un mot, d'un vers, d'un distique licencieux. En l'occurrence, l'effet est d'autant plus comique que le Duc venait de traiter un autre personnage de « lubrique énergumène »[76] ! Le dramaturge manipule son manitou viennois du haut d'un Verbe-Clown poissard. Est ainsi écartée, et ridiculisée, l'idée jonsonienne d'un Auteur majordome. L'Auteur Shakespeare, lui, devra bien davantage sa toute-puissance à la force comique de son discours.

Et c'est sur ce terrain qu'il fait de la résistance. Certes, il obéit aux oukases du nouvel ordre moral : il brûle Falstaff, dresse Katherina, ridiculise Bottom, ostracise Mme Surcuite, incarcère Pompée Lecul… Mais en sous-main il se livre à une débauche d'irrévérence. Bien plus qu'à une quelconque cohérence psychologique s'attachant aux personnages, l'unité d'une pièce tiendra au courant continu d'obscénité qui leur passe souvent par la tête et, plus souvent encore, *par-dessus* la tête. Les appels épisodiques à ne plus équivoquer restent lettre morte : ce sont des leurres du dramatuerge. Ainsi, après avoir rivalisé de bons mots avec Kate, quand Petruchio l'invite à laisser de côté « tout ce bavardage » (*all this chat*) et à parler « simplement », Shakespeare continue d'équivoquer : à partir de l'anglais *chat* et à travers le français « chat », il fait de sa rebelle Katherina *a wild Kate*, avant de métamorphoser ce chat sauvage en « friandise » (*cate*)[77] ! Lorsque l'idée d'une trêve de badinage est reprise en Navarre, l'Auteur se montre tout aussi retors :

LE ROI : Laissons là ces bavardages (*this chat*) ! […] Soldats, en avant !
BEROWNE : Déployez vos étendards (*standards*), seigneurs, marchons contre elles (*upon them*) !
Pêle-mêle, terrassons-les (*down with them*) ! Mais songez tout d'abord,
Dans le conflit, à vous multiplier (*get the sun of them*).
LONGUEVILLE : Aux actes, maintenant ! Quittons le badinage !
(*Peines d'amour perdues*, IV.3.279 et 339-343)

Certaines de ces formulations possèdent un sens grivois transparent : il s'agit de sauter sur les Françaises (*upon them*) et de les coucher (*down with them*) ; d'autres sont plus opaques, comme le jeu sur *sun* (« soleil » et « fils »), qui dit à la fois qu'il faut éviter d'avoir le soleil dans les yeux quand on combat et que le but est d'engendrer des fils ; ou comme ce *stand* (« être en érection ») inclus dans

[76] *Mesure pour mesure*, V.1.507 (« *this lewd fellow* » : à propos de Lucio).
[77] *Le dressage de la rebelle*, respectivement II.1.259 et 267-269.

standards. « Bavardages » et « badinage » n'ont donc jamais cessé ! L'Auteur n'obéit pas à ses personnages : il continue de s'amuser même quand ils y renoncent ; c'est là une situation paradoxale qu'il affectionne. L'Auteur enchaîne ses joyeusetés car pour lui, comme naguère pour Falstaff, c'est toujours « le moment de plaisanter » (*time to jest*), y compris quand il est affirmé le contraire. Shakespeare tuera Falstaff mais il se montrera plus que jamais falstaffien.

Conclusion

1599 : l'année du départ de Kempe a inspiré à James Shapiro un livre entier. C'est que l'événement, important en soi, eut d'autant plus d'impact sur Shakespeare et son théâtre qu'il servit de catalyseur, engendrant une situation de crise d'où sortit une nouvelle dramaturgie. L'interaction de plusieurs facteurs a produit un moment décisif. Kempe était un Clown à l'ancienne, *clown* au sens originel de ce terme apparu vers 1550, c.-à-d. un « plouc » – une figure condamnée à disparaître par les circonstances mêmes de son apparition. Sous les effets conjugués d'une montée du protestantisme à partir d'Henry VIII, d'une aspiration à plus de civilité et surtout du mouvement des enclosures, le paysan anglais chassé de sa campagne vers Londres y survécut en Rustre, à travers les numéros du premier comique professionnel de l'histoire, Richard Tarlton, et de son successeur, William Kempe. Mais l'Histoire était en marche : *Merrie England*, frappée d'obsolescence ; et le *clown*, menacé d'extinction jusque dans son dernier refuge, la scène des théâtres londoniens. Si, malgré tout, le dramaturge désirait garder en vie l'esprit festif d'antan, le goût des Élisabéthains pour l'encodage a pu lui donner l'idée de doubler son texte d'un sous-texte crypté, qui serait un ultime avatar de la Joyeuse Angleterre.

Shakespeare ne suivra pas les dernières tendances à la mode dans les lettres anglaises : il n'adoptera jamais sérieusement pour lui-même le style euphuiste de son collègue Lyly ni ne composera de vraie comédie citadine, comme son ami Jonson. Pas plus qu'il n'obéira aux nouveaux commandements en matière de religion : en 1604, *Mesure pour mesure* opposera même explicitement les « bons chrétiens » aux « méchants puritains » ; synonyme à l'époque de « puritain », l'adjectif *precise* y est appliqué au cagot Angelo[78], un « homme de rigueur et de stricte abstinence », « dont le sang / Est un vrai potage de neige » et qui « ne ressent jamais / L'aiguillon voluptueux et les émois des sens »… sauf s'il a l'occasion de déflorer une fille ou de violer une novice, tout en fustigeant la fornication, à la façon d'Evans : « Pouah, ah ! ces vices dégoûtants ! »[79].

Le dramaturge ne s'en remet pas pour autant au passé. Le temps n'est plus où, au dénouement des comédies, « Jeannot sa Jeanneton aura » (*Jack shall have Jill*)[80] : cette formule a vécu[81]. Pire encore : sur les quatre mariages qui concluront

[78] *Mesure sur mesure*, respectivement II.1.52-53 (*precise villains*), I.4.50 (*Lord Angelo is precise*) ou III.1.93 (*The precise Angelo ?*).
[79] *Ibid.*, respectivement I.4.11-12, I.5.57-59 et II.4.42.
[80] *Le Songe d'une nuit d'été*, III.2.461.

Mesure pour mesure, trois auront pour seul motif qu'il y a déjà eu consommation, assortie, dans deux des cas, d'une grossesse prénuptiale ! Les vieilles recettes, Shakespeare ne les sort de l'« arrière-boutique vétuste »[82] des traditions que pour mieux finalement les y remiser. C'est assurément le cas de ces spectacles vieux jeu conçus par des maîtres d'école : la mauresque surannée des *Deux Nobles Cousins* avec « le Seigneur de Mai et sa Dame », « le Rustre buveur de lait caillé », « le Bouffon à marotte » et « le Babouin au machin gigantesque » ; l'interminable parade des Neuf Preux dans *Peines d'amour perdues* : la fille du roi de France a raison de voir dans ce genre de divertissements un « massacre des formes » – une façon pour l'auteur de les enterrer, comme il enterre le jeu des Moralités d'autrefois dans le premier *Henry IV* quand il en donne un bref *remake*, par une scène de théâtre dans le théâtre où Falstaff redevient l'antique Vice armé d'un sabre en bois[83].

Ne trouvant son bonheur ni dans la comédie à l'ancienne, où Jeannot épousait Jeanneton, ni dans la contemporaine, enivrée de raillerie, ni dans la nouvelle, qui cherchait à calquer le réel chez les bourgeois, Shakespeare a inventé sa propre comédie de l'obscénité perpétuelle. Le Duc de *Mesure pour mesure* dit avoir vu en sa ville de Vienne « la corruption bouillir et bouillonner / Jusqu'à ce qu'elle déborde de la marmite des lois » : dans son nouveau théâtre, c'est l'obscénité verbale que Shakespeare va faire déborder du chaudron du discours bienséant, à force d'« imagination salace »[84]. Même quand les situations tournent mal, le spectacle comique continue secrètement. C'est sans doute aussi pour assister à ce tour de force qu'on se pressait au Théâtre du Globe, où il était donné de voir l'irrépressible comédie du Verbe-Clown shakespearien transcender toute péripétie, y compris les plus tragiques, en un véritable dédoublement de la théâtralité. Car au Globe le renversement du monde n'a pas lieu dans les seules scènes burlesques avec Bouffon, marotte cryptophallique et autres images consacrées du monde à l'envers ; il s'effectue à longueur de texte, en un perpétuel rabouillage qui s'emploie à troubler le cours limpide des mots jusqu'à en faire émerger le dessous, fût-il vaseux. Ainsi, alors même que le puritanisme expulsait Falstaff du théâtre, à travers la figure d'un Pistolet ithyphallique, Andrès Lima rendait visible ce qui n'est le plus souvent qu'audible : l'omniprésente et divertissante crudité du verbe falstaffo-shakespearien.

Jean-Pierre RICHARD
Université Paris Cité

---

[81] Comme le constate Berowne à la fin de *Peines d'amour perdues*, V.2.854-855 : « Nos amours ne finissent pas comme dans les vieilles pièces ; / Jeannot n'épouse pas Jeannette ».

[82] Laroque, *op. cit.*, p. 196 : « Les vieilles festivités saisonnières devaient en quelque sorte jouer le rôle paradoxal d'une arrière-boutique vétuste où l'avant-garde des théâtres allait puiser une partie de son inspiration ».

[83] Respectivement *Les Deux Nobles Cousins*, III.5.102-136, *Peines d'amour perdues*, V.2.584-711, V.2.517 et *L'Histoire d'Henry IV*, II.4.356-462.

[84] *Mesure pour mesure*, respectivement V.1.317-318 et 399.

BIBLIOGRAPHIE

* ACKROYD, Peter, *Shakespeare. The Biography*, Londres, Chatto & Windus, 2005.
* CASTIGLIONE, Baldassare, *Le Livre du courtisan*, traduit de l'italien par Alain Pons d'après la version de Gabriel Chappuis (1580), Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1987.
* DECLERCQ Gilles, « Bienséance et poïétique théâtrale : histoire d'une tension créatrice », *Revue d'Histoire du Théâtre* 295 (oct.-déc. 2022). https://sht.asso.fr/bienseance-et-poietique-theatrale-histoire-dune-tension-creatrice
* DeJEAN Joan, *The Reinvention of Obscenity. Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.
* FONTES BARATTO, Anna, « Le bouffon et le courtisan », dans *De qui, de quoi se moque-t-on ? Rire et dérision à la Renaissance*, Anna Fontes Baratto (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 41-62.
* JONES-DAVIES, Margaret, Notice [*Beaucoup de bruit pour rien*], dans William Shakespeare, *Œuvres complètes, VI*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 1480-1506.
* LACHENY, Marc, « Permanences et variations du bouffon autrichien : Hanswurst dans l'histoire littéraire et culturelle germanophone (Lessing, Goethe, Mozart) », *Théâtres du monde* 30 (2020), p. 405-424.
* -------, « Shakespeare parodié : l'exemple des parodies viennoises au XIXe siècle (Kringsteiner, Perinet, Meisl) », *Théâtres du monde.* Hommage à Maurice Abiteboul pour les trente ans de *Théâtres du Monde*. Hors Série 4 (2020), p. 145-156.
* LAROQUE, François, *Shakespeare et la fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.
* MAQUERLOT, Jean-Pierre, Notice [*Mesure pour mesure*], dans William Shakespeare, *Œuvres complètes, VI*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 1597-1622.
* RUBINSTEIN, Frankie R., *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance*, Londres, Macmillan, [1984] 1989.
* SCOTTO DI CLEMENTE, Clément, *Autel contre Autel, la rivalité du théâtre et des Églises France-Angleterre, XVIe et XVIIe siècles,* Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2023.
* SHAKESPEARE, William, *Œuvres complètes* (édition bilingue, sous la dir. de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet), 8 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002-2021.
* VENET, Gisèle, « Falstaff, du 'cerf gras' au 'pourpoint rembourré de paille' : les paradoxes de l'excès », Paris, Société Française Shakespeare, vol. 15 (2007), p. 175-205. https://doi.org/10.4000/shakespeare.1068
* -------, Introduction [aux Comédies], dans William Shakespeare, *Œuvres complètes, V*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. ix-xxxi.

* -------, Notice [*Peines d'amour perdues*], dans William Shakespeare, *Œuvres complètes, V*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 1314-1335.
* -------, Notice [*Le Songe d'une nuit d'été*], dans William Shakespeare, *Œuvres complètes, V*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 1353-1378.
* ------, Notice [*Les Joyeuses Épouses de Windsor*], dans William Shakespeare, *Œuvres complètes, VI*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 1433-1464.
* SHAPIRO, James, *1599. A Year in the Life of William Shakespeare*, Londres, Faber and Faber, 2005.
* WILES, David, *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, [1987] 2005.

INTERROGATIONS ET REMISE EN QUESTION(S) DE LA CHOSE THÉÂTRALE DANS *HAMLET*

On ne peut, bien sûr, aborder ce sujet sans penser immédiatement à la question fondamentale qui taraude Hamlet, celle qui hante et angoisse l'humanité depuis toujours : « être ou ne pas être, voilà la question ». Pour autant, c'est toute la pièce, et non pas seulement cette question centrale – centrale par sa place dans l'agencement dramatique de la pièce comme par l'importance *essentielle* qu'elle revêt –, qui est imprégnée d'une lourde atmosphère de mystère[1], d'inquiétude et de doutes[2]. Il n'y a pas, en effet, dans *Hamlet* un personnage qui échappe à un sentiment d'inquiétude (pour le moins) ou d'incertitude, voire d'angoisse, pas une situation qui n'infuse une impression de malaise (ou, en tout cas, d'embarras) ou ne suscite un questionnement susceptible (ou pas !) de contribuer à éradiquer les peurs ou à chasser les doutes.

L'enquête que nous comptons mener, en premier lieu, sur la présence de personnages plongés dans une profonde perplexité – laquelle, le plus souvent, se mue en inquiétude, et en interrogations angoissées – et, complémentairement, sur la réitération de situations qui remettent en question le statut même de metteur en scène – grâce surtout à un habile jeu de mises en abyme – devra montrer que ces deux modes, le thématique et l'esthétique, s'entremêlent et contribuent conjointement à une illustration pertinente du « théâtre en question(s) ».

Une atmosphère de mystère : doutes et interrogations

Tout commence *sur l'esplanade devant le château d'Elseneur*, comme l'annonce en préambule la première didascalie de la pièce – nécessairement suivie de près par la plupart des metteurs en scène (y compris les « modernes »). L'atmosphère est pesante, la nuit profonde et les sentinelles ne sont guère rassurées, qu'il s'agisse du soldat en faction, Francisco, ou de celui qui vient le relever, l'officier Bernardo. Leur tout premier échange débute par la question rituelle : *Qui vive ?* (I.1.1), mais c'est le nouveau venu qui la pose, anxieux au point de ne pas respecter la consigne habituelle – que lui rappelle le soldat de garde : *À toi de répondre ; arrête et révèle-toi !* (I.1.2). L'heure de la relève vient de sonner, en effet, comme le rappelle Bernardo : *Il est minuit sonné : va te coucher, Francisco !* (I.1.6), mais son inquiétude transparaît encore dans la question qui suit, quand il ajoute : *La faction a été paisible ?* (I.1.9). Sur ce, arrive alors Horatio, accompagné de l'officier Marcellus ; ce dernier, inquiet, interroge : *Alors, a-t-il reparu cette*

[1] Voir Félix Carrère, « Le mystère d'Hamlet », Aix-en-Provence, *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix*, XLI, 1966.

[2] Henri Suhamy insiste à raison, dans son article, sur l'importance, en général, du doute et de l'incertitude au théâtre

nuit ? (I.1.21) ; Horatio, quant à lui, ne cache pas son profond scepticisme quant à la possible apparition du Spectre du roi Hamlet… jusqu'au moment où ce dernier refait une nouvelle apparition devant les trois hommes. Horatio interroge cependant le Spectre : *Qui es-tu, toi qui usurpes à la fois cette heure de la nuit / et le noble aspect martial / dont la majesté du roi drapait sa démarche ?* (I.1.46-49). L'attitude méfiante et prudente de Bernardo confirme l'impression d'anxiété qui envahit alors la scène : BER. *Eh bien, Horatio ? Vous voilà pâle et tout tremblant. / N'est-ce là qu'une rêverie ? / Qu'en dites-vous ?* (I.1.53-55). Et pour faire bonne mesure, voilà que Marcellus laisse jaillir d'irrépressibles questions angoissées : *Que se prépare-t-il pour que cette hâte en sueur associe aux jours le travail des nuits ? Qui peut me renseigner ?* La scène 1 se clôt sur une question posée par Horatio concernant celui sur qui va peser tout le poids de la tragédie : *Pensez-vous comme moi qu'il sied à notre affection, / qu'il est de notre devoir de l'en informer ?* (I.1.172-173).

C'est aussi, dans la scène 2, une série de questions, de plus en plus pressantes, qu'Hamlet adresse à ses compagnons et, particulièrement, à Horatio, qui lui annoncent avoir vu le Spectre de son père : après avoir, en effet, interrogé malicieusement Horatio sur les motifs qui l'ont fait revenir au Danemark (*Mais, s'il vous plaît, qui vous a fait quitter Wittenberg ?*, I.2.168), c'est avec une anxiété croissante qu'il interroge ses compagnons sur les circonstances de l'apparition du Spectre :

> HOR. Je crois bien l'avoir vu hier soir, Monseigneur.
> HAM. L'avoir vu ? Qui ?
> HOR. Le roi votre père, Monseigneur.
> HAM. Le roi mon père ?
> […]
> HAM. Où était-ce ?
> MAR. Sur l'esplanade où nous étions de faction, Monseigneur.
> HAM. Et vous ne l'avez pas interrogé ?
> […]
> HAM. Vraiment, vraiment, Messieurs, ceci m'inquiète. Prenez-vous la garde ce soir ?
> MA. BER. Oui, Monseigneur.
> […]
> HAM. Armé, dites-vous ? […] De pied en cap ? […] Alors, vous n'avez pas vu son visage ? […] Et il avait l'air sourcilleux ? […] Il était pâle ou coloré ? […] Et ses yeux vous fixaient ? […] Il est resté longtemps ? […] Il avait la barbe grisonnante ?[3]

Clairement, la situation inquiète Hamlet, comme il le déclare lui-même : *Vraiment, vraiment, Messieurs, ceci m'inquiète* (I.2.225). Pourquoi le Spectre du

[3] *Hamlet*, I.2.191-242 (traduction : Maurice Castelain).

vieux roi Hamlet apparaît-il régulièrement, armé de pied en cap, sur l'esplanade du château depuis quelques nuits ? Le Spectre seul est sans doute à même de répondre à cette angoissante question.

C'est, en effet, ce qui se produit, à la scène 5, quand les terribles révélations du Spectre apportent à Hamlet, sinon l'apaisement – bien au contraire ! –, du moins la satisfaction d'en savoir davantage sur les circonstances de la mort de son père et sur les bouleversements qui affectent le Danemark sous le successeur, le roi Claudius, frère du défunt roi. Mais, loin de contribuer à régler la situation, ces révélations ne vont faire que susciter, tout au long de la pièce, de nouvelles interrogations – en même temps que les complications de l'intrigue principale vont entraîner et multiplier, dans les intrigues secondaires, des interrogations en chaîne, nourrissant ainsi l'atmosphère de suspicion générale de nouveaux questionnements.

C'est ainsi que, par exemple, l'interrogatoire que fait subir Polonius à sa fille Ophélie à l'acte II, scène 1, concernant les rapports (amoureux ?) de celle-ci avec Hamlet – interrogatoire censé lui permettre de mieux appréhender le comportement d'Hamlet, jugé bizarre depuis la « scène des révélations » – est mené avec la rigueur et le « professionnalisme » du vieux conseiller matois qu'est Polonius. Il la harcèle de ses questions, ne lui laissant pas la moindre chance de se dérober : *Eh bien, Ophelia, que vous arrive-t-il ?* (II.1.74) ; *Fou par amour pour toi ?* (II.1.84) ; *Et qu'est-ce qu'il t'a dit ?* (II.1.87) ; *Voyons, lui avez-vous parlé durement ces temps-ci ?* (II.1.106). Polonius, en fait, n'est pas homme à procrastiner : il tire ses conclusions de cet interrogatoire aussitôt, considérant qu'Hamlet est fou d'amour, fou au plein sens du terme : *C'est donc ce qui l'a rendu fou* (II.1.110) ; il prend alors sur le champ une décision : *Viens, allons trouver le roi : / il faut qu'il connaisse la chose* (II.1.117-118).

Par ailleurs, quand Hamlet retrouve ses deux anciens condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, il a tôt fait de découvrir leur duplicité : il subodore – à raison – qu'ils ont été envoyés pour l'espionner et faire ensuite leur rapport auprès du couple royal. Il les presse alors de questions, espérant avoir confirmation de ses doutes : *Ne vous a-t-on point fait venir ? Est-ce de votre plein gré ? Une visite spontanée ? Allons, traitez-moi honnêtement, allons, allons, parlez !* (II.2.282-284).

Certes, Hamlet à aucun moment n'est dupe de ses interlocuteurs ni ne tombe dans les pièges qui lui sont tendus mais il n'échappe pas non plus aux interrogations lancinantes qui l'assaillent et troublent son équilibre affectif et mental.

Dès le début de l'acte III, le roi Claudius et la reine Gertrude, visiblement inquiets – pour de différentes raisons –, s'interrogent sur le comportement « bizarre » d'Hamlet : *LE ROI. Ainsi vous ne pouvez par aucun manège détourné / tirer de lui pourquoi il affecte cette bizarrerie ?* (III.1.1-2) […] *LA REINE. Vous a-t-il bien accueillis ?* (III.1.10)

C'est à Hamlet lui-même, cependant, que revient le rôle de poser la question centrale, la question *vitale*, celle qui s'impose à l'humanité tout entière et que

chacun, à un moment donné ne peut manquer de se poser : *Être ou ne pas être, voilà la question* en effet. C'est alors une série de questions plus détaillées, plus fouillées, qui viennent compléter cette question centrale :

> Qui voudrait supporter les mépris et les fouets du monde,
> Les injures du tyran, les dédains de l'orgueil,
> Les tourments de l'amour méprisé, les lenteurs de la justice,
> L'insolence des gens en place, les rebuffades
> Dont les médiocres accablent le mérite patient
> Quand, avec un simple poignard, il pourrait
> Se donner lui-même son *quitus* ? Qui voudrait porter des fardeaux,
> Geindre et suer sous le poids d'une vie épuisante,
> Si la terreur d'on ne sait quoi après la mort, ce pays inconnu
> Dont la frontière ne voit repasser aucun voyageur, n'inquiétait pas
> Notre volonté, nous faisant supporter les maux que nous avons
> Plutôt que de s'enfuir vers d'autres qu'on ignore ?[4]

Lors de la scène de *La Souricière*, « la pièce dans la pièce », à l'acte III, scène 2, Ophélie interroge Hamlet, ne comprenant pas ce qu'énonce le Prologue : *Que signifie tout cela, Monseigneur ?* (III.2.148) – ce qui résume assez bien l'incompréhension des spectateurs-acteurs quant à la situation représentée dans « la pièce dans la pièce » – et, par ricochet, celle dans laquelle sont plongés les spectateurs que nous sommes. Le roi lui-même, méfiant, demande : *Connaissez-vous le sujet ? N'y a-t-il rien à redire ?* (III.2.242) […] *Quel est le titre de la pièce ?* (III.2.245) À la perplexité et à l'anxiété vont succéder l'affolement et la profonde inquiétude de Claudius et de son entourage qui quittent la représentation dans un mouvement de panique : *LE ROI. Un flambeau ! Partons ! / POL. Un flambeau ! Un flambeau ! Un flambeau !* (III.2.281-282).

Le seul moment dans la pièce, à vrai dire, où Claudius se posera des questions qui ne seront pas d'ordre politique – et dans l'intérêt de sa sécurité personnelle et de son maintien à la tête du royaume – mais d'ordre moral (ou religieux ?) est, naturellement, la fameuse « scène de la prière » (III.3.35-71), au cours de laquelle il s'interroge avec lucidité sur les chances qu'il peut avoir d'être sauvé tout en conservant le bénéfice des avantages obtenus grâce au crime accompli de sa main :

> N'y a-t-il pas aux cieux cléments assez de pluie
> Pour la rendre blanche comme neige ? À quoi sert la pitié
> Sinon à regarder la faute au visage ?
> Et la prière n'a-t-elle pas cette double vertu
> De nous préserver de la chute ou d'obtenir, une fois tombés, notre pardon ?
> Je pourrais alors relever la tête : Ma faute est abolie ? Mais hélas !

[4] *Ibid.*, III.1.70-82.

Quelle forme de prière employer ? « Pardonnez-moi cet ignoble meurtre » ?
Impossible, puisque je détiens encore les objets
Qui m'ont fait commettre ce meurtre : ma couronne, mon ambition, ma reine
Peut-on recevoir le pardon si l'on garde le crime ?
[…]
Alors que reste-t-il à faire ?
Essayons du repentir : il peut tout ; que ne peut-il pas ?
Mais que peut-il quand on ne peut se repentir ?[5]

Sur ces entrefaites, Hamlet, qui surprend le roi en train de prier, va, lui aussi, se poser des questions : il va en effet s'interroger sur l'opportunité qui se présente et lui offre la possibilité de tuer le roi en train d'accomplir un acte de piété ou, de préférence, d'attendre un moment plus propice : *Alors suis-je vengé / si je le prends alors qu'il purifie son âme, / qu'il est paré, dispos pour la traversée ?* (III.3.84-86).

Mais, en fait, au lieu de continuer à se poser des questions en raison de cas de conscience et à procrastiner, Hamlet va désormais agir sous l'impulsion du moment, sans plus s'attarder sur des questions insolubles : à un moment donné, l'homme de réflexion et de ressentiment devient un homme d'action et de décision. C'est ainsi que, dans la célèbre « scène de l'alcôve » (III.4), scène au cours de laquelle il sermonne et semonce sa mère, le temps n'est plus aux questions stériles : il réagit au moindre soupçon de danger et est ainsi conduit, croyant tuer Claudius, à pourfendre Polonius, dissimulé derrière une tenture afin de mieux accomplir sa mission d'espionnage au service du roi. C'est aussi ce nouveau comportement qui le conduira à se débarrasser astucieusement de ses anciens condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, qui l'accompagnent en Angleterre où ils étaient chargés de le faire éliminer dès parvenu à destination : il ne se donnera alors même pas le temps de la réflexion, les envoyant sans l'ombre d'un remords à une mort certaine, *sans même leur laisser le temps de se confesser* (V.2.47).

Pour en revenir au roi Claudius, rappelons que, après la « scène de la prière » – et, surtout, après avoir eu connaissance du meurtre perpétré par Hamlet sur la personne de son fidèle conseiller Polonius –, il est de plus en plus sur le qui-vive, de plus en plus préoccupé, sinon inquiet : il interroge la reine Gertrude sur l'emploi du temps d'Hamlet : *Où est votre fils ?* (IV.1.3) ou sur son état de santé : *Comment va Hamlet ?* (IV.1.6). Il demeure perplexe devant l'énigme que constitue, à ses yeux, l'acte commis par Hamlet : *Hélas ! Comment justifier cette sanglante histoire ?* (IV.1.16) et tâche d'en savoir davantage : *Où est-il allé ?* (IV.1.23). Il confesse qu'il a *l'âme remplie de trouble et de désarroi* (IV.1.45). Claudius prend cependant une décision capitale : il projette en effet de se débarrasser définitivement d'Hamlet en l'expédiant, accompagné de Rosencrantz et Guildenstern, chez son cousin le roi d'Angleterre où il est censé, sitôt débarqué, rencontrer le trépas –

[5] *Ibid*., III.3.46-66.

car Claudius a conçu *un dessein, lequel implique absolument, / par des lettres conformes à cet objet, / sa mort immédiate* [la mort d'Hamlet] (IV.3.65-67). L'heure, en effet, n'est plus aux interrogations angoissées ou aux tergiversations mais aux prises de décision effectives et rapides.

L'acte V débute avec la fameuse « scène des fossoyeurs » (acte V, scène 1). Ces derniers donnent immédiatement le ton, de manière quasi parodique, les questions posées par le premier fossoyeur ne suscitant nulle angoisse particulière mais ayant plutôt l'allure de pures et simples énigmes. Donnons pour exemple celle que pose le premier fossoyeur au second fossoyeur : *Quel est celui qui bâtit plus solidement que le maçon, le charpentier ou le constructeur de navires ?* (V.1.47-48). Il est vrai que la question trouve une réponse immédiate chez le second fossoyeur, lequel ne manque pas de sagesse ni d'humour (noir) : *Le faiseur de potences, car c'est une bâtisse qui survit à mille occupants* (V.1.49-50).

Par contraste, les propos échangés entre Hamlet et Horatio – qui font suite immédiatement à ceux des deux fossoyeurs – retrouvent la tonalité du questionnement angoissé auquel nous avions jusqu'alors assisté :

> HAM. Horatio, veux-tu me dire une chose ?
> HOR. Quoi donc, Monseigneur ?
> HAM. Crois-tu qu'Alexandre sous la terre avait cette figure-là ?
> HOR. Exactement.
> HAM. Et cette odeur-là ? Pouah ! (*Il pose le crâne à terre*)
> HOR. Exactement, Monseigneur.
> HAM. À quels misérables emplois nous pouvons descendre, Horatio ! L'imagination ne peut-elle suivre la noble poussière d'Alexandre et la trouver finalement bouchant la bonde d'un tonneau ? Par exemple : Alexandre est mort, Alexandre est enterré, Alexandre retourne à la poussière : la poussière est de la terre ; avec la terre on fait de l'argile, et pourquoi cette argile qu'il est devenu ne boucherait-elle pas un tonneau de bière ? L'impérieux César mort et changé en glaise, pourrait boucher un trou pour arrêter le vent.[6]

Désormais, quand Hamlet n'est pas plongé dans ses coutumières méditations métaphysiques, embourbé dans un questionnement sans fin, ses interrogations prennent l'allure d'un défi indigné devant l'injustice que lui a réservé le sort. C'est ainsi que, poussé par le désespoir que lui cause la mort d'Ophélie, il assaille Laërte de questions qui pourraient paraître insensées à qui n'éprouverait pas d'empathie pour lui :

> Montre-moi, vertubleu, ce que tu peux faire. Veux-tu pleurer ? te battre ? jeûner ? te mettre en morceaux ? absorber du vinaigre ? manger un croco-

[6] *Ibid.*, V.1.229-235.

dile ? Je le ferai. Viens-tu ici pour pleurnicher, pour me braver en sautant dans sa tombe ? Fais-toi enterrer vif avec elle et j'en fais autant.[7]

Quand Fortinbras, le prince qui va succéder à Hamlet, apparaît à la toute dernière scène de la tragédie, c'est d'abord pour interroger : *Où est-il ce spectacle ?* (V.2.371), question suivie d'une autre, véritable oraison funèbre : *Ah, quelle fête s'apprête, orgueilleuse Mort, / en ton antre éternel, pour que d'un seul coup sanglant / tu frappes tant de princes ?* (V.2.375-377).

La pièce toute entière aura donc, de question en question, parcouru tous les registres du questionnement : de l'étonnement à la stupeur, de l'inquiétude à l'angoisse, de l'incompréhension à l'anxiété. Nous auront été proposées toutes les formes de l'interrogation : de la perplexité ou de la simple curiosité au trouble existentiel et à l'insatiable quête de vérité et de justice que suscite le spectacle d'un monde énigmatique qui continûment se dérobe à nos investigations. Avec *La Tragédie d'Hamlet, prince de Danemark*, Shakespeare plonge ainsi au plus profond de l'âme humaine et, en explorant les recoins les plus secrets et les plus sombres, nous révèle la nature essentielle de l'homme, laquelle est, fondamentalement, tissée de doutes et d'incertitudes.

Nous avons vu que le héros de la pièce, Hamlet, est constamment taraudé principalement par la question existentielle (et essentielle) et que l'ensemble de la pièce baigne dans une atmosphère de suspicion, d'inquiétude et d'interrogations. Mais ce questionnement permanent s'inscrit dans un cadre plus large qui témoigne d'une remise en question de la machine théâtrale elle-même ou, en tout cas, manifeste, de la part du dramaturge, un intérêt constant pour la chose théâtrale en tant que telle (jeu des acteurs, rôle du personnage en tant que metteur en scène).

Une remise en question(s) de la chose théâtrale ?

Shakespeare, en effet, met en œuvre toute une série de situations ou de procédés qui soulignent son vif intérêt – à la limite de la remise en question, parfois, de la chose théâtrale – pour la mise en scène (dont il charge certains de ses personnages à certains moments), pour le jeu des acteurs (Hamlet lui-même se faisant, à un moment donné, l'interprète de Shakespeare auprès des acteurs de la-pièce-dans-la-pièce) ou pour le sens des effets de surprise qui sont le moteur même de toute action dramatique.

C'est ainsi que comme nous l'avons déjà signalé, au tout début de la scène 2 de l'acte III, Hamlet lui-même, très concrètement, donne aux acteurs de la-pièce-dans-la-pièce des conseils sur la bonne manière de « jouer juste » (III.2.1-50) :

[7] *Ibid.*, V.1.297-302.

> De la mesure en toute chose, car au milieu même du torrent, de la tempête, disons mieux du tourbillon de votre émotion, vous devez posséder et faire naître une modération qui adoucisse tous les heurts. […] Accordez le geste à la parole et la parole au geste, en vous gardant bien toutefois de jamais excéder la modération de la nature ; car tout ce qui est ainsi forcé s'écarte de l'objet propre du théâtre, dont le but a été dès l'abord, et demeure toujours, de tenir, pour ainsi parler, le miroir devant la nature, de montrer au bien son propre visage et au mal sa physionomie, au siècle même et au corps de notre temps son image et son effigie.[8]

Plus encore que de simplement donner des conseils d'interprétation aux acteurs, Hamlet se fait organisateur de spectacle – pour ne pas dire metteur en scène –, notamment quand il organise et dirige la représentation du *Meurtre de Gonzague*, pièce qu'il a légèrement remaniée en y insérant *douze ou seize vers composés par [lui]* (II.2.578), et sur laquelle il compte pour être *le piège où se prendra la conscience du roi* (II.2.634). C'est en effet lors de la représentation qu'il va offrir au couple royal qu'Hamlet va obtenir confirmation de la culpabilité du roi.

De même qu'il met en scène tout un stratagème afin de parvenir à obtenir les aveux de Claudius, de même Hamlet s'emploie aussi à commenter l'action de *La Souricière* au point qu'Ophélie remarque, avec justesse : *Vous valez un chœur (*III.2.256) ; et Hamlet, à nouveau, d'expliciter ce que montre la pantomime : *Il l'empoisonne dans le jardin pour lui ravir son bien ; son nom est Gonzago […] Vous verrez bientôt comment l'assassin se fait aimer de la femme de Gonzago* (III.2.274-275).

En d'autres circonstances encore, Hamlet va s'ingénier à orienter l'action de manière déterminante, quand, par exemple, il va modifier le cours de l'intrigue en détournant la mission de Rosencrantz et Guildenstern auprès du roi d'Angleterre et en œuvrant de telle manière qu'il évitera le sort fatal auquel le destinait Claudius et se retrouvera au Danemark alors qu'il était censé n'y plus jamais reparaître.

Un autre personnage, dans *Hamlet*, intervient aussi comme un meneur de jeu, prêt à assurer son rôle de manipulateur, voire, à nouveau, de metteur en scène lui aussi. Il s'agit, bien sûr, de Polonius qui, en maintes occasions, sait faire preuve de ces qualités qui caractérisent un bon espion : une duplicité à toute épreuve et un travail dans l'ombre efficace. Il rappelle d'ailleurs, à cet égard, que les choses du théâtre ne lui sont pas étrangères et qu'il avait lui-même, dans sa jeunesse, interprété le rôle de Jules César :

> HAM. Monseigneur, vous avez joué la comédie jadis, dites-vous, à l'Université ?
> POL. Eh oui, Monseigneur, et je passais pour bon acteur.

[8] *Ibid.*, III.2.5-26.

HAM. Et qu'avez-vous joué ?
POL. J'ai joué *Jules César* : j'étais tué au Janicule, occis par Brutus.[9]

Se targuant d'avoir été familier de la chose théâtrale et soucieux de régler la conduite des événements, à la manière d'un metteur en scène, il donne ainsi à Reynaldo, serviteur chargé de veiller sur son fils Laërte lors de son séjour à Paris, des instructions très strictes pour surveiller de près le jeune étudiant – disons le mot : afin qu'il espionne le jeune homme et lui fasse un compte rendu fidèle de ses agissements : il lui dicte donc une véritable marche à suivre, toute une ligne de conduite à observer en fin de compte (II.1.1-75) : *Eh bien, Monsieur, voici quel est mon objet / et c'est, je crois, un fort louable stratagème* (II.1.37-38).

De même, il va guider Ophélie dans ses rapports avec Hamlet, inventant là encore un « louable stratagème » lui permettant, croit-il, d'amener Hamlet à révéler la cause profonde de sa mélancolie et de sa conduite « bizarre ». Il en fait part au roi : […] *je lâcherai ma fille : / soyons alors, vous et moi, derrière une tenture ; / observez alors leur entretien* (II.2.162-164). Le moment venu, Polonius donne ses instructions, réglant les derniers détails : *Promenez-vous ici, Ophélia. Sire, gagnons, / s'il vous plaît, notre poste*. (À Ophélie) *Lisez dans ce livre, afin de colorer votre solitude / par cette apparente occupation* (III.1.43-46). Peu de temps après, le roi et Polonius sortent : POL. *Je l'entends qui vient. Retirons-nous, Monseigneur* (III.1.55). Il est probable qu'Hamlet aura alors compris, dès le début de son entrevue avec Ophélie, qu'ils sont espionnés et que leurs propos vont être entendus – ce qui expliquerait la violence verbale à laquelle se livre le prince dans la « scène du couvent », au cours de laquelle il malmène et insulte la jeune fille. Inutile de préciser qu'Hamlet, probablement désormais sur ses gardes, va déjouer les plans de Polonius en « surjouant », par son comportement grossier avec Ophélie, conduisant ainsi le conseiller du roi sur une fausse piste.

Polonius, pourtant, se vante d'être capable de découvrir toute vérité cachée : *Je suis homme à trouver où la vérité se cache, / serait-ce au centre de la terre* (II.2.156-157). Fort de cette certitude fallacieuse, il met en scène, dans la « scène de l'alcôve », un nouveau stratagème, destiné, selon lui, à lui permettre de découvrir ce que cache le mystère d'Hamlet. Pour ce faire, il organise une mise en scène (qui lui sera fatale) et donne ses dernières instructions à la reine : *Il va venir à l'instant. Rabrouez-le sans ménagement* […] / *Je vais me cacher ici-même. / Allez-y rondement, je vous prie* (III.4.1-5). C'est ainsi que, se dissimulant à nouveau derrière une tenture, pour mieux espionner l'entretien entre Hamlet et sa mère, il se trouve pris à son propre piège et meurt d'un coup de dague porté par le prince – qui avait cru, en fait, tuer Claudius.

Dans ce qui, à nouveau, se révélera être un jeu de dupes, Rosencrantz et Guildenstern, mandatés par le roi Claudius, tentent, dans la scène 2 de l'acte III, de sonder et de « piéger » Hamlet afin d'obtenir de lui les vraies raisons de son com-

[9] *Ibid.*, III.2.105-109.

portement « bizarre ». Mais Hamlet a tôt fait de découvrir leurs arrière-pensées et le voilà qui s'insurge contre leurs tentatives maladroites pour le manipuler :

> Alors, voyons, quel mépris vous me témoignez ! Vous voudriez jouer de moi, vous voudriez avoir l'air de connaître mes touches ; vous voudriez arracher le cœur de mon secret, me sonder depuis la note la plus basse jusqu'au sommet de mon registre. Or dans ce petit instrument, il y a beaucoup de musique, une voix admirable ; et vous êtes incapable de le faire parler. Croyez-vous, vertubleu, qu'il soit plus facile de jouer de moi que d'un flageolet ?[10]

Cette aptitude à renverser une situation le conduira, plus tard, à passer du rôle de victime potentielle, susceptible de subir un sort fatal, à celui de manipulateur, maître du jeu à la manière d'un metteur en scène : c'est ainsi, nous l'avons déjà signalé, qu'il maîtrisera la situation, lors de son voyage pour l'Angleterre, et fera tourner les événements à son avantage. Et de même, dans la « scène de l'alcôve », à l'Acte III, scène 4, il passe en un instant de victime d'une machination à maître du jeu, et va même jusqu'à faire jouer un rôle à sa mère, la dirigeant dans sa conduite à venir avec le roi Claudius :

> LA REINE. Que dois-je faire ?
> HAM. […] Laissez ce roi gavé vous attirer encore à sa couche, vous pincer galamment la joue, vous appeler « ma petite souris », et avec deux baisers puants, ou en vous tripotant le cou de ses doigts damnés, qu'il vous fasse dévider toute cette histoire, que je ne suis pas essentiellement fou, mais fou par artifice.[11]

Quant à Claudius lui-même, qui se croit assez habile pour régler la conduite des événements, il verra, à au moins deux reprises, ses machinations éventées par le jeune prince : la première fois, lorsqu'il expédie Hamlet en Angleterre, croyant ainsi se débarrasser de lui définitivement, sa tentative se solde par un échec retentissant, Hamlet ayant déjoué ses plans sans coup férir. La seconde tentative pour se débarrasser d'Hamlet n'aura pas plus de succès : Claudius, en effet, organise une passe d'armes « amicale » entre Laërte et Hamlet – lors de laquelle le fleuret empoisonné de Laërte est censé éliminer Hamlet – ; et, pour plus de sûreté, la coupe destinée à Hamlet pour étancher sa soif entre deux échanges sera également empoisonnée. Mais, là encore, Hamlet retourne la situation et le roi, pris à son propre piège, se voit contraint d'avaler de force le contenu de la coupe empoisonnée, perdant ainsi le contrôle de la situation.

N'ayons garde d'oublier, dans ce panorama, des « metteurs en scène » qui pensent pouvoir diriger l'action et en maîtriser la mise en œuvre, le rôle fondamen-

---

[10] *Ibid.*, III.2.380-388.
[11] *Ibid.*, III.4.180-188.

tal du Spectre qui, dès les premières scènes, apparaît comme le maître du jeu par excellence, « celui par qui le scandale arrive » ; car c'est bien lui qui est à l'origine du lancement de l'intrigue lorsqu'il instruit Hamlet, lui explique la situation, lui indique le rôle qu'il doit jouer et intervient au cours de la pièce pour corriger éventuellement certains défauts dans l'exécution de sa mission (le rôle de vengeur qui lui a été assigné).

Dès le premier acte, en effet, Hamlet reçoit du Spectre les instructions qui doivent lui permettre de remplir son rôle (accomplir la mission de vengeance qui lui est confiée). Il accompagne ses directives de mises en garde et de recommandations pressantes : *Mais quelle que soit ta façon d'accomplir cet acte, / ne souille pas ton âme, ne laisse pas ton esprit / méditer rien contre ta mère* (I.5.84-86). Et s'il réapparaît plus tard, à l'Acte III, dans la « scène de l'alcôve », c'est à la manière d'un metteur en scène vigilant qui tient à corriger certains défauts d'interprétation que commet l'acteur chargé du rôle : *N'oublie pas : le seul objet de ma visite / est d'aiguiser ta volonté presque émoussée. / Mais vois, l'épouvante règne en ta mère. / Ah ! dresse-toi entre elle et son âme en conflit !* (III.4.110-113). La direction d'acteur est ainsi menée adroitement…

C'est donc à un double titre que nous pouvons parler, à propos de *La Tragédie d'Hamlet*, d'une pièce qui repose à la fois sur une série d'interrogations (traduisant des sentiments d'anxiété, d'inquiétude et d'angoisse) et sur la mise en perspective et la remise en question(s) de la chose théâtrale (s'appuyant notamment sur une mise en abyme du rôle de metteur en scène). Le spectateur, en effet, dans le cadre d'une thématique essentiellement fondée sur le doute et l'incertitude, est conduit à s'interroger, sur le plan esthétique, sur le statut même d'acteurs faisant aussi, à l'occasion, fonction de metteurs en scène.

Maurice ABITEBOUL
Avignon Université

QUEL PARTI PRENDRE ? OU LA QUERELLE DES GLUCKISTES ET DES PICCINNISTES AU XVIIIe SIÈCLE[1]

Le XVIIIe siècle, dans presque tous les domaines, fut un siècle novateur grâce à ses doutes et à ses incertitudes qui lui permirent de remettre en question les certitudes et les vérités du siècle précédent et d'aller de l'avant. Sur le plan musical, en particulier, il connut un certain nombre de querelles qui opposèrent partisans de Lully et partisans de Rameau, puis musique française et musique italienne et enfin les tenants de l'esthétique de Gluck et ceux de l'esthétique de Piccinni. C'est cette dernière querelle qui retiendra notre attention.

Cette querelle entre Gluckistes et Piccinistes ne se déchaîna pas aussi soudainement que les querelles précédentes. Elle couva lentement, se préparant, si l'on peut dire, bien avant l'arrivée de Gluck à Paris. En effet, la fille de l'empereur germanique François Ier et de Marie-Thérèse d'Autriche, Marie-Antoinette, était venue s'installer dans la capitale, à la suite de son mariage avec le futur roi Louis XVI, en 1770. Or, la Dauphine, passionnée de musique dès sa plus tendre enfance, ne prisait pas particulièrement les concerts donnés à la cour et les représentations de l'Académie royale de Musique. Elle préférait les spectacles de la Comédie-Française, dans lesquels s'illustraient la Clairon et Talma, aux tragédies lyriques. Cette lassitude ne semble pas avoir été particulière à la future reine, car son frère de lait, Joseph Weber, soutient, dans ses *Mémoires*, que la musique française était tombée dans la léthargie et qu'elle avait besoin d'être stimulée :

> Ce pays ne connaissait qu'une musique demi-barbare. Cet art y était dans l'enfance, lorsque tous les autres y avaient passé l'époque de leur maturité. Marie-Antoinette vit l'opéra français et résolut aussitôt de rectifier le goût national. C'est à elle, à son amour éclairé des arts, que la France doit la révolution qui s'opéra alors dans la musique[2].

Cette stimulation, des compositeurs comme Floquet et Monsigny, par exemple, n'étaient pas capables de la provoquer de sorte que l'Académie royale de Musique, l'Opéra-Comique et tous les théâtres de province (Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Rouen) enregistraient des recettes plutôt insignifiantes qui suffisaient à peine à indemniser chanteurs, danseurs, musiciens, décorateurs et machinistes. Rameau, cependant, mort en 1764, jouissait encore d'un certain prestige. À Paris, les reprises de *Castor et Pollux*, en 1771 et en 1772, en témoignent. Cependant, la

[1] Pour faciliter la lecture des citations au lecteur d'aujourd'hui, le français du XVIIIe siècle a été modernisé. Ainsi, l'imparfait en « oi », fait place à « ai », « ame » à « âme », « savans » à « savants », etc.
[2] Voir Joseph Weber, *Mémoires*, tome VII, p. 177-178.

cour et un public avides de nouveauté et, de surcroît, en proie à l'« étrangéromanie », se posaient des questions sur l'avenir de la musique française, quand, d'Allemagne, d'Autriche, d'Italie, leur parvenaient des échos sur l'essor de l'opéra à Berlin, à Vienne et à Rome. Des noms comme Bach, Mozart, Paisiello, sans oublier des chanteurs plus ou moins célèbres ne leur étant, en outre, pas inconnus. Ancienne élève de Gluck, Marie-Antoinette fit venir à Paris le grand maître allemand. Ce dernier arriva dans la capitale vers le 20 novembre 1773, avec l'intention de produire son *Iphigénie en Aulide* en dépit des réticences des directeurs de l'Académie royale de Musique (Berton, Trial, Dauvergne et Joliveau).

> On a vu dans le *Mercure* une lettre du fameux Gluck, musicien allemand, qui offrait aux Directeurs de l'Opéra de leur envoyer ou de leur apporter plutôt l'*Iphigénie* de Racine, mise en musique. Ces Messieurs, peu curieux de musique étrangère, dans la crainte qu'elle ne fît tomber la leur, avaient éludé la proposition. Heureusement le Sr. Gluck a jugé à propos d'arriver ; et comme il a l'honneur d'être connu de Madame la Dauphine, on espère qu'il aura assez de protection pour faire jouer son Opéra. Cette Princesse lui a donné ses entrées chez elle à toute heure[3].

Les débuts du compositeur allemand dans la capitale ne furent pas faciles. Il trouva tout d'abord une grande hostilité parmi les chanteurs et les musiciens de l'orchestre. Il eut sans doute le tort de les malmener et de froisser leur susceptibilité. Ses réserves, ses incertitudes, ses doutes agacèrent sérieusement les artistes et les musiciens. Dans une telle situation, il fut aidé par un poète peu connu, Pierre-Louis Moline, que sa fille adoptive Marianne avait découvert. Tandis que Moline écrivait le livret français d'*Orphée et Euridice*, et François-Louis Gand Le Bland du Roullet celui d'*Iphigénie en Aulide*, Gluck se mit à recomposer à loisir certaines de ses partitions et à soumettre les artistes à un entraînement intensif, les obligeant à répéter jusqu'à ce que leur rôle n'eût plus de mystère pour eux. Sophie Arnould qui, comme en témoignent les *Mémoires secrets* de Bachaumont, ne craignait jamais de se signaler par quelque esclandre ou par une lettre ouverte adressée aux quatre directeurs de l'Académie royale de Musique, ne manquait jamais de lui faire une scène et de lui rendre la vie dure[4].

À côté de ses librettistes, Gluck put compter sur l'appui non seulement de la Dauphine, mais aussi de Rousseau, toujours intéressé par les nouveautés musicales, et du comte Mercy-Argenteau, ambassadeur liégeois, correspondant assidu de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche, mère de Marie-Antoinette. La première d'*Iphigénie en Aulide* remporta un succès mitigé à l'Académie royale de Musique, le 19 avril 1774[5]. La basse-taille Larrivée prêtait sa voix majestueuse au rôle

[3] Bachaumont, *Mémoires secrets*, tome VIII, p. 110.
[4] Bachaumont rend compte d'un échange vif de paroles entre le prince de Henin et Gluck chez Sophie Arnould dans *op. cit.*, tome VII, p. 200.
[5] Id., *ibid.*, tome VII, p. 162-163.

d'Agamemnon. Mlle Duplan chantait le rôle de Clytemnestre, l'épouse du roi des rois. Mlle Arnould, avec sa belle voix de dessus (soprano) et son jeu expressif, personnifiait avec bonheur la malheureuse fille des deux souverains et la haute-contre Legros, sous les traits d'Achille, lançait ses puissants aigus dans la salle bondée. Sur le plan purement musical, cette tragédie lyrique était une pure révélation pour le public parisien. Elle offrait une ouverture de toute beauté et d'une grande originalité. Pour la première fois, elle suggérait déjà les *leitmotive* que Méhul, Beethoven, Meyerbeer et surtout Berlioz et Wagner allaient être appelés à vulgariser. De plus, une telle puissance d'invention, une telle élévation, un tel style, à la fois grandiose, pathétique et vigoureux, touchèrent profondément des spectateurs comme Rousseau, Grimm et l'homme de lettres et journaliste Jean-Baptiste Suard et laissèrent interdits les mécontents, qu'ils fussent Lullistes ou Ramistes. La Dauphine n'avait pas été une des moindres enthousiastes et, par ses applaudissements intempestifs, avait obligé les habitués des loges voisines à l'imiter par déférence. Au lendemain de la première, la presse, partagée, ou indécise, parla de cette œuvre déconcertante en termes fort élogieux ou fort critiques, sans se rendre compte, peut-être, que cette nouvelle esthétique musicale allait non seulement déchaîner les passions mais aussi provoquer une révolution, prélude à la Révolution de 1789. Sans la mort de Louis XV, survenue le 10 mai 1774, les esprits se seraient échauffés au point de donner lieu à une querelle. Les détracteurs de Gluck, pourtant, n'avaient pas chômé et avaient demandé instamment à la comtesse du Barry, alors favorite du roi, de devenir leur championne et de poser en adversaire de la Dauphine. Lulliste confirmée, la marquise du Deffand s'était elle-même offusquée des louanges prodiguées par Voltaire à Gluck, au lendemain de la première d'*Orphée et Eurydice*, en version française, le mardi 2 août 1774[6]. Elle avait tancé d'importance l'écrivain dans une lettre qui disait en particulier:

> Ne louez pas nos révolutions, mon cher Voltaire ; celles qui sont arrivées, loin d'être admirables, sont déplorables. La musique de M. Gluck confirme ce jugement ; elle n'est ni française ni italienne. Je doute que les savants la puissent louer de bonne foi ; et pour les ignorants tels que moi, elle n'est qu'un charivari, tantôt bruyant, tantôt plat et toujours ennuyeux. *Iphigénie*[7] et *Eurydice*[8], comparées à *Armide*[9], à *Castor*[10], à *Issé*[11], au ballet des

[6] La version italienne (*Orfeo ed Euridice*), sur un livret de Ranieri de' Calzabigi, avait été donnée au Burgtheater de Vienne, le 5 octobre 1762. Sur cet opéra, voir Andrea Lanzola, *Melodramma e spettacolo a Vienna: vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717-1794)*, p. 236-268 (Rome, Vecchiarelli Editore, 2013).
[7] *Iphigénie en Aulide*.
[8] *Orphée et Eurydice*.
[9] *Armide*, dernière tragédie terminée par Lully dont la première remontait au 15 février 1686.
[10] *Castor et Pollux*, tragédie lyrique de Rameau (Première, le 24 octobre 1737).
[11] Pastorale héroïque de Destouches (Première au Château de Fontainebleau, le 7 octobre 1697).

> *Sens*[12], etc... etc... font verser des larmes de sang pour la perte du goût..., et M. de Voltaire applaudit à un tel changement ! Vous ne sauriez être de bonne foi; vous qui devriez être le défenseur du goût, vous soutenez, vous autorisez ceux qui détruisent, vous faites perdre la seule ressource qui nous reste[13].

Le journaliste Lefuel de Méricourt, l'écrivain et critique Jean-François de Laharpe et l'homme de lettres et encyclopédiste Jean-François Marmontel, entre autres, abondaient dans ce sens. En revanche, Julie de Lespinasse, amie de d'Alembert, de Diderot et de Condorcet qu'elle recevait dans son salon, éprouvait un plaisir ineffable à l'audition d'*Orphée et Eurydice* et avouait qu'elle se pâmait de satisfaction quand elle entendait le fameux air « J'ai perdu mon Eurydice ». C'était déjà une nature préromantique, passionnée et torturée par le doute[14].

Le 13 août 1775, à l'Académie royale de Musique, on donna *Cythère assiégée* de Gluck au lieu de *L'Union de l'Amour et des Arts* de Floquet, ce qui entraîna d'autres discussions vives. Bachaumont commenta, non sans humour :

> Quant à la musique on n'est pas d'accord à cet égard. Les partisans de l'École Française continuent à trouver celle du chevalier détestable, et ses partisans la jugent délicieuse. En attendant il [= Gluck] a toujours touché des Directeurs sa rétribution de 2 000 écus[15].

Les journaux continuèrent à tenir leurs lecteurs respectifs au courant des ouvrages donnés à l'Académie royale de Musique comme dans les autres salles de la capitale et des autres grandes villes du royaume. On y apprend que le public parisien se plaignait que Clairval, la haute-contre chérie des dames, qu'il admirait tant, jouait désormais trop rarement[16]. On signale que Charles-Pierre Colardeau, qui jouait à la Comédie-Italienne, était l'auteur d'une trentaine de farces italiennes[17], et que Mademoiselle de Monville, du même théâtre, avait eu le tort de vouloir chanter à l'Académie royale de Musique avec une voix qui ne passait pas la rampe[18]. On y lit un compte rendu du ballet-pantomine de Noverre[19], *Apelle et*

---

[12] Opéra-ballet en cinq actes de Mouret, sur un livret de Pierre-Charles Roy, représenté pour la première fois le 5 juin 1732.
[13] Mme du Deffand, *Correspondance*, lettre du 3 août 1774, tome II, p. 23. Voltaire s'était en fait contenté d'apprécier quelques airs de l'opéra de Gluck que sa nièce venait d'interpréter en privé.
[14] Voir la *Correspondance entre Mademoiselle de Lespinasse et le comte de Guibert*, p. 221, p. 238, p. 258 (Paris, Calman-Lévy, 1906).
[15] Bachaumont, *op. cit.*, tome VIII, p. 114.
[16] *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectacle* du 1er septembre 1776, p. 190-191.
[17] *Ibid.*, du 1er septembre 1776, p. 192 et p. 246-250.
[18] *Ibid.*, du 15 octobre 1776, p. 365.
[19] Voir Maurice Chéruzel, *Jean-Georges Noverre levain de la danse moderne*, p. 107-114 (publication à compte d'auteur, Paris – Saint-Germain-en-Laye, 1993, 310 p., ill.).

Campaspe ou La Générosité d'Alexandre[20], et des éloges d'un certain De La Planche, destinés à Beaumesnil, « enchanteresse du premier ordre, surtout dans l'*Union de l'Amour & des Arts*[21], où elle a constamment bien servi l'Auteur & la Musique, nos oreilles & nos cœurs »[22]. Mais, le 23 avril 1776, donc environ huit mois après, avec la première d'*Alceste* en présence de la reine, la querelle reprit âprement entre les Gluckistes et les Lullistes-Ramistes qui s'étaient ligués contre eux. Les premiers voyaient dans cette œuvre lyrique une résurrection de la tragédie antique, en raison de la présence des chœurs – chargés de répondre au héros ou de commenter le déroulement de l'action – et de la simplicité de l'ouvrage. Les seconds la critiquaient. Le *Journal des Sciences & des Beaux Arts* et d'autres journaux publiaient des articles de Le Fuel de Méricourt et de La Harpe on ne peut plus virulents, dans lesquels on comparait *Alceste* au « vide de Newton ». Le chroniqueur du *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectateur*, qui avait écrit un article en faveur de Gluck en août 1776, chantait la palinodie en octobre de la même année[23], en racontant ses impressions sur *Alceste* qu'avait vu à plusieurs reprises son hôte, l'abbé Asmène, désireux de retourner l'entendre plutôt que de participer à une partie de campagne :

> Y pensez-vous, lui dit quelqu'un ? vous voulez tomber en consomption. Au lieu de venir respirer le bon air des champs, vous allez bâiller à cette lamentable jérémiade ; vous que nous connaissons pour homme de bon sens, vous aller entendre larmoyer en chantant, & cela ne vous choquera pas ?
>
> Pour moi, j'aimerais autant une Messe de mort en faux bourdon. Je vais à l'Opéra pour m'amuser, non pour être sans cesse attristé : le chant n'est établi que pour flatter agréablement l'oreille, pour porter le plaisir & la joie dans l'âme ; car on ne chante pas quand on est triste. Gémir, se désespérer, descendre aux enfers en cadence, est le comble de la déraison. *Mascarille*[24], parlant de mettre l'*Histoire Romaine* en madrigaux, ne proposait rien de plus extravagant. Que n'entreprend-on aussi de mettre *Phèdre* en vaudeville, & *Athalie* en ariettes ? Aussi vous voyez que cet Opéra a révolté le plus grand nombre. Je l'ai vu une fois, & c'est déjà trop. On prétend que la musique en est savante; il faut donc la laisser aux Savants ; pour nous autres, il nous faut

[20] *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectacle*, du 1er octobre 1776, p. 291-296.
[21] Ballet héroïque en trois entrées de Lemonnier (librettiste) et Floquet, créé à l'Académie royale de Musique le 7 septembre 1773.
[22] *Ibid.*, du 15 septembre 1776, p. 220-221. De La Planche ajoute : « Point de petite santé ou d'indisposition feinte, qui sentent plutôt le goût de la paresse, que le besoin d'un repos raisonnable. Je serais bien curieux de mêler à celui de son amour pour son état l'éloge de son intelligence, de la précision de son jeu, des belles & claires modulations de sa voix, de la netteté de sa prononciation, & singulièrement dire quelque chose de ses charmes ; mais c'est une tâche qui ne pourrait être largement entreprise que par un amant; encore faudrait-il qu'il fût un de nos Dieux ».
[23] *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectacle* du 15 août 1776, p. 101.
[24] Dans *Les Précieuses ridicules* (1659) de Molière.

> du chant. Dans *Iphigénie* on en trouvait encore quelques traits; mais dans *Alceste*, il n'y en a pas la moindre apparence. Quoi ! point de cadence, un récitatif pressé, qui est moins chanté que prononcé ! autant vaudrait faire déclamer les Chanteurs.
>
> Ici celui qui parlait déplora la perte du chant français. Que servira désormais, dit-il, d'avoir une voix sonore ? *Legros*, dans ses admirables éclats, faisait retentir la Salle; maintenant il y a des moments où on l'entend à peine. Il en est de même de *Rosalie*[25] ; ce sont ou des cris ou des lamentations ; ce qui choque davantage, est de ne pas trouver un seul air de Ballet. Enfin, tout cet Opéra est une déplorable psalmodie tout au plus bonne à exécuter à des enterrements.[26]

Il est vrai qu'il faut de la persévérance pour assister à une représentation de cet opéra de nature austère et triste. Cependant, Bachaumont fut plus nuancé et peut-être plus prophétique que les détracteurs de Gluck :

> Le Chevalier Gluck est dans la plus parfaite sécurité ; il assure que si sa musique ne prend pas aux premières représentations, elle prendra aux dernières, que si ce n'est cette année, ce sera l'année prochaine, ce sera dans dix ans, parce que c'est la Musique la plus analogue à la nature, et qu'il n'en connaît pas de plus vraie[27].

Gluck, comme l'avait fait Rameau, se jeta hardiment dans la mêlée, malgré un deuil cruel récent[28], et put compter sur Olivier de Corancez, l'un des fondateurs du *Journal de Paris*, pour défendre sa cause auprès d'autres partisans comme l'abbé François Arnaud, l'architecte Claude Coquéau, le journaliste, homme de lettres Jean-Baptiste Suard, le compositeur et directeur de l'Académie royale de Musique, Pierre Montan Berton, et même le dessus Sophie Arnould malgré ses démêlés passés avec le compositeur. Son librettiste, le bailli Du Roullet eut la mauvaise inspiration, en août 1776, de faire paraître sa *Lettre sur les drames-opéras*, pâle apologie de son livret d'*Iphigénie* et des idées de Gluck, ce qui lui valut des couplets satiriques. Dans le tome II des *Œuvres complètes* (Paris, Léopold Collin, Libraire, 1808) de l'abbé Arnaud, la *Lettre à Madame d'Augny sur l'Iphigénie en Aulide, de M. le chevalier Gluck* montre que le prélat n'était pas vraiment satisfait des opéras italiens malgré des « récitatifs et des airs de la plus grande force et du plus grand effet », beautés qui se présentaient beaucoup trop rarement, « et toujours à côté de morceaux de facture et de routine, dénués

---

[25] Le dessus (soprano) Rosalie Levasseur (1749-1826).

[26] *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectacle* du 1er octobre 1776, p. 274-276 : « Le souper des enthousiastes ».

[27] Bachaumont, *op. cit.*, tome IX, p. 105.

[28] Sa fille adoptive, Marianne, avait été emportée, le 21 avril 1776, par la variole, maladie infectieuse qui pardonnait rarement au XVIIIe siècle.

d'intention, de caractère et de vraisemblance » (p. 364) et qu'il pensait avoir trouvé dans la pièce de Gluck « un grand ensemble de musique » capable de lui offrir « le même plan, les mêmes gradations, les mêmes développemens, le même accroissement d'intérêt qu'une tragédie bien conduite et bien faite » (p. 364). Puis, dans les pages suivantes, il s'appliquait à analyser musicalement l'opéra de Gluck (p. 363-377). Il revenait sur les mérites de Gluck dans sa *Lettre à Madame la comtesse du B...* (p. 378-379), dans *La soirée perdue à l'Opéra, consacrée* à *Alceste* (p. 380-393)[29], où il prenait la défense du compositeur allemand en s'adressant à ses détracteurs pour leur dire que Gluck n'était ni de la première ni de la seconde classe des compositeurs, mais qu'il occup[ait] une classe à part, et qu'il y [avait] peu d'apparence que beaucoup de musiciens [vinssent] s'asseoir sur la même ligne » (p. 392-393). Enfin, dans sa *Lettre sur Iphigénie en Tauride* (p. 426-430), l'abbé, après avoir affirmé qu' « un des grands mérites de M. Gluck [était] d'aller toujours au-delà des idées communes, et de varier, de fortifier et d'accroître l'expression par des moyens qui, jusqu'à lui, étaient demeurés cachés dans les secrets de l'art » (p. 428), concluait :

> Qu'à l'exemple du chevalier Gluck, on fasse servir ce bel art à remuer l'âme, à peindre les passions, à réveiller des sentiments et à exercer la pensée, et, quelque prix que nous attachions aux choses de pur esprit et de pur agrément, les musiciens, malgré le dédain d'une classe de personnes qui ne savent pas assez que la vraie politesse, celle des mœurs, est le fruit de la culture et de la perfection des arts, les musiciens iront se placer à côté des plus grands poètes (p. 430).

De son côté, Gluck répondait aux attaques de La Harpe, de Marmontel pour lequel il n'avait d'ailleurs, aucune sympathie[30], et de bien d'autres tout en faisant son propre panégyrique[31]. Il avait secoué les chanteurs de ses opéras, mais ceux-ci avaient gagné à suivre ses recommendations. Maintenant, il lui fallait se

---

[29] À cette *Soirée perdue à l'Opéra*, l'écrivain et compositeur Nicolas-Étienne Framery (1745-1810) répondit par une lettre publiée par le *Mercure de France* de septembre 1776, p. 181-184, dans laquelle il prenait la défense de Sacchini, accusé de plagiat.

[30] Voici une épigramme sur Marmontel :
« Ce Marmontel si long, si lent, si lourd,
Qui ne parle pas, mais, mais qui beugle,
Juge la peinture en aveugle,
Et la musique comme un sourd,
Ce pédant à fâcheuse mine,
De ridicules si bardé,
Dit avoir le secret des vers du grand Racine,
Jamais secret ne fut si bien gardé. » (*Mercure de France* du 26 mai 1779, p. 472).

[31] Voir Jacques-Gabriel Prod'homme, *Écrits de musiciens* (XVe-XVIIIe siècles), p. 405-409 (Paris, Mercure de France, 1912, et Da Capo Press, 1985, 455 p.).

défendre des compositeurs italiens qui semblaient avoir le vent en poupe[32].
Grétry assurait dans ses *Mémoires* :

> L'école italienne est la meilleure qui existe, tant pour la composition que pour le chant. La mélodie des Italiens est simple et belle; jamais il n'est permis de la rendre dure et baroque. Un trait de chant n'est beau que lorsqu'il s'est placé de lui-même et sans aucun effort. Dans le genre sérieux comme dans le comique, leurs récitatifs obligés, les airs d'expression ou cantabile [*sic*], les duo [*sic*], les cavatines, qui coupent si heureusement les récitatifs, les airs de bravoure, les finals, ont servi de modèle à toute l'Europe.
>
> Il est inutile de leur faire un mérite de la justesse de la prosodie, car il est presqu'impossible d'y manquer, tant leur langue est accentuée et libre par les élisions fréquentes des voyelles. Le public d'ailleurs ne critique jamais le musicien sur ce point. J'ai entendu un air d'un grand maître, qui commençait par le mot *amor*, et quoique l'*a* soit bref, il était soutenu pendant plusieurs mesures à quatre temps, sans que personne y fît attention. L'Italien aime trop la musique pour lui donner d'autres entraves que celles de ses règles. Il sacrifie volontiers sa langue aux beautés du chant[33].

De fait, l'opéra italien gagnait de plus en plus de terrain[34]. Pis encore. À la suite d'une entrevue, à Fontainebleau, entre le comte de Mercy-Argenteau, le marquis Louis-Antoine Caracciolo, ambassadeur de Naples à Paris, et Marie-Antoinette, le bruit circulait que la reine avait décidé de nommer le compositeur Niccolò Piccini ou Piccinni directeur général d'une école de chant pour une durée de trois ans. Ce fut donc le 31 décembre 1776 que le compositeur italien arriva à Paris, accompagné de sa nombreuse famille.

Détail curieux, le même jour l'Académie royale de Musique reprenait *Orphée et Eurydice*, toujours dans l'adaptation française faite par Moline du livret italien de Ranieri de' Calzabigi.

Une fois sur place, Piccinni se mit en devoir d'adapter son *Orlando* pour la scène française. Gluck, ne voulant pas être en reste, fit savoir qu'il écrirait lui-même un *Roland*. Cette nouvelle querelle se plaçait au milieu d'autres querelles concernant, par exemple, le théâtre de Corneille et de Racine, les pièces de Shakespeare mises à la portée du lecteur éclairé français par les traductions de Letourneur, Catuelan et Fontaine-Malherbe (1776). À ce sujet, Voltaire regrettait d'avoir été le premier à montrer aux Français « quelques perles » qu'il avait

[32] Cf. le *Mercure de France* du 26 mai 1779, p. 471-472 : « La guerre des deux musiques ».
[33] André Grétry, *Mémoires ou Essais sur la Musique*, tome I, p. 112-113.
[34] Voir, par exemple, le *Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectacle*, du 1er octobre 1776, p. 288-291.

trouvées dans l'« énorme fumier » du dramaturge anglais[35], « cet abominable Shakespeare », allait-il jusqu'à écrire[36]. Marmontel se contentait de prendre la défense de Piccinni dans sa *Guerre musicale* (1777) et dans son *Essai sur les révolutions de la musique en France* (1778). Gluck répondit par ses *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique* (1781), environ deux ans après la reprise du *Devin du village* de Rousseau sous une forme différente[37].

Cette période vit une reprise d'*Iphygénie* (5 juin 1777), puis la création d'*Iphigénie en Tauride* (18 mai 1779)[38] en présence de la reine Marie-Antoinette[39], et d'*Echo et Narcisse* (24 septembre 1779), dernière œuvre de Gluck qui se solda par un échec retentissant[40].

Gluck repartit pour l'Allemagne le 7 octobre 1779. Quelque temps après, à la suite d'une reprise de *Castor et Pollux* de Rameau (7 mai 1780), préparée par ses soins, Berton, directeur général de l'Académie royale de Musique, disparaissait, victime d'une infection pulmonaire (14 mai 1780). Le 6 juin 1791, un incendie ravageait la seconde salle du Palais-Royal, et on dut transporter le théâtre d'abord dans la salle des Menus-Plaisirs, rue Bergère, puis dans celle de la Porte-Saint-Martin.

Resté seul en lice, Piccinni produisit son *Roland* sur la scène parisienne le 27 janvier 1778. Les chanteurs de cette création étaient Henri Larrivée (Roland), Rosalie Levasseur (Angélique), Joseph Legros (Médor), Lebourgeois (Témire), Tirot (Stolfe), Châteauvieux (Logistille), Nicolas Gélin (Isolano), Étienne Lainez (Condon), Moreau (Tersandre), Ann-Marie-Jeanne Gavaudan (Belise). Le succès fut mitigé et le continuateur de Bachaumont, en date du 30 janvier 1778, tenta d'expliquer cet échec partiel comme suit :

> Quoique l'opéra de *Roland* ait été fort mal exécuté mardi, soit de la part de Mlle Le Vasseur, qui a souvent chanté faux ; soit de la part du Sr. Le Gros[41], dont la tournure ne comporte point les grâces séduisantes et naïves de l'Amant d'Angélique[42] ; soit de la part du Sr. Larrivée même, ne rendant pas

[35] *Correspondance*, tome 20, « À M. le comte d'Argental », ministre plénipotentiaire du duc de Parme, p. 91 des *Œuvres complètes* de Voltaire par Beuchot, tome LXX (Paris, chez Lefèvre, Firmin Didot, 1834).
[36] *Op. cit.*, « À M. Dalembert », p. 116.
[37] Voir le *Mercure de France* du 16 mai 1779, p. 427-428.
[38] Voir Grimm, *Correspondance littéraire*, tome V, p. 4.
[39] Distribution : Rosalie Levasseur (Iphigénie), Châteauvieux (Diane), Larrivée (Oreste), Legros (Pylade), Moreau (Thoas).
[40] Distribution : Gertrude Girardin (Amour), Beaumesnil (Écho), Gavaudan aînée (Eglé, nymphe), Suzanne Joinville (Aglaé, une nymphe), Étienne Lainez (Narcisse), Joseph Legros (Cynire), ? (Thanaïs), ? (Sylvie, nymphe), Augustin Chéron et Jean-Joseph Rousseau (des Sylvains).
[41] L'orthographe des noms propres au XVIIIe siècle n'était pas fixe et les noms respectifs des chanteurs ne faisaient pas exception à la règle.
[42] La haute-contre Legros était un homme corpulent.

> les fureurs de Roland comme le faisait Chassé[43], dont on se souvient encore; soit enfin de la part de l'Orchestre, quelquefois trop bruyant et couvrant les voix; ce spectacle a eu le plus grand succès. On a senti, dès cette première représentation, très imparfaite, les charmes d'une mélodie qu'on regrettait dans *Armide*. Il y a beaucoup de chant dans *Roland* et de ces airs délicieux vraiment analogues au goût de la nation et au génie de notre langue.
>
> Il faut avouer, au-surplus, que M. Piccinni ne paraît pas avoir, comme le Chevalier Gluck, l'expression des grandes passions, et que les morceaux de force de *Roland*, tels que celui de ses fureurs, ne produisent pas les effets énergiques et terribles qui bouleversent l'âme dans les ouvrages de l'Allemand. La Reine a honoré ce spectacle de sa présence avec Madame *Elisabeth*[44]. S. M. n'a point applaudi. On sait combien elle protège le Chevalier Gluck et aime sa musique[45].

La même année, Piccinni donna *Phaon* à Choisy, devant la cour. Les sottes rancunes des partisans du « coin du roi » ne permirent pas à l'Académie royale de Musique de recevoir ce gracieux ouvrage en deux actes, composé sur des paroles de Claude-Henri Watelet. Puis, du 22 février 1780, date d'*Atys*[46], au 30 décembre 1784, date de *Lucette*[47], le compositeur fit représenter, soit à l'Académie royale de Musique, soit à la Comédie-Italienne, soit encore à Fontainebleau, une *Iphigénie en Tauride* (23 janvier 1781)[48], *Adèle de Ponthieu* (27 octobre 1781)[49], *Didon* (16

---

[43] Claude Chassé (1698-1786) fut la basse-taille (basse) la plus célèbre du XVIIIe siècle.

[44] Il s'agit d'Élisabeth de France (1764-1794), sœur cadette de Louis XVI, guillotinée le 10 mai 1794 à Paris, comme tant d'autres membres de la famille royale.

[45] Bachaumont, *op. cit.*, tome XI, p. 78-79.

[46] Distribution : Joseph Legros (Atys), Mlle Duplant (Cybèle), Marie Laguerre (Sangaride), Henri Larrivée (Celœnus), Étienne Lainez (Idas), Mlle Châteauvieux (Mélisse), Suzanne Joinville (Doris), Durand (Morphée), François Laÿs, Royer, Jean-Joseph Rousseau, Augustin Chéron, Méon, Tacussel (suite de Morphée), Gavaudan aînée, Gertrude Girardin, Mlle Rosalie, Mlle Dubuisson (Rêves agréables), Moreau (un Cauchemar). Ballet : Anna Heinel, Marie-Madeleine Guimard, Grenier, Peslin, Gaetano Vestris, Pierre Gardel, Auguste Vestris, Jean Dauberval.

[47] Cette comédie en trois actes, mêlée d'ariettes, présente la particularité d'avoir été composée par Piccinni père sur des paroles de Piccinni fils, tout comme *Le Faux Lord*, joué à Versailles le 6 décembre 1783.

[48] Distribution : Marie-Josèphe Laguerre (Iphigénie), Henri Larrivée (Oreste), Joseph Legros (Pylade), Moreau (Thoas), Suzanne Joinville (Élise, confidente d'Eugénie), Étienne Lainez (un Scythien), Gavaudan aînée (une Scythienne), François Laÿs (un autre Cythien), Mlle Châteauvieux (Diane), Mlles Rosalie, Audinot, Deslions, Thaunat, Dubuisson, Joséphine (Prêtresses), Mlles Châteauvieux, Gertrude Girardin, MM. Bléry et Royer (Scythiens).

[49] Distribution : Henri Larrivée (Guillaume III, comte de Ponthieu), Marie-Josèphe Laguerre (Adèle, fille du comte), Moreau (Alphonse d'Este), Joseph Legros (Raimond de Mayenne), Augustin Chéron (Gérard d'Alsace), Cavalier (Enguerrand de Couci), Louis

octobre 1783), ouvrage qui plut beaucoup[50], *Le Dormeur éveillé,* tiré des *Mille et une nuits* (14 novembre 1783)[51], *Le Faux Lord* (6 décembre 1783), et *Diane et Endymion* (7 septembre 1784)[52], qui venait après l'ouvrage de Colin de Blamont écrit pour l'Académie de Musique en 1731. La tragédie de *Pénélope*, sur un livret de Marmontel, fut jouée le 2 novembre 1785[53], mais eut une seconde version le 16 octobre 1787. Malgré ses succès, Piccinni dut bientôt céder le pas à son rival et compatriote Antonio Sacchini.

Somme toute, abstraction faite des considérations musicales, philosophiques, phonétiques, vocales et sociologiques, on peut dire, à la suite de Charles Burney et d'autres musicologues, que cette querelle nous paraît quelque peu vaine car Gluck se contenta de substituer l'opéra italien, sous sa nouvelle forme, à l'opéra français.

> Les querelles en France entre les Gluckistes et les Piccinnistes donnèrent quotidiennement lieu à des joutes non seulement oratoires mais littéraires. On ne laissa pas les jeunes gens et le beau sexe décider au théâtre du point en litige, mais les partisans de chaque musique purent compter sur le vénérable concours du savoir et de la science[54].

On peut affirmer que cette mobilisation de l'élite intellectuelle de la France n'avait pas, pour seul but, de décerner des louanges dithyrambiques à Gluck ou à Piccinni, sinon de les vouer aux gémonies, mais surtout de critiquer l'ordre établi et la conception monarchique du chant. Affirmer de manière péremptoire que toutes les critiques musicales convergeaient vers ce but, nous semblerait tout aussi inexact que la position inverse, qui consisterait à ne pas faire état du mouvement

---

Chardin (Renaud de Sarcus), Gavaudan aînée (dame de la cour, troubadour), Gertrude Girardin, Thaunat, Rosalie, Ancé.

[50] Distribution : Antoinette Saint-Huberty (Didon), Étienne Lainez (Énée), Henri Larrivée (Iarbe), Adélaïde Gavaudan, cadette (Phénice), Suzanne Joinville (Élise, sœur de Didon), Louis Chardin (un confident d'Iarbe), Moreau, Chardin, Rousseau, Dufresnay, Tacusset, Le Roux (Prêtres de Pluton), Augustin Chéron (une Ombre).

[51] Créé à Fontainebleau à cette date, cet opéra-comique, sur un livret de Marmontel, fut joué pour la première fois à la salle Favart (Opéra-Comique), le 28 juin 1784.

[52] Distribution : Étienne Lainez (Endymion), Moreau (Pan), Marie-Thérèse Davoux Maillard (Diane), Saint-Huberty/Castelnau (Isménie), Gavaudan cadette (l'Amour).

[53] Distribution : Antoinette Saint-Huberty (Pénélope), Marie-Thérèse Davoux Maillard (Théone), Étienne Lainez (Télémaque), Henri Larrivée (Ulysses), Louis Chardin (Laërte), Jean-Joseph Rousseau (Eumée), Moreau (Nésus), Mlle Châteauvieux (Minerve), Mlle Buret (Coryphée).

[54] "The feuds in France between the Gluckists and Piccinnists, not only gave birth to daily verbal disputes, but literary. The contention was not left to the decision of youth and beauty in the theatre, bur the partizans [*sic*] of each Music had the Venerable assistance of learning and science" (Charles Burney, *A General History of Music*, tome IV, p. 628).

philosophique amorcé par Rousseau, Diderot, Montesquieu et Voltaire, parmi tant d'autres, qui souhaitaient un renouveau dans le domaine lyrique. Le cosmopolitisme musical, provoqué par le caprice des nobles, et, partant, de la cour avec la reine Marie-Antoinette en tête, devait bientôt, à son tour, faire place au nationalisme de la Révolution représenté, dans le domaine lyrique, par les compositeurs Méhul, auteur du *Chant du départ*, et surtout Gossec, son chantre officiel.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

Bibliographie limitée aux ouvrages cités

A) Journaux :
* Journal des Théâtres ou Le Nouveau Spectacle
* Mercure de France

B) Ouvrages :
* Bachaumont (Louis-Petit de), *Mémoires Secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, tomes VII, VIII, IX (Paris, 1783).
* Burney (Charles), *A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period*, tome IV (Londres, Payne and Sons, 1789).
* Chéruzel (Maurice), *Jean-Georges Noverre levain de la danse moderne* (Paris—Saint-Germain-en-Laye, première édition, 1992, 242 p., édition élargie de 1993, 310 p., ill.).
* Deffand (Mme du), *La Correspondance de Madame du Deffand avec Voltaire*, tome II (On peut aussi consulter l'édition plus accessible d'Isabelle et Jean-Louis Vissière, Paris, des femmes Antoinette Fouque, 1987, réédition 2007).
* Grétry (André), *Mémoires ou Essais sur la Musique*, tome I (Paris, 1789).
* Grimm (Melchior), *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, tome V (Paris, 1754-1790).
* Lanzola (Andrea), *Melodramma e spettacolo a Vienna: vita e carriera teatrale di Giacomo Durazzo (1717-1794)* (Rome, Vecchiarelli Editore, 2013, 425 p.)
* Lespinasse (Julie de), Correspondance entre Mademoiselle de Lespinasse et le comte Guibert (Paris, Calmann-Lévy, 1906).
* Prod'homme (Jacques Gabriel), *Écrits de musiciens* (Paris, Mercure de France, 1912).
* Weber (Joseph), *Mémoires de Weber, concernant Marie-Antoinette, archiduchesse d'Autriche et reine de France et de Navarre; avec des notes et des éclaircissements historiques par MM. Berville et Barrière*, tome VII (Paris, Baudouin Frères, Imprimeurs-Libraires, 1822).

DOUTES ET INCERTITUDES DE LA RÉVOLUTION HAÏTIENNE DANS LES DRAMES SUR TOUSSAINT LOUVERTURE DE LAMARTINE, DE GLISSANT ET DE DADIÉ[1]

> Au moral comme au physique, la Nature nous a jeté sur un plan circulaire où la perfection occupe un bien petit espace. C'est le midi de notre course. Au-delà, nous retombons par degrés dans l'obscurité d'une nuit profonde ; et l'amour-propre infatigable qui nous y a précipités nous ramène ensuite à la clarté du jour. C'est ainsi que ce mobile universel compense le bien et le mal qu'il nous fait.
>
> Marquis de Bièvre
> Préface du *Séducteur*, 1783

« Qui sème le vent, récolte la tempête. » Mais non, dit Larousse : « Je sème à tous vents. » Ceci est particulièrement vrai du théâtre où, sans doutes et incertitudes, sans notions psychologiques, il n'y aurait ni débats ni action. Premier aphorisme dont Samuel Beckett s'est amusé dans *En attendant Godot*, pièce de théâtre où l'on trouve un débat, mais un minimum d'action. Il en est de même pour Édouard Glissant, John Updike et Alfred Edward Housman, puisque action et personnages redeviennent virtuels, ressuscités dans la mémoire de vieillards.

Dans la comédie d'autrefois, tout finissait par un mariage. La question portait sur le moyen d'y parvenir : flatteries et cadeaux pour amadouer le réticent, déguisement pour tromper l'opposant, souvent un parent, chez Molière par exemple. Quant à la question de la sincérité de l'amour de l'autre ? Marivaux fait découvrir la vérité sentimentale par le truchement d'échanges d'habits et de langage. L'action indirecte peut alors entraîner d'autres confusions chez les non-prévenus dans des intrigues secondaires, créant des rebondissements et un imbroglio inextricable, souvent résolu par une scène de reconnaissance. Le tout forme un spectacle à suspense. La double simulation éveille l'intérêt du spectateur, jusqu'au point de vouloir aider la victime de la supercherie, comme dans *Les Fourberies de Scapin*, ce qui aurait été possible au temps où le spectateur partageait la scène, comme le rappelle Edmond Rostand dans *Cyrano de Bergerac.*

Doutes et incertitudes deviennent poignants dans la tragédie où s'ajoute le rôle du destin mystérieux et inéluctable. Ce n'était pas l'opinion de Jean Anouilh

---

[1] Les ouvrages utilisés apparaissent dans les références du texte avec simplement l'initiale de l'auteur :
Alphonse de Lamartine, *Toussaint Louverture*, University of Exeter Press, 1998.
Edouard Glissant, *Monsieur Toussaint*, Paris, NRF, Gallimard, 1998.
Bernard Dadié, *Iles de Tempêtes*, Présence africaine, 1973.

dans le prologue d'*Antigone* : « Tout est propre dans la tragédie » ; une fois le ressort remonté, dit-il, tout se déroule comme prévu, sans les rebondissements du drame. Ceci pose, pour le critique, la question de la tragédie et du drame. On peut se demander si une pièce comme *Sophonisbe* – où la reine, pour conserver Carthage attaquée par les Romains, s'allie et rejette deux soupirants, l'un d'eux étant, puis tous deux, son mari – est une tragédie ou un drame.

Mais, selon Aristote, tout se passe entre rois et reines. Les conséquences de l'action dépassent l'intérêt privé de l'héroïne et servent donc de sujet de réflexion sur l'Histoire et sur le dépassement des passions. Troisième point, le héros ou l'héroïne, dans ce cas, est une bonne personne, ni parfaitement vertueuse ni juste, dont l'échec est dû non à la dépravation, mais à une ou des erreurs de jugement en face du destin. Des phases de doute et d'incertitude mènent à une décision, dont la conséquence est la résolution tragique de l'action, pour l'illumination du spectateur. Est-ce vrai de *Sophonisbe* ? De toutes les tragédies ? Ou le spectateur reste-t-il parfois plein de doutes et d'incertitudes sur le message de l'auteur ?

Pour parfaire la dramaturgie, on ajouta d'autres règles et une préférence pour les vers dont certains dirent pouvoir se passer.

Le questionnement sur le carcan littéraire amena les soubresauts du théâtre romantique dont nous sommes encore héritiers. Rois et reines disparurent. Le vers s'assouplit ou devint prose, collant au ton demandé. Dieu se fit invisible, et l'homme resta avec ses certitudes, ses doutes et ses incertitudes émotives dans un monde désormais dépourvu de fil conducteur. Beaucoup perdirent la foi en un Dieu créateur, immanent ou transcendant, justicier ou simplement Grand Horloger. Tout devint permis. Il ne resta plus que perplexité devant les éruptions volcaniques des sociétés.

Racine conseillait de ne traiter de sujets politiques contemporains que par le biais de la Sublime Porte ou de périodes historiques éloignées. Sonia Combe, dans *Archives interdites*. *L'Histoire confisquée* (1991/2001), montre la difficulté de créer des lois qui protègent et l'historien et les actants d'une période historique, leur famille et les pays concernés et des enjeux encore vivants. Est-ce vrai aussi du théâtre ?

Pour nos contemporains, la révolution de 1789 était-elle suffisamment éloignée ? Ariane Mnouchkine, au siècle dernier, présenta sur scène *1789*. Maryse Condé, historienne et romancière, se mit aussi au théâtre, avec un cadre historique retouché par l'art, comme l'avait affirmé Corneille, pour une apparence d'authenticité, et non l'absolue vérité historique (sujette à caution, selon Bernard Dadié, Jean Metellus et Édouard Glissant), mais pour le plaisir et l'instruction du public. C'est avec *Hamilton* qu'on osa, en musique, pour faire passer les choses, comme en France dans le vaudeville ou dans *Les Misérables*, reprendre l'histoire ou la sociologie nationale. C'est sans doute (probablement) par crainte de remous tempétueux du public se propageant dans la rue qu'on oublia sur scène les quelque vingt-cinq pièces qui se rapportèrent à la révolution haïtienne.

Il nous a paru que doutes et incertitudes furent donc particulièrement représentés dans trois drames : le *Toussaint Louverture* (1840, joué en 1850) en cinq actes de Lamartine, poète, ancien officier, homme d'État abolitionniste ; *Îles de Tempêtes* (1971) en sept tableaux, de Bernard Dadié, commis d'administration aux archives de Dakar, pour son style et son humour ; et *Monsieur Toussaint* (1961) en quatre tableaux divisés en scènes, d'Édouard Glissant, spécialiste du pouvoir des mots, qui voulut pallier ce qu'il sentait être l'absence de théâtre et d'un héros antillais. Les trois drames mettent en valeur Toussaint Bréda, dit Louverture, qui, d'esclave, devint meneur d'hommes amoureux des idéaux franco-américains de la fin du XVIIIe siècle : Liberté, Égalité et Fraternité. Spartacus, disent certains, mais, finalement, combattant idéaliste qui devint gouverneur épris d'ordre et de prospérité avec désir d'équilibre : « Gouverneur pour le blanc, Spartacus pour le libre » (L. 533) Les deux sont-ils compatibles ?

Au lieu de parler de l'épopée haïtienne de façon chronologique, comme Jean Metellus dans son ébauche de *Toussaint Louverture*, il nous a paru intéressant de voir comment, selon le siècle, le lieu, et l'expérience des auteurs, ils illuminèrent un aspect de cette île de Saint-Domingue, maintenant Haïti.

Le Cadre : Saint Domingue semblait convenir aux erreurs nécessaires à la tragédie historique, ainsi qu'aux préoccupations globales de nos contemporains : carrefour économique international où se disputaient les Espagnols, les Français, les Anglais ; escale pour les convois triangulaires, Europe, Afrique, Amériques, et zone de ravitaillement. Sans permission d'abordage, les galères, les négriers, les radeaux, les caravelles, les frégates et les vaisseaux, de petit et grand tonnage, risquaient d'être déchirés par les récifs entourant l'île, à cause des orages évoqués dans *Le Marchand de Venise,* dans *La Nuit des Rois,* dans *La Tempête*, ou par les sorcières de *Macbeth* pour des paysages similaires. En 1795, l'Espagne abandonna l'île aux Français, puis un accord se fit avec les Anglais en 1798. Cela ne voulait pas dire que les boucaniers cessèrent de harceler les bateaux étrangers qui rapatriaient en Europe leur chargement ou celui d'un autre pays – guerres officieuses mais connues des gouvernants.

La conformation géographique pouvait servir de stratégie défensive. Il faut imaginer l'île avec seulement quelques points d'abordage faciles. Les notes du texte nous permettent de nous repérer : Cap de Samanta au nord, Pointe-à-Pile/ Pointe-à-Pitre, Port Saint-Nicolas, Port-au-Prince, Le Cap. À l'est des Gonaïves se trouve la chaîne des Chaos. Lamartine, n'étant jamais allé à Saint-Domingue, sa géographie laisse un peu à désirer. Son héros et lui, conseillés par le moine, surpris par l'offensive française de Bonaparte en période de paix, refusent l'accès des ports en lançant les clefs dans la mer. Dadié et Glissant, connaissant le climat, peuvent comprendre pourquoi Bonaparte, n'étant jamais venu, et envoyant une expédition depuis son fauteuil parisien, oublia les pluies de la mousson, l'embourbement et la fièvre jaune qui forcèrent l'expédition à faire demi-tour (Glissant, Dadié). Erreur de jugement liée au destin.

La distance depuis la métropole pouvait aussi ajouter à la confusion : panique de ne pouvoir accéder aux ports d'une île aux habitants étranges, effroi des riverains à l'approche de vaisseaux. Amis ou ennemis ? (Lamartine II. 5, et 8). Mesures prises d'urgence par le gouverneur qui, quoique tributaire de la métropole, n'obéissait pas toujours aux décrets et traités venus de France. Voguant parfois six mois sur l'Atlantique, ils étaient alors périmés, issus de régimes se succédant à rythme rapide : Constituante, Législative, Directoire, Consulat et Empire. Tout cela permettait une action à rebondissements, comique et tragique, des quiproquos, de l'impatience, comme celle de Toussaint attendant une lettre de Bonaparte confirmant sa Constitution d'Haïti et son poste à vie (Lamartine et Glissant), et l'irritation de ce dernier, harcelé par les colons du Club Massiac ou par les Amis des Noirs tandis qu'il cherchait à pacifier une Europe ennemie depuis l'exécution de Louis XVI. (Metellus ; Dadié, Tableau V). Ainsi il arriva que Toussaint traitât avec les Anglais, quand la France était encore en guerre (Glissant, II. 5), et reprît la lutte contre l'Espagne que Bonaparte essayait de se concilier. Dadié dirait : « Qu'est-ce que c'est que ce bazar ? », pensant pour Napoléon qui envoya l'expédition désastreuse[2].

Les personnages

Les auteurs ont des vues différentes sur le héros. Esclave pacifiste jusqu'à environ quarante ans, employé des habitations ou de l'armée, son changement d'attitude en rebelle tenait du miracle. Glissant et Lamartine notent le caractère religieux de la conversion de Toussaint à la suite de la Cérémonie du Bois-Caïman où parla le houngan Boukmann accompagné des rites sanglants rendus par la prophétesse Maman Dio, assez semblable, chez Glissant, à l'ordre du culte chrétien. Les trois auteurs s'accordent pour voir du moins une prise de conscience similaire à celle du « né deux fois » d' Henry James, le psychologue suisse. Cette conversion en défenseur des opprimés que lui-même en géreur et cocher opprimait était-elle illumination ou trahison, un des thèmes de la pièce de Glissant ? Hubris ou service répondant à l'appel ?

Lamartine s'intéresse à trois aspects de Toussaint : le croyant, le général de génie, et le père.

Chrétien libéral, fidèle aux témoignages historiques, il insiste sur la piété de Toussaint. Il nous le présente, à l'acte II, agité, pas saccadés, incertain de savoir si son ascension rapide est due à l'élection de Dieu ou à son hubris ambitieux ? Il

[2] Ces informations apparaissent, entre autres, dans l'annexe historique de la pièce de Jean Metellus, journaliste, *Toussaint Louverture ou Les Racines de la Liberté*, écrite avant sa mort, comme celle de Dadié. Elle va de 1743, jour de la naissance de Toussaint, à 1804. Composée de textes divers, et de voix prophétiques tirées des archives de Jacmel, lieu de naissance de Toussaint, suivie d'une annexe historique et de deux chronologies, elle témoigne de la véracité de l'épopée haïtienne, afin qu'on ne puisse pas prétendre à une invention. Elle sert de référent, ainsi que la chronologie de Dadié d'Abidjan, qui, elle, s'étale de 1405 à 1971.

ne se voit pas dans la lignée de Saul ou de David combattant, mais dans celle de Moïse, faisant sortir son peuple de la servitude, et mourant « d'angoisse et de perplexité ! » devant la terre promise. Toussaint hésite entre le dieu vengeur des Juifs et l'endurance du dieu de paix crucifié, ayant l'intuition de sa propre crucifixion (Lamartine, II. 2), prédite chez Glissant, dès le début, par Maman Dio, lui prêchant la prudence. Le poète finit par le comparer aux fondateurs de l'Histoire (Lamartine, II. 2) : Moïse, Romulus, Mahomet, et Washington. Dans un beau passage sur l'identité du soldat blanc et noir, il avait insisté sur l'égalité des hommes au regard de Dieu.

Que dire de l'exaltation de Toussaint, devenu général gouverneur, maintenant confiant dans son élection, confirmée par le père Antoine ? Avons-nous un dictateur, se demandent Moyse, Mazulime et même Pétion (Lamartine, II. 8) ? Lamartine, officier, se met à la place du général, admiré en combattant par Laveaux et Delgrès chez Glissant (Glissant, I. 3 et I. 4), surpris par la Foi brisée, thème de la tragédie humaniste, et de l'honneur militaire, sujet qui troublait aussi Vigny : attaque par celui et par ces Français qu'il vénérait ? En période de paix ? Stupeur et choc, comme le montre aussi Dadié. L'officier insiste sur l'incertitude du commandant qui doit la cacher à ses troupes : aveu de désarroi au moine conseiller. Que faire ? Action ou passivité, afin de préparer la revanche ? Il écoute des conseils du moine ceux que le destin le pousse à adopter. Lamartine admire la vivacité de l'intelligence du plan : carte blanche donnée à ses généraux tout en prévoyant un point de ralliement ; changement de tactique, de combat ouvert en guérilla nocturne – souvenir du *Cid* de Corneille, qui déstabilise l'adversaire : « Ils flotteront ainsi de l'audace à la crainte » (Lamartine, 905), ce que confirme le rapport de l'éclaireur de Leclerc :

> […] la même incertitude
> Jette dans les esprits la même inquiétude.
> L'officier est pensif, le soldat mécontent ;
> Le mulâtre indécis, flotte ; le noir attend. (Lamatine, III. 8)

L'orateur admire aussi son charisme, nécessaire pour rassurer et mobiliser les soldats : « Les mots sont une arme efficace », qualité que Glissant (Glissant, III. 4) et Dadié présentent aussi chez son neveu, le général Moyse.

Lamartine rend aussi hommage au style du chevronné Leclerc : écoute attentive et prudente des avis contradictoires de ses généraux. Boudet désire combattre ; contre qui, demande Fressinet ; les Noirs sont soumis ; reprenons le *statut quo*… Coupons les routes et créons la disette pour les ramener en ville, dit Ferrand, comme les insurgés chez Glissant. Blocage des routes avec des arbres et des rochers et technique de la terre et des villes brûlées, ancienne comme on la voit au Moyen Âge, décrite dans le *Guillaume le Conquérant* d'Henri Suhamy… Honte à l'honneur militaire, dit Rochambeau fils, qui pourtant suggère la corruption de l'ennemi : « Ne lui refusez rien, gorgez sa passion ! ». Finalement, c'est à

l'espionnage que l'on recourt. Ironie du sort : c'est le bon cœur de la femme de Leclerc qui prolonge la vie de l'ennemi, et le neveu de Toussaint, le confus et ambitieux Moyse, qui force Toussaint à se découvrir et lui couper la parole, dangereuse pour l'armée des ombres. Ironie du sort ? Providence ? Destin ?

Glissant et Dadié mettent en valeur les généraux haïtiens. Victoires, défaites et redditions font partie des aléas de la guerre (Glissant, III. 4), crescendo puis decrescendo, rapide et décourageant. Il rend hommage aux combattants : Bélair, Maurepas, Clairveaux, Christophe et Dessalines, appréciés de Toussaint qui connaît pourtant leurs faiblesses. Dadié met en scène Dessalines, Pétion, et Moyse, ainsi que le capitaine Vincent, qui essaie de trouver un accommodement en modérant l'impatience de Toussaint (Dadié, VI). Dessalines ne veut pas désarmer. Il sera l'homme de fer qui obtiendra l'indépendance (Glissant, III. 2 ; Dadié). Dadié, tout en se riant, prend en considération ce qui a bien pu motiver l'action gigantesque du Premier Consul : harcèlement des clubs abolitionnistes et antiabolitionnistes ; entrevue avec M. Du Rocher devant Fouché, chef de la police et lui-même colon ; importance stratégique de l'île pour les relations franco-américaines. Le Consul n'était pas avare de moyens : flatterie, corruption et force pour ramener l'ordre (Dadié, V). En prison, il confesse son erreur.

Glissant, homme de lettres et psychologue, fait revivre les voix, critiques ou élogieuses qui finissent par miner Toussaint à mesure que s'amenuisent ses forces physiques et psychiques dans l'inaction, la solitude, la neige et la perte de l'espoir dans le fort du Jura. Les ombres surgissent : retour des morts, des croyances africaines, ici aussi des vivants, renaissant par le souvenir ou la projection prophétique : « Les morts ne sont pas morts. » Mais la fin chez Glissant est ambiguë : procès-verbal froid, dans le Jura sur la mort de Toussaint qui fait prévoir l'oubli historique. Reprise du son du tam-tam de guerre ?

Chez Lamartine : la parabole des grains noirs et blancs assurera le triomphe des Noirs, simplement par la multiplication de la natalité, les Blancs s'étant entretués (Lamartine, 944-956). Triomphe de la Vengeance ou de la Fraternité ?

Peut-on toujours guerroyer ? Maman Dio, prophétesse, qui espérait que Toussaint, Maréchal des Tempêtes, au cœur d'Ogoun (Glissant, I. 4. 48) ferait mentir la prédiction, revient à sa prédiction première en voyant le guerrier devenu pacifique et dupe des flatteries et promesses sur papier d'une Europe qui ne croit plus à la valeur de la foi donnée, comme on l'a vu chez les classiques, et change de politique selon les circonstances. Ce n'est pas le problème, dit Napoléon chez Dadié, car « les souverains d'Europe sont pour un monde figé ». Monde figé ? demande Maman Dio qui voit les divisions de l'île et l'accord en faveur des Mulâtres, jalousé par les Noirs, suivi de pendaisons… brûlés comme hérétiques. Elle suggère finalement un repli, le flou et non les explications que prodigue Toussaint, honnête, à un Caffarelli qui ne pense, comme Octave dans les tragédies romaines, qu'à s'emparer du trésor caché.

Les hommes d'État, Lamartine et Dadié, jugent aussi le gouverneur et ses difficultés. Lamartine le place au repos, entouré de papiers et de cartes dans sa tour,

d'où il surveille la côte, attendant l'accord fraternel de Bonaparte et recevant le choc de la trahison, amplement discutée. La trahison n'a pas de camp, dit Bayon-Libertat, ancien maître de Toussaint, qui veut remettre les choses au point : « Souviens-toi ! » Bon esclave promu cocher, ingrat (dit aussi Madame Toussaint), il devient insurgé (Glissant, I. 5) ; militaire et catholique en Espagne, soudain allié des rebelles, passé dans le camp français et agnostique, combattant contre l'Espagne, parce qu'un Laveaux lui promet la Liberté générale ! Mais de quoi se plaint-il ?, dit le colon. Mais, dit Macaia, patienter ? « Faire la ruse, comprendre le monde et les nécessités. Il calcule… Mais nous roulons depuis les hauteurs pour Toussaint, nous voici assis avec lui dans la honte et la servitude » (Glissant, III. 5. 117). C'est le point de vue de Moyse et des paysans chez Glissant et Dadié. Doutes et incertitudes se battent dans la tête de Toussaint. Les vieux réflexes reviennent malgré lui : « Mais vous n'êtes pas noir ! Mais vous n'êtes pas traître / À vos frères les Blancs ? » (Lamartine, 600-601), dit Toussaint au moine qui lui réexplique alors le point de vue de Dieu oublié : « […] qui d'un égal amour dans sa grandeur embrasse / Tous ceux qu'il anima du souffle de sa grâce » (Lamartine, 604-605).

La Liberté et la Fraternité. Est-il possible donc de concilier les appétits et les idéaux ? Ceux des Européens, amateurs de café et de sucre, ainsi que ceux des Noirs prenant part à la rapine que le gouverneur voulait protéger et faire devenir des hommes respectés (Dadié. Glissant) ? Oubli de la Fraternité depuis votre fauteuil d'arrivé, séduit par la prospérité des Blancs, sous l'effet de l'« inutile trésor » ? attaquent Macaïa et Maman Dio. Usure, dit Delgrès, vision de soleil, avant de replonger dans la boue, lassitude de ne pouvoir en finir, une fois pour toutes comme le désire Dessalines. Mais à quel prix ? dit Toussaint qui en arrive à envier Delgrès et ses 300 hommes qui se firent sauter plutôt que de livrer une poudrière à l'ennemi (Glissant, II. 5). Allusion à Massada ? Au moins ne rien laisser aux tyrans, car la cause était juste (Glissant, II. 5), mais au prix du labourage du sol, de la blessure de la terre et des hommes ?

Ni Glissant ni Dadié ne montrent Toussaint corrompu. Séduit, mais surtout pour la cause de Haïti, pays neuf. La tentation de l'ostentation semble donc, plutôt que le désir de donner aux nouveaux régimes un panache, des « lettres de noblesse » et le « rayonnement » préconisé par leur ancêtre, le Roi Soleil, constructeur du prestige de la France et du jardin symbolique de Versailles – signes extérieurs de richesse –, liés à la naissance d'une nation, désireuse de s'imposer : « Oui, il faut et il importe que la France règne sur le monde », dit Bonaparte (Dadié, T. V. 108), qui, par exemple, encourageait le théâtre. Boutade ou conviction ? Les moyens mis en branle font pencher pour la seconde interprétation.

Mais la soif de richesses et les interdictions gouvernementales ne contredisent-elles pas les aspirations à la Liberté et à l'Égalité générales ? Quoi donc fut changé ? « Donnez-nous des terres », disent les paysans de Moyse, but initial de la colonisation ! Rien ne fut changé, disent Glissant et Dadié, sauf la race du gouver-

neur. Le rêve d'Union de Laveaux et de Toussaint est-il possible ? demandent-ils, pessimistes.

À revoir, semble dire Lamartine. Il signa le décret d'abolition de l'esclavage du 27 avril 1848.

Le drame familial

Dans ce combat d'espérance d'Union et de Liberté, les trois auteurs donnent une place différente au drame familial car, dit Rochambeau fils, avec un mélange d'admiration et de mépris, dans ces *races sauvages*, « Le cœur en éclatant fait d'étranges ravages, / S'il se gonfle d'orgueil ou se brise attendri. »

Dadié et Glissant mentionnent à peine les enfants. Chez Dadié, l'enfant noir apparaît sans espoir d'avancement, ni de retour tandis que les esclaves, ironiquement, se targuent de leurs quartiers, non de noblesse, mais d'esclavage (Dadié, I. 6). Honneur à l'abbé Reynal qui a appelé, espérant trouver un grand libérateur, et à Isaac, fidèle. Toussaint, en prison chez Glissant, s'inquiète du sort de sa famille. On le rassure. Ils sont encore vivants.

Les femmes de salon aux rêves d'exotisme sont assez mises à mal, inconscientes de la réalité dramatique. Mais la charmante Madame de Belleville, chez Dadié, avertit Toussaint du piège (Dadié, VI. 2., p. 135).

Glissant, à notre siècle, a besoin de présenter une femme appréciée. Il développe Madame Toussaint en femme aimante qui n'est pas écoutée par son « macho » de mari (Glissant I. 2. 24-25), ni dans son appel en Livie de clémence pour le neveu Moyse (Glissant, III. 2. 101), ni dans son rôle de Portia avertissant Toussaint-César du piège qui l'attend (Glissant, IV. 1. 127). Tout au plus le fait-elle réfléchir (Glissant, 129), si bien que sa résolution devient un risque pris en pleine connaissance de cause au nom du plus grand que soi. Tous deux sont assaillis de doutes et d'incertitudes, en points d'interrogation, même si Toussaint s'efforce de le cacher. Elle erre à travers le drame, constante, sentant son mari mentalement ailleurs (Glissant, IV. 1. 127), (Glissant, I. 4 ; II. 7, 86-88). Comme tout parent de disparu, elle a besoin de certitude quant à sa vie ou à sa mort. Dans le fauteuil, c'est comme si on l'avait exposé ! Toussaint la sent pressentir sa fin (Glissant, IV. 8) et craindre les reproches de Maman Dio. La prêtresse vient la seconder et faire aussi ses adieux à Toussaint.

C'est Lamartine qui accorde la plus grande place au drame familial. Le poète, deux fois veuf, ayant perdu sa fille, connaissant des enfants de militaires et de colons, et sans doute aussi d'hommes et femmes exécutés par la Révolution, réfléchit sur l'effet de la guerre et de la révolution sur la paix des familles, comme le fit Jean Mercier dans *Jean Hennuyer,* sa tragédie. Lamartine n'inclut pas les mères pour se concentrer sur le drame des enfants divisés : Adrienne, nièce mulâtre, orpheline recueillie dans le berceau familial ; Albert et Isaac, fils chéris, mais envoyés à la Cour du Consul, tant comme garants de la paix que pour leur éducation. Apparaissent aussi, brièvement, le frère cadet de Toussaint, et en opposant, le neveu dissident, le général Moyse.

Le thème de l'amour chez le Romantique apparait sous ses trois aspects d'*eros*, d'*agape* et de *filia*. Les deux premières scènes et l'histoire de la vieille négresse, contée à Isaac, rappellent les abus contre les femmes de l'île : droit de cuissage, viols et abandon. (Lamartine, I. 1. et 2 ; III. 4). Adrienne en est le produit, adoptée par l'oncle affectueux, mais elle se sent racialement et psychiquement divisée : « Et je sens y revivre, en instincts différents,/ la race de l'esclave et celle des tyrans » (Lamartine, I. 2), ce que ne comprend pas sa confidente, Lucie. Donizetti inspira peut-être le poète, thème repris par Pierre Loti : Lakmé, CIO-CIO-San. Chez Dadié : achat de la Marie-de-la-joie, au milieu des rires gras. Glissant s'abstient.

Eros est aussi amour naturel d'adolescents. Ces amours entre Adrienne et Albert, le fils aîné, causent de la jalousie chez le cadet. Au départ des frères aimés, l'un d'amour, Lamartine sert son morceau de bravoure : Adrienne devient l'héroïne romantique, esseulée, contemplant l'immensité du monde, la mer ici, et non le lac : « Je restai seule au monde, et tout s'anéantit. » Crainte et doute de la fidélité de l'absent, sollicité en imagination par les belles de Paris, faisant écho à la jalousie des blanches de l'île pour les belles femmes noires chantées par Senghor.

Filia

Mais Adrienne n'est pas encore seule, chérie par Toussaint, qui par *agape* et devoir d'État, l'a privé, et s'est privé, d'Albert et d'Isaac, ses fils, envoyés en France, gages de sa foi en une France de Liberté et de Fraternité, pour assurer la paix, alors même que la guerre civile continuait dans l'île. Indignation de père, chez Lamartine, de les voir rendus à l'acte III, après le *caveat* subtil de la lettre de Bonaparte, non en fils à un père aimant, mais comme moyens de dénicher son adversaire. Que dire des otages, garants de la paix et de la fraternité ?

Que faire d'Adrienne ? « Fleur au milieu d'un camp, qu'un soldat peut fouler. » La laisser au milieu des combats ? « Hélas il valait mieux naître sur une tombe / Que sur un sol fouillé par l'obus et la bombe ! » (Lamartine, II. 9). Dilemme de père devant disparaître dans l'armée de la Résistance. Toussaint lui donne le choix : partir en lieu sûr ou partager ses risques. L'enfant déjà émotionnellement blessée, ne pouvant supporter une autre séparation, grandit avec le sens de la responsabilité, rappel d'Antigone veillant sur son vieux père dans *Œdipe à Colone* (Lamartine, II. 9). Hommage aux citoyennes qui s'investirent dans la Révolution française et à Saint-Domingue ?

Lamartine développe plus avant la question de la fidélité filiale qui prend des proportions gigantesques au point de devenir mélodramatique. Que voulut faire Lamartine, montrer que Toussaint, vieux, mal nourri et usé, n'est plus maître de ses émotions ? L'aîné, Albert, a hérité de l'idolâtrie de son père pour Bonaparte au point de rejeter son père naturel. Séduit par la richesse de la Cour et la beauté des dames, il se croit rationnel : « Parlons raison ! » (Lamartine, 1229). « Il faut tout apprendre », et de tous, disait Toussaint au soldat noir insurgé, obnubilé par la dis-

tinction raciste (Glissant). L'adolescent se sent adulte et rabaisse son frère, encouragé par le sbire, Salvador, à qui Bonaparte l'a confié et qui, pourtant, a des doutes sur son employeur : « C'est l'homme du mystère, / Le tyran qu'il faut adorer ou se taire. » (Lamartine, 1351). Albert défend avec éloquence et générosité ce qu'il croit être la vision du Consul, de lien et d'éducation pacifiste, comme son père oublié, sans voir sa duplicité et sa volonté de puissance. Isaac, lui, a hérité de la sensibilité du père naturel, de son amour pour la terre, et s'est fortifié par l'expérience de la Cour, mais ignore l'hubris de Toussaint (Lamartine, 1026 ff.). Moins naïf, humaniste, comme Du Bellay, il retrouve avec plaisir « son petit village et le toit de sa pauvre maison », et reste émerveillé par la beauté du paysage (Lamartine, III. 4), lien, chez Glissant, entre Manuel, gardien de la prison du Jura, et le muet Toussaint, transporté mentalement sur le morne (Glissant, IV. 2). Beaux passages.

Irrités par la suffisance de l'aîné, Lamartine et Dadié s'arrangent pour que ce soient Isaac, et le moine providentiel, se doutant de l'hypocrisie du Consul, qui sauvent Adrienne, la fille fidèle. Tous deux ont appris à lire entre les lignes, à voir la main de fer sous le gant de velours et les effusions de la langue de Cour, ce qu'ignore Toussaint ensorcelé par la lettre du général Bourdet, comme par la politesse de l'abbé Coisnon. C'est donc le cadet, suspicieux de l'éducateur payé, et prévenu, comme dans les contes, par une vieille négresse, qui amène l'aîné à secourir Adrienne emprisonnée à l'acte IV. Est-ce le calcul, le destin, ou la providence qui fournit les rencontres et les malentendus qui la sauvent ? Que fait Lamartine pour son public ? Ne fit-il qu'amalgamer les passions littéraires ? Lamartine est sévère pour Moyse qu'il voit en intrigant, et non comme chez Glissant et Dadié en défenseur des travailleurs. Divisions physiques et spirituelles des familles, résultat des guerres et des révolutions !

Oubliant le côté calculateur de Toussaint, le romantique ravive l'indignation du justicier découvrant que ses enfants ne reviennent pas en fruits de la fraternité entre hommes et pères : « Vous êtes père… Ils sont le prix qu'elle vous garde ; / Leur sort est dans vos mains, la France vous regarde. » (Lamartine, 728-29) et qu'Albert, par fidélité pour Bonaparte, même après l'évidence de sa duplicité, veuille rentrer auprès du Consul. Lamartine, propagandiste, fait relever le père avec le ton cornélien d'un Don Diègue :

> N'ai-je donc quarante ans couvé mon grand dessein. . . .
> Bu ma honte, joué, chien souple , avec ma chaîne,
> Et, serrant le fer nu dans mon poing frémissant,
> Tracé vers l'avenir ma route avec mon sang,
> Que pour voir mes fils, ô dernière, irréparable injure !
> Mes fils me rejeter ce sang à la figure !....
> Et dire en reniant le coup que j'ai frappé :
> « Reprenez votre mors, vous vous êtes trompé ! » (Lamartine, 2580 *sq*.)

Que dire des otages, garants de la Paix et de la Fraternité ?

Après deux actes et demi de mélodrame familial, il finit son *Toussaint*, avec le beau sacrifice de la fille brandissant le drapeau de la liberté, comme dans *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, puis avec celui de Toussaint, remontant sur le morne, pour crier de nouveau l'appel au combat.

Le mélange des genres stylistiques

Pour rappeler le rôle du comique dans la littérature, il faut se reporter à Aristote qui évoquait aussi le genre satirique et léger de la tragédie ancienne, ravivé, au temps de la Renaissance et de *L'Éloge de la Folie* qui, comme chez Érasme, est l'émergence de l'incongru de la vie au milieu de la tragédie ou d'un régime trop strict. Ce besoin de dédramatiser trouve un exutoire dans le *carpe diem*, en Europe, des Fêtes du Carnaval ou de la moisson d'Octobre, dans la littérature espagnole et celle de Shakespeare, car la mort était constamment au tournant. D'où le mélange des genres dans nos trois drames historiques.

Peu de situations font rire Lamartine, sauf peut-être la soif d'exotisme de Madame Leclerc, reprise par Dadié. Le sourire s'adresse à la langue théâtrale de Toussaint, de Boudet ou de l'auteur lui-même, qui fait allusion aux classiques ou se cite en orateur de l'assemblée. On détecte une pointe d'humour pour les procédés rhétoriques, les anaphores, les répétitions, les aphorismes et les comparaisons comme chez le Polonius ou le Jean de Gand de Shakespeare. Par exemple : « Le frein, doux au cheval, fait saigner le lion… / L'un s'appelle douceur, l'autre rébellion… » (Lamartine, 2489-2490). De beaux passages lyriques, comme celui de l'émerveillement du jeune Isaac – traduit par une anaphore, à mesure qu'il redécouvre les points connus du paysage :

> Ne vois-tu pas reluire un reflet de soleil !
> Sur un mur… sur un toit au nôtre tout pareil ?. . .
> Et le pré des Citrons avec la haie autour !...
> Et l'église aux flancs gris que surmonte la tour !...
> Et sous le noir hangar la chaudière allumée !...
> Et les dattiers pliants que voile la fumée ! (1233-34 ; 1237-1240).

On trouve aussi une foule d'allusions littéraires : à la ballade, Coleridge, peut-être, dans l'épisode du canot de reconnaissance du navire marchand des Anglais de 1719 qui coula en irritant les loas, divinités du culte vaudou, de l'île ? Aux *Plaideurs* de Racine, dans le reportage du matelot qui « revient au déluge » avant d'informer le général (Lamartine, II. 5). Satire peut-être, du goût pour les romans noirs dans le quatrième acte, avec le changement de nom de l'accompagnateur des enfants de Coisnon en Salvador. Allusion à Corneille : « Ôte-moi d'un doute » qui devient en mélo : « Arrache-moi à l'horreur de ce doute », question de Salvador à Serbilli, frères larrons. Nouveau coup de patte au Consul ? Sauvetage épique d'Adrienne, à la Dumas, en cavalcade d'amis noirs surgis des bois. Et le style de Diderot dans les scènes mélodramatiques de reconnaissance, vers coupés de points

de suspension, interminables…, suivies de l' irruption soudaine de Toussaint, devenu le justicier coupe-gorge de Moyse. Aucun de ces procédés n'est divorcé de la teneur de la pièce, mais ils montrent bien, avec l'aveu du poète, qu'elle fut écrite vite par un esprit foisonnant. Lamartine se moque-t-il du théâtre romantique ?

Dadié, lui, se gausse de tout et de tous, à la manière satirique et légère de la tragédie ancienne, dit Aristote, ou du Voltaire de *Candide*. Le rythme est rapide ; point de vers ; une ou deux ariettes ; et quelques dialogues sérieux. Les répliques fusent et les passages jouent avec des répétitions d'un personnage à l'autre pour tisser des fils entre ces personnages ou même les calquer par une similarité de réactions humaines. Quelques exemples suffisent

1. Le recrutement, écrit à la manière de Voltaire avec un chiasme :

> VOIX du HÉRAUT : Pour assurer votre vie, engagez-vous dans les légions de la mort. Préparons la guerre pour sauver la paix… Marchons sur les traces sanglantes de nos ancêtres.

2. Sur les origines de la population coloniale, en parallèle à ce qui se faisait aussi à Londres.

> Le ROI : Qu'on envoie tous les prisonniers aux galères et les femmes dans les îles… J'ai là-bas besoin de bras.
> PREMIER COURTISAN : La sagesse consiste à donner à chaque homme sa valeur propre.
> SECOND COURTISAN : … Les uns pour le gibet.
> PREMIER COURTISAN : … Les autres pour les galères.

3. Impatience de ceux qui ont tout donné pour la cause et à qui on dit encore d'attendre des terres :

> TOUSSAINT LOUVERTURE : Qu'est-ce que j'entends ?
> (*Ils tendent l'oreille et on entend*) :
> À nous les terres ! À nous les terres ! À nous les terres !
> DESSALINES : Ce sont les paysans qui manifestent.
> TOUSSAINT LOUVERTURE : Je ne veux pas de manifestation, de défilé dans ce pays !

Dadié continue l'argumentation de Toussaint, exigeant l'ordre pour laisser le temps à la prospérité de renaître. Il faut lire ou jouer le texte pour apprécier le style cacophonique de Dadié, rehaussé par les sons musicaux et les voix. Quelques dialogues sérieux entre Toussaint, bâtisseur prudent, et Dessalines, indépendant et impatient, ou avec Moyse. Ils sont suivis par une farce en accumulation de tentations : envoi de femmes flatteuses, de techniciens, d'assureurs, de costumiers, et de

jardiniers, pour « un palais de marbre blanc, un jardin à la turque et tourné vers l'est » (Dadié, IV. 3. 88-89) :

> SECOND TECHNICIEN : Il importe que ce jardin, peuplé des plus belles fleurs et des plus beaux arbres de la métropole, soit tourné vers l'est.
> TOUSSAINT LOUVERTURE : Et pourquoi vers l'est ?
> LES TECHNICIENS : Parce que…
> TOUSSAINT LOUVERTURE : … le Général Bonaparte a ses jardins tournés vers l'est.
> LES TECHNICIENS : Vous l'avez deviné, Excellence.

Par les répétitions des dires et des répliques, l'auteur ivoirien veut montrer combien l'élève, à cette distance, cherche à imiter son modèle, ou combien, même, il y a entre les généraux, tous deux sortis des îles, une sorte de communauté d'aspiration que Ionesco appellerait coïncidence. Dadié veut les apparenter, mais convient, comme Glissant, avec Platon, que vu les circonstances, la copie ne pouvait pas égaler le modèle.

La musique, le chant et la danse introduisent l'exotisme hispano-franco-américain chez Lamartine : fifre, tambourin et castagnettes chez les effeuilleuses ; les négresses en solo rappellent les plaies dont elles ont souffert puis rejoignent le chœur des enfants qui apprennent une Marseillaise adoucie par l'instructeur Samuel. Le chœur des soldats répète au loin : « Vive la Liberté ! ». Paix stable ou fragile ? Un cri d'effroi rompt cette scène pacifique à la découverte de l'arrivée des navires. Les chants émanant des vaisseaux, *La Marseillaise* sanglante et le *Ça ira* semblent suggérer une agression française. Cris et silence expriment l'angoisse que calme la musique de l'éloquence de Toussaint, et de son imagination qui déride grâce à la parabole des grains blancs et noirs (Lamartine, II. 8).

Dadié, toujours disciple du *Candide* de Voltaire, introduit dès le départ la dialectique des sons : musique ordinaire que viennent dominer des marches militaires, des roulements de tambour, des chants de victoire de soldats épuisés, doute donc sur la valeur de la victoire, comme se le demandent Napoléon et Toussaint en mourant (Dadié ; Glissant). À la Cour du Roi : le ménestrel côtoie l'instrument de torture. Au marché des esclaves : marchandage, éloge de la marchandise féminine, coups de pistolet, et joie bruyante en chœur fraternel des boucaniers. En Afrique : concert et danses arrosées de rhums et quelques rafales pour encourager les transactions et les embarquements. À Saint Domingue : cacophonie de hennissement, de cavalcade de sabots, cris, pleurs, coups de pistolets et applaudissements lors des exécutions de condamnés hurlant, « formant une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer » (Voltaire, *Candide.* Chap. I).

Dans les silences s'élèvent des voix : celle de l'abbé Reynal, voix antiesclavagiste de l'assemblée française, et celles de Jefferson, de Washington, de Mackandal, suivies de l'annonce de la prise de la Bastille… Les voix de foules revendicatrices s'affirment. La répétition des slogans crée une menace. Les colons, à Paris,

répondent par des paroles de mépris. Assurance ou bravade ? Les juges de l'Assemblée ou de l'île coupent court par des condamnations rapides et sans appel. Seul le « Vive Haïti ! » de Moyse, après une discussion animée où les deux partis se raidirent, crée une pause et un silence prégnant ; il ouvre le gouffre du doute de Toussaint sur l'exécution qu'il a permise, sur le dérangement des valeurs que la révolution haïtienne a causé et sur une variété de raisons possibles du silence de Bonaparte. Renaissance de doutes et d'incertitude pour leur héros, chez Dadié et chez Glissant.

Glissant joue sur la langue et sur les mots. Peu de musique : l'annonce par le tam-tam et la mélopée des entrées de Maman Dio et de Mackandal, personnages religieux. Dans la prison de Joux, on n'entend que le bruit d'une porte qui s'ouvre et qui se ferme, ou les discours avinés de rhum des deux gardiens de prison, l'un matador, l'autre assoupi.

Pourquoi ne pas avoir écrit la pièce totalement en créole, comme l'œuvre de Frankétienne, se demande Glissant ? Pour qu'un public plus large, le monde entier, y ait accès. Il garde donc le parfum du créole, de la langue et de la pensée, dans les vers rythmés de Maman Dio, prophétesse, doutant du succès de Toussaint, émerveillée de voir en lui les qualités d'Ogoun ; puis déçue de le voir bannir le culte ancestral, en adepte des froids calculateurs européens, elle le quitte. Est-ce à dire que le révolté doit toujours continuer à semer la tempête ? Mackandal, le précurseur et houngan rebelle, qui, avec ses disciples, rendait la justice lui-même contre les abus (Lamartine, I. 1 et 2 ; Dialé, I et II), exprime en prose et en français ses reproches à Toussaint. Mais c'est en créole et en vers qu'il rend hommage au rameur, père de Toussaint, qui portait déjà les traces de son fils, le libérateur qui lui aussi a ramé, a résisté, a accepté sa mort, sans supplier, sans livrer le trésor, ou désespérer de la vie de la terre.

Glissant rappelle la fin sanglante des martyrs du combat pour la liberté : Macaia, le Congolais, allié à Sonthonax qui avait fourni des armes pour la cause, mais fut pris après la mort du partisan, mené aux jeux de cirque, déchiré par des dogues sous les rires des spectatrices. Mackandal raconte sa propre fin sur le bûcher pour rappeler l'importance de la Foi qui soulève des montagnes. À travers les flammes, il vit ses compagnons rire, car ils le croyaient immortel, renaissant par la métempsychose. Force de la FOI et de la religion dont Bonaparte même voyait l'utilité, selon Dadié, le communiste. Mackandal espère encore en Dessalines qui le vengera des illusions de Toussaint, obnubilé par les Blancs (Glissant, III. 5).

Lamartine jouait sur les interprétations possibles de la rhétorique d'un discours inspiré : charisme ou tyrannie ? Glissant joue sur les images et la polysémie des mots qui crée parfois l'incompréhension, et des quiproquos funestes selon le psychisme de l'émetteur et celui du récepteur. Les morts, pour les Africains, ne sont pas morts, mais viennent une fois l'an hanter les vivants. Macaia, au langage imagé et violent, demande des comptes à Toussaint en termes insultants : « Mais tu n'as jamais fait qu'un traître avec tes sermons. » « Qu'as-tu bâti sur nos tombes ? »

Et il répond : « Mes amis, je veux bâtir la liberté. » (Glissant, I. 2 et I. 4). Qu'est-ce que la *liberté* ? Glissant et Dadié la montrent sujette à interprétation.

Le mot *peuple* est aussi cause de la dissension entre Moyse et son oncle gouverneur :

> Vous dites : « Le peuple », je dis : « Les malheureux. » Vous dites : « le peuple »… ; je vois des sarcleurs, les coupeurs, les amarreurs, dans les sacs de toiles, la tête qui tourne sous le soleil, la canne et la sueur, j'étais le général des travailleurs…, moi je crie : « Les Misérables ! » (Glissant I. 2. 26).

La langue, donc, n'est communication que dans la mesure où le récepteur est ouvert à la polysémie des mots et comprend le système de pensée de l'émetteur. Toussaint en est conscient :

> J'écris le mot « Toussaint », Macaia se penche, il épelle « traître ». J'écris le mot « République », Mackandal devine « mensonge ». J'écris le mot « discipline », et Moyse, sans même jeter un regard sur la page, crie aussitôt « tyrannie ». J'écris le mot « prospérité ». Dessalines s'éloigne et pense dans son cœur « faiblesse ». Non je ne sais pas écrire, Manuel. (Glissant, IV. 2. 136).

Glissant s'amuse de la langue du matamore Langlès, avec par ailleurs du respect pour sa tactique militaire.

Trahison et Foi, on l'a vu, sont deux autres mots : Trahison ou évolution selon les circonstances et la maturation de l'âme ? Foi : foi donnée et question de l'honneur des traités, ou FOI comme adhésion à une croyance, même mythique, qu'il est dangereux de bouleverser ? Importance de la transmission de la foi. La mort du chef n'est pas celle de son esprit ni celle de son pays. Est-ce une autre version du double corps du roi, chère au XVIIe siècle ? Question de Glissant, Dieu est-il toujours en train de créer le monde ?

La transmission est aussi l'objet de la dernière scène du *Toussaint Louverture* inachevé de Jean Metellus qui voulait une fin en apothéose du souffle prométhéen de Toussaint qui permit la naissance d'Haïti, inspira les libérateurs des colonies espagnoles, les grands nègres des États-Unis et d'Afrique, et le grand rêve fraternel de Martin Luther King et de Mandela.

Pourtant le monde a encore besoin de héros. Il faut donc transmettre l'épopée haïtienne, comme le croit Metellus, qui, avant sa mort, écrivit en vers libres une fin en apothéose du combat de Toussaint, mort comme le John Brown de la chanson populaire, Il fut abattu comme un arbre, mais dont le tronc sert encore de balise et les racines de source vivifiantes d'âmes de par le monde. Son « souffle prométhéen, » dit le poète de Jacmel, permit la naissance d'Haïti, inspira les libérateurs des colonies espagnoles, les grands nègres des États-Unis et d'Afrique, et le grand rêve fraternel de Martin Luther King et de Mandela.

Le New Jersey est peuplé d'Haïtiens, et la France de ressortissants des pays d'Afrique noire, du Maghreb, et d'Indochine, formant une sorte de granité ou plutôt de granite grainé de couleurs. Que dire des avantages et des méfaits de la colonisation ? Et de la lutte violente contre l'esclavagisme ? *Arma virumque cano,* dit Virgile. Que dire des combats du passé et du présent ? *Gloire immortelle de nos aïeux*, chanta Gounod. Et quelle est la fonction de l'art dramatique ? Chaque drame finit-il par une *catharsis* ou sur des doutes et des incertitudes non résolus ?

Que peut-on écrire librement, publier, ou mettre en scène ?

Le combat de Toussaint Louverture offrit un sujet de tragédie unique, et des événements qui touchèrent trois continents, interprétés par des auteurs de ces continents, à des moments distincts. Risque de créer des remous, de ranimer de vieilles rancunes ou, au contraire, diffusion de l'altérité qui évite la diabolisation de l'autre, en présentant des recoupements d'interprétations, à travers le globe, les périodes d'écriture, et la personnalité des écrivains ? Que dire de leur style sur un sujet aussi tragique ? Et que perçoit-on de leurs intentions ?

Autrefois, la *catharsis* donnait des réponses. Maintenant dans un monde de plus en plus compliqué, il faut apprécier le rôle du théâtre qui permet pacifiquement de se poser des questions, à la lumière de ceux qui eurent le courage de mettre en scène leurs questions.

Marie-Hélène DAVIES
Princeton University

ALFRED DE MUSSET ET LE *SPECTACLE DANS UN FAUTEUIL* : LE LECTEUR EST-IL UN ACTEUR COMME LES AUTRES ?

On a longtemps interprété le titre du premier recueil dramatique d'Alfred de Musset, *Un Spectacle dans un fauteuil*[1], comme un refus de l'épreuve scénique motivé par l'échec de sa première pièce portée sur les planches, *La Nuit vénitienne* (décembre 1830). Cette interprétation semble corroborée non seulement par le célèbre mot que lui prête son frère Paul de Musset dans la biographie qu'il a consacrée à son puîné (« je dis adieu à la ménagerie, et pour longtemps[2] »), mais aussi par la pratique même du Poète qui, après la mise en scène d'*Un Caprice* à la Comédie-Française en novembre 1837, réécrivit deux pièces issues de ce recueil pour en donner une version compatible avec les exigences de la scène de son temps : *André del Sarto* (jouée dans une première version très proche de l'originale au Théâtre-Français en novembre 1848 puis dans une version bien plus remaniée à l'Odéon en octobre 1851) et *Les Caprices de Marianne* (jouées dans leur version dite « de scène » à la Comédie-Française en juin 1851). Notons qu'à la même période, au début de l'année 1851, il effectue – dans l'espoir, déçu, de la voir jouée au Théâtre-Français – un remaniement de *La Quenouille de Barberine*, pièce qui ne fut pas publiée dans le *Spectacle dans un fauteuil* mais dont l'esthétique en est proche, notamment dans le refus de se plier aux contraintes imposées par la scène.

Cependant, cet éloignement de Musset de la scène de son temps ne suffit pas à en faire « des pièces exclusivement pour la lecture » écrites « pour lui-même et pour ses lecteurs sans songer à une éventuelle transposition dramatique[3] ». C'est du moins la thèse que nous défendrons, en cherchant à montrer que l'éloignement de la scène n'équivaut pas à un refus mais qu'il constitue avant tout chez Musset une mise en question, une volonté réformatrice ou plutôt – puisqu'elle ne semble pas apporter de solution – un geste critique. Nous chercherons en effet à montrer que ce texte qui se présente comme un texte de lecture suppose en réalité une transposition dramatique qui se joue dans l'esprit du lecteur et que c'est uniquement lorsque le lecteur cherche à combler en imagination le déficit de scène que ce texte prend sens : le spectacle dans un fauteuil nécessite une scène dans l'imaginaire. C'est d'ailleurs ce que Musset affirme lui-même dans la volte de son

[1] Publié en deux livraisons successives : *Un Spectacle dans un fauteuil*, Paris, Librairie de la Revue des Deux-Mondes, 1833 (contenant *La Coupe et les Lèvres*, *À quoi rêvent les jeunes filles* et le poème *Namouna*), puis *Spectacle dans un fauteuil. Prose*, 2 vol., Librairie de la Revue des Deux-Mondes, 1834 (contenant *La Nuit vénitienne*, *André del Sarto*, *Les Caprices de Marianne*, *Fantasio*, *Lorenzaccio* et *On ne badine pas avec l'amour*).

[2] Paul de Musset, *Biographie d'Alfred de Musset. Sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier, 1877, p. 98.

[3] Tania Farah-Pathé, présentation des *Caprices de Marianne*, Paris, Flammarion, « GF », 1998, p. 16.

sonnet « Au lecteur » précédant la première édition en vers d'*Un Spectacle dans un fauteuil* :

> Un spectacle ennuyeux est chose assez commune,
> Et tu *verras* le mien sans quitter ton fauteuil[4].

Certes, Musset cherche bien à éviter les contraintes trop fortes que les usages du monde du théâtre font peser sur les dramaturges – et, au premier chef, la nécessité de réduire le nombre d'espaces différents. Sur les scènes que connaît le jeune Musset, trois à quatre changements de décor par pièce sont acceptables mais rarement plus, si bien que la plupart des auteurs de drame romantique font le choix d'un décor (parfois deux) par acte.

Contrairement à ce qu'une certaine version de l'Histoire littéraire a longtemps véhiculé, cette limitation du nombre de changements d'espace n'est pas tant liée à une sorte de survivance de la règle classique de l'unité de lieu qu'à l'esthétique décorativiste des scènes parisiennes du début du XIXe siècle[5] : les décors sont souvent splendides, volontiers exotiques (sans souci aucun de l'exactitude historique) et souvent applaudis de longues minutes à chaque lever de rideau. Dans ces conditions, les directeurs de théâtre souhaitent voir plusieurs décors par pièce (pour satisfaire le plaisir oculaire du spectateur) mais pas trop non plus, pour éviter que les changements, parfois longs, ne lassent. L'usage d'un décor par acte, soit entre deux et quatre changements par pièce, devient ainsi la solution idéale pour garantir l'équilibre entre ces exigences contradictoires.

Or, une lecture rapide du corpus de pièces que constitue le *Spectacle dans un fauteuil* suffit à montrer que la décision de s'abstraire de la scène de son temps est liée à une immense liberté spatiale : l'usage général de Musset est d'avoir un espace différent par scène, dans aucune des pièces du *Spectacle dans un fauteuil* n'observe-t-on un seul décor qui reste sur scène pour l'ensemble d'un acte et il n'y a que dans *La Coupe et les Lèvres*, *À quoi rêvent les jeunes filles* et *Fantasio* qu'un seul décor reste pour plusieurs scènes successives : ce recueil est ainsi marqué par une esthétique de la rupture spatiale et du montage. On peut cependant s'interroger sur le caractère de cause ou d'effet : la multiplication des espaces différents est-elle à la source du désir de Musset de s'abstraire de la scène, ou bien est-elle le résultat de cette prise de recul, la découverte inattendue d'une nouvelle liberté ? A-t-il écrit pour la lecture parce qu'il avait besoin de multiplier les espaces ou bien a-t-il multiplié les espaces par facilité, parce que ce paramètre est sans intérêt dans un théâtre de lecture ? La question ne sera bien entendu jamais tranchée, faute de ne pouvoir accéder ni à la psyché de l'auteur ni à une réalité parallèle dans laquelle *La Nuit vénitienne* n'aurait pas été un échec.

---

[4] « Au lecteur », in Alfed de Musset, *Poésies complètes*, édition Frank Lestringant, Paris, LGF, 2006, p. 215. L'italique est nôtre.

[5] Voir à ce sujet Barry Daniels, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Paris, BNF, 2003.

Mais quoi qu'il en soit, le geste d'extraction des conditions de mise en scène n'est pas qu'une solution de facilité. À la suite de la notion de « théâtre à l'essai[6] » développée par Loïc Chotard, nous souhaiterions analyser la prise de recul vis-à-vis de la scène de la scène comme un geste réflexif et polémique dont l'objectif serait double : porter par la voie des mots une critique implicite sur les conditions de mise en scène de son temps ; proposer « clefs en main » de nouvelles perspectives de travail pour un théâtre qui resterait un art du jeu et de la mise en espace autant qu'un genre littéraire. Car le fauteuil ne désigne pas uniquement un espace intime dédié à la lecture par opposition à la loge qui serait l'espace public lié à la mise en scène ; il désigne aussi le lieu du retour réflexif sur soi, de la pensée, de la remise en question, de l'imagination créatrice. Proposer un « spectacle dans un fauteuil », ce n'est donc pas proposer un théâtre de lecture mais proposer de réfléchir à partir de textes théâtraux à une autre mise en scène. Ce geste réflexif s'oriente dans trois directions que nous analyserons successivement : la mise à l'honneur de la parole par opposition au tableau, ou le retour à un usage littéraire du théâtre contre le spectaculaire ; la création d'un théâtre qui suppose la participation interprétative du lecteur : car, en l'absence du jeu d'acteur, le lecteur doit se faire comédien pour saisir le sens des répliques et la dynamique de la scène ; enfin une mise à l'honneur des pouvoirs de l'imagination en proposant un théâtre scénique sans scène, ou du moins joué sur une scène imaginaire, ce qui pousse le lecteur à faire un effort créatif et interprétatif supplémentaire par rapport au simple théâtre de lecture.

Contre le spectaculaire, pour le théâtre de la parole

Proposer un « spectacle dans un fauteuil », c'est d'abord proposer un spectacle non spectaculaire. Dans le cadre d'un théâtre romantique qui tire bien des effets du mélodrame ou de la scène frénétique – sans toujours assumer cette origine ignoble – le théâtre de Musset se démarque par sa mise à distance des effets scéniques spectaculaires.

La manière la plus évidente d'appréhender ce refus du spectaculaire est de lire la scène du meurtre d'Alexandre de Médicis par le personnage éponyme de *Lorenzaccio*. Alors que tyrannicides et assassinats, crimes en scène, sont un élément caractéristique du drame romantique[7], la mort d'Alexandre est montrée avec un grand dépouillement :

---

[6] Loïc Chotard, « Le théâtre à l'essai », in *Musset. Lorenzaccio, On ne badine pas avec l'amour*, « Société des Études Romantiques », 1990, p. 25-42. Dans cette étude stimulante, Loïc Chotard tente de démontrer que les personnages de *Lorenzaccio* et de *Badine* ainsi que la mise en intrigue de ces deux pièces représentent allégoriquement la lutte du drame romantique contre la tragédie classique.

[7] Voir Sylvain Ledda, *Des Feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Honoré Champion, 2009, *passim*. Voir en particulier la distinction qu'il élabore entre drame et tragédie p. 118 : « Une nette différence se fait jour

Lorenzo entre l'épée à la main.
LORENZO – Dormez-vous, seigneur ?
Il le frappe.
LE DUC – C'est toi, Renzo ?
LONRENZO – Seigneur, n'en doutez pas.
Il le frappe à nouveau.
Entre Scoronconcolo.
SCORONCONCOLO – Est-ce fait ?
LORENZO – Regarde, il m'a mordu au doigt. Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant[8].

Cette absence de spectaculaire est d'autant plus éloquente si on compare la scène de Musset avec les nombreux détails sanguinolents proposés par George Sand dans sa pièce à lire *Une Conspiration en 1537* qui servit de base à l'écriture de *Lorenzaccio* :

LORENZO – […] (*Il marche l'épée à la main vers le lit et entrouvre le rideau.*) Seigneur, dormez-vous ? (*Il lui passe son épée au travers du corps.*) C'est fait !
Le duc roule par terre en rugissant. Scoronconcolo lui enlève une joue d'un coup de dague. Le duc ensanglanté se relève et court dans la chambre avec égarement.
LORENZO – Maladroit, tu frappes au visage. C'est au cœur, au cœur ! (*Au duc.*) Holà ! Seigneur, point tant de bruit. Acceptez ce bâillon ?
Il lui met les doigts dans la bouche.
SCORONCONCOLO – Le damné bondit comme une panthère. Où es-tu donc, maître ? Je n'y vois plus !
LORENZO – Je le tiens, là, sous moi ! (*Il jette le duc sur le lit.*) Maudit ! Tu mords comme un chien enragé. Mais c'est égal. Tu mourras de la main de Lorenzaccio.
SCORONCONCOLO – Ôte-toi de là, maître, que je frappe.
LORENZO – Je ne puis. Ce chien furieux tient mon pouce entre ses dents. Il me le broie. Ah ! Le cœur me manque. Je souffre. Dépêche-toi de le tuer ! (*Scoronconcolo enfonce sa dague*.) Tu éventres le matelas ! Il me coupera le doigt.
SCORONCONCOLO, *tire un couteau de sa poche* – Eh bien ! saignons-le comme un pourceau. Lâche-t-il prise ?

---

entre le drame et la tragédie : le drame montre le geste criminel, la tragédie le résultat de ce mouvement violent, c'est-à-dire le cadavre et la pompe funèbre qui l'entoure. »

[8] *Lorenzaccio*, IV, 11, *in* Alfred de Musset, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 235. Toutes les pièces de Musset seront désormais citées dans cette édition, désignée par l'abréviation *TC*.

> LORENZO – Enfonce le couteau plus avant dans la gorge. Bien ! Ses dents s'écartent un peu. Ah ! sa tête retombe, ses muscles se détendent. Il meurt. Regarde ! il est hideux à voir.
> SCORONCONCOLO – Encore quatre à cinq coups dans la poitrine. J'aime mieux le voir bien mort[9].

Dans *Lorenzaccio*, tout ce qui pourrait donner lieu au spectaculaire, à la couleur locale de la Renaissance florentine, est comme relégué aux frontières du visible : le bal des Nasi est réduit à la simple sortie d'un palais (acte I, scène 2), la pompe de la liturgie catholique est décrite dans des mots mais l'intérieur splendide des églises n'est jamais visible sur scène (acte II, scène 2) et la possibilité d'une invasion des troupes républicaines aidées de François Ier est un échec auquel on n'assiste qu'à travers une entrevue dans une plaine indéterminée (acte IV, scène 8). Tout ce qui – sur scène – aurait été à la fois un problème technique et un plaisir oculaire reste cantonné aux répliques des personnages.

Dans *Fantasio*, la scène qui aurait pu relever d'un immense comique visuel – la perruque du prince volée par Fantasio à l'aide d'une canne à pêche – n'est pas représentée, mais narrée par trois fois dans trois scènes successives (par le page à Elsbeth à la scène 5 de l'acte II, puis par le prince à son aide de camp à la scène 6 et enfin durant le monologue de Fantasio en prison à la scène 7). Dans la tirade de déploration du prince, le comique visuel et farcesque est remplacé par un comique verbal fondé sur l'écart entre l'importance des instances mises en jeu (la Providence, Dieu et le destin, instances traditionnelles de la tragédie) et le ridicule des événements narrés :

> Ah ! il y a une Providence ; lorsque Dieu m'a envoyé tout d'un coup l'idée de me travestir ; lorsque cet éclair a traversé ma pensée : « il faut que je me travestisse », ce fatal événement était prévu par le destin. C'est lui qui a sauvé de l'affront le plus intolérable la tête qui gouverne mes peuples. Mais, par le ciel, tout sera connu. C'est trop longtemps trahir ma dignité. Puisque les majestés divines et humaines sont impitoyablement violées et lacérées, puisqu'il n'y a plus chez les hommes de notions du bien et du mal, puisque le roi de plusieurs milliers d'hommes éclate de rire comme un palefrenier à la vue d'une perruque, Marinoni, rends-moi mon habit[10].

Mais revenons à la mort pour voir à quel point celle-ci est avant tout verbale. Deux des morts qui ponctuent le *Spectacle dans un fauteuil*[11] – celle de Coe-

---

[9] George Sand, *Une conspiration en 1537*, sc. 6 (manuscrit autographe fonds Lovenjoul, F 848 ; publié par Paul Dimoff in *La Genèse de* Lorenzaccio, Paris, Droz, 1936, pp. 135-37).
[10] *Fantasio*, II, 6. *TC* p. 131.
[11] Ce processus de mise à distance de la mort est cependant progressif dans le recueil. Dans *La Coupe et les Lèvres*, l'assassinat de Déidamia sur scène est le clou du spectacle, mais la

lio et celle de Rosette – sont traitées avec un sens du spectaculaire limité ou, du moins, mis à distance. Dans les deux cas, il s'agit d'un suicide impliquant la responsabilité des autres personnages : Coelio marchant vers une mort qui lui était préparée d'avance par le *quiproquo* qui lui fait croire à une trahison d'Octave ; Rosette se donnant la mort (ou mourant de douleur, le doute est permis) après avoir épié dans l'oratoire le baiser entre Perdican et Rosette. Dans les deux cas, les morts ont lieu hors-scène et contreviennent à l'habitude du geste violent ou de la longue agonie scénique qui a causé tant d'émotion visuelle à l'époque romantique. Dans le cas de Coelio, l'accent est mis sur la tirade funèbre et la mort est reléguée en hors-scène avec grande discrétion :

> COELIO – Ô mort ! puisque tu es là, viens donc à mon secours. Octave, traitre Octave, puisse mon sang retomber sur toi ! Puisque tu savais quel sort m'attendait ici, et que tu m'y as envoyé à ta place, tu seras satisfait dans ton désir. Ô mort ! je t'ouvre les bras ; voici le terme de mes maux.
> *Il sort. On entend des cris étouffés et un bruit éloigné dans le jardin*[12].

La mort n'est pas un spectacle visuel, elle est un monologue, une déclaration de mort comme il y a des déclarations d'amour. Le théâtre dans un fauteuil ne se fonde ni sur un imaginaire violent et morbide ni sur la lente agonie scénique du personnage, mais sur une parole qui vise à en intérioriser un destin : cette parole sera renforcée par la scène finale qui constitue un épilogue au cimetière croisant éloge funèbre de Coelio, méprise de Marianne au sujet des sentiments d'Octave et engagement de renoncement à la vie de la part de ce dernier. Musset joue la carte

---

mise à mort – comme dans *Lorenzaccio* – reste économe en détails sordides. La mort de Grémio, élément capital de l'intrigue d'*André del Sarto*, a lieu juste au bord de la scène, mais l'assassin vient ensuite serrer entre ses mains maculées de sang celles du personnage principal.

Remarquons cependant deux choses : premièrement, ces deux pièces correspondent chronologiquement au début de la rédaction d'*Un Spectacle dans un fauteuil* (Musset élabore son esthétique petit à petit, « ce livre, qui est plutôt une étude, ou, si vous voulez, une fantaisie, malgré tout ce que ce dernier mot a de prétentieux. Qu'on ne me juge pas trop sévèrement : j'essaye », dit-il dans l'« Avant-propos d'*Un Spectacle dans un fauteuil* », *in* TC p. 6) ; deuxièmement, la construction d'*André del Sarto* manifeste justement une tension entre l'esthétique du spectaculaire héritée du mélodrame et du drame frénétique et le recentrement mussétien sur la parole : alors que cette pièce contient tous les ingrédients d'un théâtre fortement spectaculaire (amours illicites nocturnes, fuite de l'amant dans le jardin, meurtre en bord de scène, surgissement du meurtrier sur scène, duel puis agonie sur scène de Cordiani sauvé *in extremis*, suicide par empoisonnement d'André), la pièce se concentre progressivement sur le désarroi d'André qui refuse, dans un premier temps, le cycle de la violence du fait de sa propre indignité, puis qui se suicide pour laisser sa femme et son rival vivre librement leur amour : spectaculaire et psychologie marchent main dans la main, le premier au service de la seconde.

[12] *Les Caprices de Marianne*, II, 5. *TC* p. 99.

du tragique et de sa parole solennelle contre le *gore* frénétique et sa représentation visuelle.

On pourrait croire que la mort de Rosette, dans *On ne badine pas avec l'amour*, est plus influencée par l'esthétique frénétique : violent cri hors-scène, mention verbale du sang et double sacrilège dans un oratoire (un suicide précédé d'un baiser mimant un mariage sans prêtre) qui donne une coloration gothique à la scène :

> CAMILLE – Oui, nous nous aimons, Perdican ; laisse-moi le sentir sur ton cœur. Ce Dieu qui nous regarde ne s'en offensera pas ; il veut bien que je t'aime ; il y a quinze ans qu'il le sait.
> PERDICAN – Chère créature, tu es à moi !
> *Il l'embrasse ; on entend un grand cri derrière l'autel.*
> CAMILLE – C'est la voix de ma sœur de lait.
> PERDICAN – Comment est-elle ici ? Je l'avais laissée dans l'escalier lorsque tu m'as fait rappeler. Il faut donc qu'elle m'ait suivi sans que je m'en sois aperçu.
> CAMILLE – Entrons dans cette galerie, c'est là qu'on a crié.
> PERDICAN – Je ne sais ce que j'éprouve ; il me semble que mes mains sont couvertes de sang.
> CAMILLE – La pauvre enfant nous a sans doute épiés ; elle s'est sans doute évanouie ; viens, portons-lui secours ; hélas ! tout cela est cruel.
> PERDICAN – Non, en vérité, je n'entrerai pas ; je sens un froid mortel qui me paralyse. Vas-y, Camille, et tâche de la ramener. (*Camille sort.*) Je vous en supplie, mon Dieu ! Ne faites pas de moi un meurtrier ! Vous voyez ce qui se passe ; nous sommes deux enfants insensés, et nous avons joué avec la vie et la mort ; mais notre cœur est pur ; ne tuez pas Rosette, Dieu juste ! Je lui trouverai un mari, je réparerai ma faute ; elle est jeune, elle sera riche, elle sera heureuse ; ne faites pas cela, ô Dieu ! vous pouvez bénir encore quatre de vos enfants. En bien ! Camille, qu'y a-t-il ?
> *Camille rentre.*
> CAMILLE – Elle est morte ! Adieu, Perdican[13] !

Certes, la mort est en bord de scène et menace de l'envahir, là où dans *Les Caprices de Marianne* elle fuyait vers le hors-scène, mais l'attention du lecteur – et du possible spectateur – est tout de même ici accaparée par le long discours de culpabilité de Perdican, par son retour à Dieu manifesté par ses soudaines prières qui visent à faire en sorte que les conséquences funestes que l'on devine déjà advenues ne se soient en fait pas produites. L'effroi de la mort frénétique reste au bord de la scène, où elle menace le spectateur sans se montrer à lui, le sang sur les mains n'est qu'une métaphore et l'attention est dirigée non vers l'horreur oculaire mais vers l'intériorisation de la culpabilité par la parole – et par le processus déductif

[13] *On ne badine pas avec l'amour*, III, 8. *TC* p. 297-98.

que le lecteur fait du proverbe qui donne son titre à la pièce. Le fauteuil apparaît ainsi comme un lieu où on lit, non un lieu où l'on crie.

Dans ce contexte – et de nombreux interprètes l'ont déjà souligné[14] –, le théâtre mussétien devient un théâtre de la parole dans lequel les obstacles principaux du schéma actanciel sont des obstacles intérieurs, qui devront être levés par la parole, et non pas des obstacles extérieurs qui devraient être levés par des actes. À l'union de Camille et de Perdican, nul obstacle extérieur : bien au contraire, tout est organisé par le baron en vue de faciliter les retrouvailles. Que la raison de leur désunion se trouve dans l'orgueil, dans les méfaits de l'éducation religieuse ou dans l'écart de tempérament entre les deux jeunes premiers importe peu : la causalité doit être trouvée en eux-mêmes, de même que la solution à cette désunion par l'épreuve de la jalousie factice. Dans *Les Caprices de Marianne*, même si l'amour de Coelio pour Marianne n'est pas réciproque, l'accent dramatique n'est pas mis sur le stratagème élaboré pour lui parler ou – plus tard – pour obtenir un rendez-vous au nez et à la barbe du mari, mais sur l'évolution psychologique de Marianne, qui se livrera à Octave par un mélange de désir enfin éveillé et de révolte contre l'absurde colère de son mari. Même dans *André del Sarto* – qui peut sembler plus la plus spectaculaire de nos pièces –, l'accent est mis sur le processus de pardon d'André lié à sa propre indignité et sur le coup de théâtre que constituera son effacement au profit de l'union entre Cordiani et Lucrèce, pardonnés au nom de l'amour et par-delà leur trahison.

Le fauteuil comme lieu de pensée

Mais en recentrant l'attention du lecteur sur la parole, le théâtre mussétien « dans un fauteuil » construit un autre paradoxe : cette parole si importante se voit privée de ce qui, habituellement, la porte : la performance du comédien. Ainsi, non seulement l'attention du récepteur est reportée du spectacle visuel vers la parole des personnages, mais en plus celui-ci va devoir collaborer à la création de ce sens en y mettant du sien pour suppléer à ce qui, derrière le sens du texte théâtral, dégage l'intention des personnages – et qui lui est habituellement livré tel quel par la performance des acteurs.

Nous ne retiendrons que quelques exemples de cette tendance à l'œuvre dans tout le recueil, et l'on peut envisager *Les Caprices de Marianne* comme le texte majeur dans lequel cette dynamique s'exerce :

> MARIANNE – Je veux prendre un amant, Octave…, sinon un amant, du moins un cavalier. Qui me conseillez-vous ? Je m'en rapporte à votre choix :

[14] Voir l'essai stimulant de Bernard Masson, *Théâtre et langage. Essai sur le dialogue dans les comédies de Musset*, Paris, Lettres modernes Minard, 1977, la thèse de Virginie Masclet, *La parole dans le théâtre de Musset*, Thèse de doctorat de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2004 et l'article de Claude Duchet, « Une dramaturgie de la parole », in *Lorenzaccio*, *Cahiers Textuel*, n° 8, février 1991, p. 133-143.

> – Coelio ou tout autre, peu m'importe ; – dès demain, – dès ce soir, – celui qui aura la fantaisie de chanter sous mes fenêtres trouvera ma porte entrouverte. Eh bien ! vous ne parlez pas ? je vous dis que je prends un amant. Tenez, voilà mon écharpe en gage : – qui vous voudrez la rapportera[15].

Dans cet extrait, par exemple, le ton très évocateur qu'une actrice peut donner à Marianne, qu'un romancier ne se priverait pas de souligner, mais qui est textuellement absent du texte de Musset, change tout à l'interprétation de la réplique. Si l'on s'en tient au sens littéral de celle-ci, Marianne est prête à céder à n'importe quel homme – y compris Coelio, ce qu'elle démentira dans la suite de la scène. Mais l'intention du personnage dépasse ici le sens littéral du texte : la dynamique d'offrande et le sous-texte selon lequel « qui vous voudrez » désigne Octave apparaissent évidents dès lors qu'une actrice incarne le rôle. Dans un contexte de « théâtre dans un fauteuil », les capacités interprétatives du lecteur sont mises à rude épreuve – et interprétation doit ici être pris dans les deux sens d'établissement d'un sens et de performance d'acteur. En adoptant une lecture réflexive consistant à se demander comment il jouerait cette scène, le lecteur dans un fauteuil devient lui aussi un acteur à sa manière et, ce faisant, accède au sens que le texte recelait depuis le début mais qui restait dissimulé dans sa version « non mise en scène ».

Cette offrande de Marianne se fait de plus en plus claire au fur et à mesure de la scène. Le personnage d'Octave semble tout à fait le comprendre, dans un passage dont seul le jeu d'acteur peut révéler toute la richesse :

> Coelio vous déplaît – mais le premier venu vous plaira. L'homme qui vous aime depuis un mois, qui s'attache à vos pas, qui mourrait de bon cœur sur un mot de votre bouche, celui-là vous déplaît ! Il est jeune, beau, riche et digne en tout point de vous ; mais il vous déplaît ! et le premier venu vous plaira[16].

L'insistance sur l'expression « premier venu », syntagme répété deux fois dans cette tirade, peut avoir un double sens. Premièrement, il s'agit bien sûr de l'indignation d'Octave face à l'opposition entre, d'un côté, la certitude sur les qualités de Coelio, vantées par son ami, et l'incertitude sur les qualités qu'aurait à offrir le « premier venu ». Mais cette indignation peut avoir une autre source, que l'acteur mettra en valeur par le ton sur lequel il prononce la réplique : à ce stade, Octave a bien compris que ce « premier venu » est bel et bien lui-même : en demandant à Octave de lui trouver un amant, en lui disant « ne croirait-on pas, à vous entendre, que c'est pour vous que vous parlez[17] ? », Marianne s'offre implicitement à Octave et lui laisse entendre que ce « premier venu » doit être lui-même (et il l'est bel est bien, il est le premier jeune homme à jamais oser parler d'amour à cette

[15] *Les Caprices de Marianne*, II, 3. *TC* p. 95.
[16] *Ibid. TC* p. 96.
[17] *Ibid.*

Marianne dont « [la] porte est fermée à tous les jeunes gens de la ville[18] ») : le jeune homme se trouve à la fois tenté et offusqué, ce que l'ironie mordante du ton de l'acteur sur « premier venu » peut bien manifester.

Au lecteur inattentif – ou peu au fait du cœur humain – la clef de cette scène est offerte après le départ de Marianne. Octave, en effet, ne se montre pas dupe. Laissé seul sur scène, il affirme en effet explicitement : « Ton écharpe est bien jolie, Marianne, et ton petit caprice de colère est un charmant traité de paix. – Il ne me faudrait pas beaucoup d'orgueil pour le comprendre : un peu de perfidie suffirait. Ce sera pourtant Coelio qui en profitera[19]. »

En lisant cette phrase, le lecteur inattentif qui n'aurait pas tiré des répliques de Marianne les conclusions qu'il faudrait relirait la scène en essayant de mettre ou d'imaginer sur chacune des répliques le ton d'une actrice qui chercherait à s'offrir avec une certaine finesse. La scène s'éclairerait d'une profondeur psychologique toute nouvelle et prendrait enfin sens. Dans un théâtre du texte et de la parole qui – par la manière dont il s'offre au lecteur – ne dispose pas de comédiens pour produire le texte, le lecteur est forcé de se faire comédien lui-même, soit par la parole et par la performance, soit par l'imagination.

Au-delà de cette scène qui nous sert d'exemple, l'ensemble des échanges entre Marianne et Octave à l'acte II – marqués par une ironie et un persiflage dont on peut se demander s'ils ne masquent pas une attraction maladroitement dissimulée – gagnent à être lus en recherchant le ton sur lequel un bon comédien les prononcerait : bien que l'intention de ces répliques semble objectivement présente dans leur sens littéral, un lecteur « dans un fauteuil » y accède avec bien plus de justesse lorsqu'il se fait acteur. Mais on peut aussi trouver dans *On ne badine pas avec l'amour* de nombreuses scènes où le lecteur doit se faire metteur en scène et imaginer le jeu des comédiens pour proposer une interprétation pertinente du texte car l'intention du personnage n'est pas si évidente dans le texte des répliques. La scène 3 de l'acte II en constitue un exemple parfait et il est nécessaire d'en citer une longue partie pour bien le saisir :

> PERDICAN – Puisque ta mère n'y est pas, viens faire un tour de promenade.
> ROSETTE – Croyez-vous que cela me fasse du bien, tous ces baisers que vous me donnez ?
> PERDICAN – Quel mal y trouves-tu ? Je t'embrasserais devant ta mère. N'es-tu pas la sœur de Camille ? Ne suis-je pas ton frère comme le sien ?
> ROSETTE – Des mots sont des mots et des baisers sont des baisers. Je n'ai guère d'esprit et je m'en aperçois bien sitôt que je veux dire quelque chose. Les belles dames savent leur affaire, selon qu'on leur baise la main droite ou la main gauche ; leurs pères les embrassent sur le front, leurs frères sur la

[18] C'est du moins ce que dit Coelio, à qui l'on peut faire confiance sur ce point : I, 1. *TC* p. 75.
[19] *Les Caprices de Marianne*, II, 3. *TC* p. 96.

joue, leurs amoureux sur les lèvres ; moi, tout le monde m'embrasse sur les deux joues, et cela me chagrine.
PERDICAN – Que tu es jolie, mon enfant !
ROSETTE – Il ne faut pas non plus vous fâcher pour cela. Comme vous paraissez triste ce matin ! Votre mariage est donc manqué ?
PERDICAN – Les paysans de ton village se souviennent de m'avoir aimé ; les chiens de la basse-cour et les arbres du bois s'en souviennent aussi ; mais Camille ne s'en souvient pas. Et toi, Rosette, à quand le mariage ?
ROSETTE – Ne parlons pas de cela, voulez-vous ? Parlons du temps qu'il fait, de ces fleurs que voilà, de vos chevaux et de mes bonnets.
PERDICAN – De tout ce qui te plaira, de tout ce qui peut passer sur tes lèvres sans leur ôter ce sourire céleste que je respecte plus que ma vie.
(Il l'embrasse.)
ROSETTE – Vous respectez mon sourire, mais vous ne respectez guère mes lèvres, à ce qu'il me semble. Regardez donc ; voilà une goutte de pluie qui me tombe sur la main, et cependant le ciel est pur.
PERDICAN – Pardonne-moi.
ROSETTE – Que vous ai-je fait, pour que vous pleuriez ?
(Ils sortent[20]*.)*

Les didascalies internes présentes dans certaines répliques de Rosette nous montrent des réactions de Perdican absolument différentes de ce que le texte des répliques aurait laissé croire : « Il ne faut pas non plus vous fâcher pour cela », dit-elle, juste après que Perdican a souligné sa beauté et après qu'elle-même s'est montrée plutôt fâchée par son inaptitude à comprendre les fines distinctions du langage de l'amour d'une caste à laquelle elle n'appartient pas. Dans ce contexte, le lecteur s'attendrait plus à voir Rosette que Perdican se fâcher. De même, la jeune paysanne désigne poétiquement la larme de Perdican comme « une goutte de pluie qui [lui] tombe sur [sa] main » juste après que celui-ci l'a embrassée, contexte guère propice aux larmes. Si donc Perdican montre une attitude corporelle inattendue, c'est peut-être l'indice que les réactions de Rosette sont aussi loin d'être une évidence et que le lecteur est invité à les imaginer. Ainsi, une réplique comme « Des mots sont des mots et des baisers sont des baisers […] » peut être prononcée sur le ton de la colère comme sur celui du marivaudage léger ; de même « Ne parlons pas de cela, voulez-vous ? Parlons du temps qu'il fait, de ces fleurs que voilà, de vos chevaux et de mes bonnets » peut être une tentative vigoureuse (ou maladroite ?) de détourner la conversation du sujet de son mariage qui l'attriste (ou de Camille, dont Perdican parlait également dans la réplique précédente) ou au contraire une réactivation du badinage. Seul le ton de la comédienne permet de trancher et le lecteur dans un fauteuil peut ou bien savourer la multiplicité des solutions possibles, ou bien se creuser la cervelle pour trouver celle qui lui semble la plus juste : en d'autres

[20] *On ne badine pas avec l'amour*, II, 3. *TC* p. 269-70.

termes, le lecteur de « théâtre dans un fauteuil » est paradoxalement invité à se faire metteur en scène.

Le geste d'éloignement critique du théâtre est ainsi réhaussé d'un cran de paradoxe : parti du refus de la scène et du spectaculaire, Musset se dirige vers un théâtre plus « littéraire », théâtre de la parole fondé sur la compréhension fine des dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans les échanges entre les personnages. Et pourtant ce théâtre de la parole suppose l'expérience de la scène – ou, pour être précis, de l'incarnation par un comédien – pour pouvoir se réaliser pleinement. Incarnation par lecture à haute voix, ou bien par l'imagination ? La question peut être tranchée si l'on observe les autres points au sujet desquels la scène – à qui l'on a fermé la porte – revient par la fenêtre.

Le fauteuil comme lieu d'imagination

Si l'éloignement du plaisir oculaire supposé par le théâtre dans un fauteuil rend nécessaire le travail de l'imagination afin d'interpréter les répliques, cela est valable aussi pour le décor de la scène, le rapport à l'espace et l'attitude corporelle des personnages. Ce que l'œil ne peut voir, l'esprit doit le concevoir et le fauteuil devient ainsi un lieu d'imagination. Cette dynamique est particulièrement à l'œuvre dans l'ensemble de la pièce *Fantasio*, à travers l'un de ses composants principaux : le travestissement du personnage principal. En effet, la présence de Fantasio au château – qui remplace le défunt bouffon Jean au pied levé en s'imposant lui-même à cette charge – repose sur la tradition théâtrale du travestissement, qui suppose déguisement et changement de costume – donc un spectacle visuel que les romantiques exploitèrent avec bonheur (voir ce qu'en fait Victor Hugo dans *Ruy Blas*). Mais user du travestissement dans un « théâtre dans un fauteuil » nécessite de confier au lecteur un travail de visualisation : celui-ci doit s'imaginer le personnage principal échangeant ses habits pour ceux d'un bouffon durant l'entracte afin que les scènes avec Elsbeth prennent toute leur dimension, à la fois comique et mélancolique. Et cette imagination est d'autant plus facilement suscitée que le travestissement et le bouffon sont deux héritages de la tradition théâtrale, si bien que la mémoire du lecteur sera d'avance peuplée de souvenirs de déguisements déjà vus. Mais Fantasio n'est pas le seul personnage travesti de cette pièce : son déguisement constitue la version « heureusement mélancolique » du travestissement manqué et bouffon du prince de Mantoue, parodie d'un procédé matrimonial dont Marivaux a usé et abusé avant lui (bien que la gouvernante d'Elsbeth l'assimile avant tout à Beaumarchais[21]) : l'inversion du maître et du subordonné dans un processus de cour amoureuse, afin que le promis puisse observer sa promise de l'extérieur. Musset pose ainsi un geste polémique envers la tradition théâtrale, mais un geste qui suppose une représentation scénique – celle-ci fût-elle imaginaire. En imagination, certaines scènes prennent toute leur dimension de savant mélange de farce et de mélancolie ; ainsi en est-il de la première rencontre entre Fantasio et Elsbeth :

[21] « Le prince de Mantoue est un véritable Almaviva » : *Fantasio*, II, 5. *TC* p. 129.

> FANTASIO – Comment appelez-vous cette fleur-là, s'il vous plaît ?
> ELSBETH – Une tulipe. Que veux-tu prouver ?
> FANTASIO – Une tulipe rouge, ou une tulipe bleue ?
> ELSBETH – Bleue, à ce qu'il me semble.
> FANTASIO – Point du tout, c'est une tulipe rouge.
> ELSBETH – Veux-tu mettre un habit neuf à une vieille sentence ? tu n'en a pas besoin pour dire que des goûts et des couleurs il n'en faut pas disputer.
> FANTASIO – Je ne dispute pas ; je vous dis que cette tulipe est une tulipe rouge, et cependant je conviens qu'elle est bleue.
> ELSBETH – Comment arranges-tu cela ?
> FANTASIO – Comme votre contrat de mariage. Qui peut savoir sous le soleil s'il est né bleu ou rouge ? Les tulipes elles-mêmes n'en savent rien. Les jardiniers et les notaires font des greffes si extraordinaires, que les pommes deviennent des citrouilles, et que les chardons sortent de la mâchoire de l'âne pour s'inonder de sauce dans le plat d'argent d'un évêque. Cette tulipe que voilà s'attendait bien à être rouge ; mais on l'a mariée, elle est toute étonnée d'être bleue ; c'est ainsi que le monde entier se métamorphose sous les mains de l'homme ; et la pauvre dame Nature doit se rire parfois au nez de bon cœur, quand elle mire dans ses lacs et dans ses mers son éternelle mascarade[22].

Les accents shakespeariens de cette méditation sur l'être et l'apparence prennent un ton indéniablement théâtral, non seulement en ce qu'ils nécessitent une représentation, mais surtout en ce qu'ils apportent la représentation dans la vie. La position de Musset semble n'avoir rien d'original et être héritée de Shakespeare : ce n'est pas le théâtre qui est *mimesis* de la vie, c'est la vie même qui est théâtre. Mais cette approche s'étoffe de plusieurs couches supplémentaires : Fantasio n'est pas seulement un bouffon, mais un bouffon déguisé en ancien bouffon ; et le ridicule de cette confusion des couleurs des fleurs est renforcé par l'effort d'imagination mis en œuvre par le lecteur « dans un fauteuil. »

Ainsi, Musset attire notre imagination vers le visuel après son geste d'extraction du spectaculaire. Tout d'abord – et à rebours du refus de la scène que l'expression « spectacle dans un fauteuil » pourrait laisser entendre –, le Poète redonne à la distinction en-scène/hors-scène une importance capitale, à des moments clefs de ses intrigues : c'est ce que l'on voit par exemple dans la scène finale de *La Coupe et les Lèvres* où le meurtre de Déidamia est précédé de plusieurs apparitions terrifiantes de Belcolore en hors-scène ou dans la scène initiale d'*À quoi rêvent les jeunes filles* où le beau cavalier s'introduit dans le jardin en hors-scène, d'où il fait ensuite entendre sa chanson. Pour un spectateur imaginatif, la lecture de ces scènes offre une émotion d'autant plus troublante que leur caractère visuel est ambigu : le lecteur est sommé d'élaborer une représentation mentale dans laquelle l'élément le plus impressionnant n'est jamais vraiment vu en imagination mais reste au bord du

[22] *Fantasio*, II, 1. *TC* p. 120.

visible, en hors-scène. En somme, le spectaculaire – chassé de la porte oculaire – revient dans l'imaginaire où sa puissance est décuplée justement parce qu'il n'est pas visible, mais est le fruit d'un acte de vision imaginaire au carré.

Le primat de l'imaginaire se voit également dans les paysages mussétiens : en effet, le Poète charge les mots de ses personnages d'exprimer la toile peinte dont les spectateurs de son époque ont pris l'habitude. On retrouve cette pratique à de nombreuses reprises dans les pièces du *Spectacle dans un fauteuil* et en voici quelques exemples :

> Que celui qui est digne de le [le nom du mal dont est atteint Coelio : l'amour] prononcer vous le dise ; que les rêves de vos nuits, que ces orangers verts, cette fraîche cascade vous l'apprennent[23] […]
>
> Voilà donc ma chère vallée ! mes noyers, mes sentiers verts, ma petite fontaine ! voilà mes jours passés encore tout pleins de vie, voilà le monde mystérieux des rêves de mon enfance ! Ô patrie ! patrie, mot incompréhensible ! l'homme n'est-il donc né que pour un coin de terre, pour y bâtir un nid et pour y vivre un jour[24] !
>
> MARIONI, *approchant* – Je suis un étranger, messieurs ; à quelle occasion cette fête ?
> SPARK – La princesse Elsbeth se marie.
> MARIONI – Ah ! ah ! c'est une belle femme, à ce que je présume ?
> HARTMAN – Comme vous êtes bel homme, vous l'avez dit.
> MARIONI – Aimée de son peuple, si j'ose le dire, car il me paraît que tout est illuminé.
> HARTMAN – Tu ne te trompes pas, brave étranger, tous ces lampions allumés que tu vois, comme tu l'as remarqué sagement, ne sont pas autre chose qu'une illumination[25].
>
> FANTASIO – Eh bien donc ! où veux-tu que j'aille ? Regarde cette vieille ville enfumée ; il n'y a pas de places, de rues, de ruelles où je n'aie rôdé trente fois ; il n'y a pas de pavés où je n'aie traîné ces talons usés, pas de maisons où je ne sache quelle est la fille ou la vieille femme dont la tête stupide se dessine éternellement à la fenêtre[26].

Dans un fauteuil, il s'agirait donc d'imaginer ces paysages – et Musset peint volontairement par petites touches plus que par description précise afin de stimuler l'imagination : il ne s'agit pas de décrire précisément une toile qui serait la

---

[23] *Les Caprices de Marianne*, I, 1. *TC* p. 78.
[24] *On ne badine pas avec l'amour*, I, 4. *TC* p. 263.
[25] *Fantasio*, I, 2. *TC* p. 106.
[26] *Ibid. TC* p. 109.

même pour tous, mais de permettre à chaque lecteur de se faire sa propre représentation intime à partir de ses souvenirs personnels. Certains de ces paysages semblent même dépasser le cadre de la représentation réaliste : celui des *Caprices de Marianne* parce que, Marianne et Coelio parlant en pleine rue, on imagine difficilement des orangers et une fraîche cascade autour d'eux ; le second parce que, volontairement flou et suivi d'une méditation sur la terre natale rappelant un thème en vogue au moment où écrit Musset (on peut rapprocher cet extrait du *Werther* de Goethe ou du « Milly ou La Terre natale » de Lamartine), il vise moins à appuyer une représentation mentale précise voulue par le poète qu'à déclencher dans chaque lecteur la réminiscence d'une terre qui lui est chère ; quant à la « ville enfumée » de *Fantasio*, elle vise précisément à enclencher une allégorie de la cervelle comme ville parcourue en tous sens. Ces passages jouent ainsi bien mieux leurs rôles (évocateurs et/ou allégoriques) s'ils sont lus et imaginés ou conceptualisés que s'ils sont représentés.

Mais le dramaturge ne fait pas que s'appuyer sur l'imagination au détriment de la *mimesis* : il se moque ouvertement de celle-ci dans les répliques de ses personnages. Fantasio s'exclame en effet :

> Comme ce soleil couchant est manqué ! La nature est pitoyable ce soir. Regarde-moi un peu cette vallée là-bas, ces quatre ou cinq méchants nuages qui grimpent sur cette montagne. Je faisais des paysages comme celui-là quand j'avais douze ans, sur la couverture de mes livres de classe[27].

Un tel mépris du paysage – s'il en dit long sur la mélancolie du personnage – permet aussi de d'envoyer à l'esthétique décorativiste la plus percutante des gifles. À supposer que *Fantasio* soit un jour mis en scène avec une magnifique toile peinte, le travail du décorateur aurait l'air ridicule puisque le personnage principal de la pièce s'en moquerait ouvertement. Pour effectuer une *mimesis* qui respecte le texte, le décorateur serait obligé de produire un décor volontairement laid – allant à l'encontre des habitudes et des attentes de sa profession et suscitant chez le spectateur avant même la réplique de Fantasio une réaction de surprise ou de déception, voire d'indignation. D'un point de vue de la lecture, au contraire, une telle réplique permet au lecteur – à la suite des commentaires précédents sur les illuminations de la ville – de s'imaginer la laideur du paysage et d'effectuer une sorte de scénographie intime et imaginaire.

Cette valorisation de l'imagination passe par une mise en question de la notion même de scène au profit d'un surprenant espace fictif en mutation permanente. Ainsi, dans *Lorenzaccio* notamment, Musset propose un espace qui n'est proprement pas scénique, mais plutôt une prévision de ce qu'est devenu plus tard l'espace cinématographique. En effet, si l'on définit la scène de théâtre comme un espace fixe que les yeux du spectateur peuvent appréhender d'un seul coup d'œil avant même que les acteurs n'y évoluent, cette conception ne convient pas pour décrire

[27] *Ibid*. *TC* p. 108.

de nombreux espaces que l'on voit dans *Lorenzaccio* s'agrandir ou se transformer au cours d'une scène. Puisque – contrairement à ce que l'on trouve sur toute scène de théâtre – le décor ne préexiste pas à l'action des personnages mais est constitué au gré des scènes par les diverses touches de détails qu'apporte le texte des répliques, puisque c'est *in fine* le regard imaginant du lecteur qui crée l'espace, celui-ci peut évoluer en fonction non d'une transformation objective de la scène (le cas de l'espace machiné, très en vogue dans le théâtre romantique[28]), mais en fonction de l'évolution du regard ou du point de vue du lecteur. Contrairement à une scène où le décor est fixe et les points de vue divers (en fonction de la répartition du public dans la salle), c'est ici l'imagination du lecteur qui donne au décor sa seule existence possible et, cette imagination pouvant changer de point de vue à tout moment en fonction de l'orientation que prennent les répliques des personnages, la constitution de l'espace en vient à mimer ce que serait le point de vue d'une caméra au cinéma.

La scène 6 et dernière de l'acte I fournit un exemple caractéristique de ce que Bernard Masson nomme « le décor à volonté, qui se crée sous nos yeux à mesure que les répliques du dialogue ou le déplacement des personnages l'exigent[29]. ». Au début de la scène, Marie Soderini et Catherine Ginori, respectueusement mère et tante du personnage éponyme, discutent au « *bord de l'Arno*[30] » de la moralité de Lorenzo. La scène s'ouvre sur une réplique de Catherine qui est déjà un commentaire d'un paysage qu'elle voit sans doute mieux que le potentiel spectateur :

> Le soleil commence à baisser. De larges bandes de pourpre traversent le feuillage, et la grenouille fait sonner sous les roseaux sa petite cloche de cristal. C'est une singulière chose que toutes les harmonies du soir avec le bruit lointain de cette ville[31].

Par la suite, le sujet de la conversation change au moment où les deux femmes observent un peuplement de la scène : « Des ombres silencieuses commencent à marcher sur la route. Rentrons, Marie, tous ces bannis me font peur[32]. » La route ne commence à exister dans la représentation mentale du lecteur qu'à partir de cette réplique, alors que la didascalie liminaire, « *le bord de l'Arno* » impliquait plus des berges qu'une route. Après le départ des deux femmes, c'est un nouvel élément de décor que découvre le spectateur dans la didascalie : « *Un*

---

[28] Voir à ce sujet Florence Naugrette, *Le théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2001 [rééd. 2012].
[29] Bernard Masson, *Musset et le théâtre intérieur. Nouvelles recherches sur* Lorenzaccio, Paris, Armand Colin, « Études romantiques », 1974, p. 127.
[30] *Lorenzaccio*, I, 6. *TC* p. 159.
[31] *Ibid*.
[32] *Ibid*. *TC* p. 161.

groupe de BANNIS *se forme au milieu d'un champ*[33]. » Tout comme la route, qui serait donnée d'emblée au spectateur de théâtre, ce champ n'apparaît dans l'imaginaire du spectateur qu'à la lecture de la scène. Bien plus, à la fin de la scène, ce ne sont plus seulement les éléments fixes du décor qui apparaissent progressivement, mais le point de vue sur l'espace dramatique qui change pour épouser le regard des personnages :

> *Deux bannis montent sur une plate-forme d'où l'on découvre la ville.*
> LE PREMIER – Adieu, Florence, peste de l'Italie ; adieu, mère stérile, qui n'a plus de lait pour tes enfants.
> LE SECOND – Adieu, Florence la bâtarde, spectre hideux de l'antique Florence ; adieu, fange sans nom.
> TOUS LES BANNIS – Adieu, Florence ! maudites soient les mamelles de tes femmes ! maudits soient tes sanglots ! maudites les prières de tes églises, le pain de tes blés, l'air de tes rues ! Malédiction sur la dernière goutte de ton sang corrompu[34] !

Ici, deux conceptions de l'espace se croisent. On imagine aisément une perspective qui serait celle de la focalisation interne d'un roman, où l'on verrait Florence depuis la plate-forme et donc à travers les yeux des personnages. De manière légèrement différente – et par influence de la notion d'espace scénique –, on imagine aussi le point de vue du spectateur fictif situé derrière les bannis qui, du haut de la plate-forme, feraient face à Florence. Le spectateur fictif verrait ainsi les bannis de dos et, derrière eux – ou plutôt devant –, la vue de Florence. Musset offre ainsi à son lecteur un point de vue constitué par une instance qui est un étrange croisement entre la focalisation interne sur des personnages de théâtre et un témoin invisible placé au milieu d'eux, sorte d'ancêtre de la caméra : manière d'interroger la stabilité de l'espace scénique et de lui préférer un espace évolutif, où la scène ne serait qu'un échantillon découpé sur un espace plus large, celui de la ville, et pouvant inclure d'autres portions de cet espace macrostructurel au gré de l'évolution du point de vue des personnages, – manière aussi de proposer une appréhension de l'espace qui véhicule une dynamique politique, celle d'une caméra effectuant un zoom arrière permettant de passer de la scène familiale à la prise en compte progressive de l'ensemble de la cité.

Ce geste critique de déplacement du regard a un sens politique évident dans une pièce qui vise à faire de Florence (au sens de la cité-État) l'objet principal du schéma actanciel[35] : critiquer implicitement l'effet de découpage entre théâtre et réalité, fiction et Histoire, que cause l'établissement conventionnel de la scène de théâtre comme espace artificiellement dédié à la représentation fictive et détaché de

---

[33] *Ibid.*
[34] *Ibid*. *TC* p. 162-63.
[35] Voir Anne Ubersfeld, « Révolution et topique de la cité : Lorenzaccio », *Littérature*, n°24, 1976, p. 40-50.

l'espace politique de la cité. C'est ainsi que ce déplacement du regard imaginaire du lecteur vers un espace qui ne saurait être scénique est réitéré par la marquise Cibo après sa confession au cardinal Cibo, à la scène 3 de l'acte II :

> Maintenant que ferai-je ? Est-ce que j'aime Alexandre ? Non, je ne l'aime pas, non, assurément ; j'ai dit que non dans ma confession, et je n'ai pas menti. Pourquoi Laurent est-il à Massa ? Pourquoi le duc me presse-t-il ? Pourquoi ai-je répondu que je ne voulais plus le voir ? Pourquoi ? – Ah ! pourquoi y a-t-il dans tout cela un aimant, un charme inexplicable qui m'attire ? (*Elle ouvre sa fenêtre*.)
>
> Que tu es belle, Florence, mais que tu es triste ! Il y a là plus d'une maison où Alexandre est entré la nuit, couvert de son manteau ; c'est un libertin, je le sais. – Et pourquoi est-ce que tu te mêles à tout cela, toi, Florence ? Qui est-ce donc que j'aime ? Est-ce toi ? Est-ce lui[36] ?

Ici, le spectateur imagine une présence scénique de la marquise : il la voit dans ses appartements, il la voit aller à la fenêtre et l'ouvrir, il la voit regarder une vue qu'il ne distingue guère ou bien – privilège du « spectacle dans un fauteuil » – il voit le paysage à travers ses yeux, comme dans une focalisation interne. Le plus important n'est cependant pas cette percée imaginaire vers le hors-scène, mais le lien qui existe entre le discours politique de la marquise et sa contemplation du paysage : s'interrogeant sur la source de son amour (le duc ou la cité, l'incarnation temporaire et usurpatrice du pouvoir ou ses institutions permanentes et légitimes), la marquise contemple une beauté dégradée et décadente et livre au lecteur imaginatif un message politique : la cité idéale est une illusion qu'elle contemple avec regret mais à laquelle le potentiel spectateur n'accède pas autrement que par des mots ; ce qu'il voit, au contraire, ce sont les antiques vertus des familles dirigeantes dévoyées et débauchées sur scène devant ses yeux.

Un troisième exemple significatif de transformation du décor par l'imaginaire vise à venir emprisonner le lecteur dans le piège de la fiction. Ici encore, il s'agit donc de remettre en question la théâtralité : contrairement à la séparation très nette entre la salle et la scène typique de l'organisation architecturale d'un théâtre à l'italienne, le « théâtre dans un fauteuil » mussétien vient « coincer » le lecteur successivement dans un espace conçu comme un piège pour les personnages puis dans une attitude moralement répréhensible qu'il s'agit de lui faire partager. Cet espace-piège se trouve à la scène 4 de l'acte II : au début de cette scène, Lorenzo discute tranquillement « *au palais des Soderini*[37] » en compagnie de sa mère Marie et de sa tante Catherine. Le lecteur – qui, contrairement au spectateur, ne contemple pas un décor mais l'imagine – se représente donc aisément une scène intimiste d'intérieur qui convient à l'ambiance familiale du dialogue. Pourtant, au milieu de la scène, une didascalie vient agrandir l'espace comme par magie : « *On*

[36] *Lorenzaccio*, II, 3. *TC* p. 174.
[37] *Lorenzaccio*, II, 4. *TC* p. 174.

sonne à la porte d'entrée. La cour se remplit de pages et de chevaux[38]. » L'arrivée du duc fait en effet basculer le décor d'un intérieur intimiste aux dimensions d'un palais, qui conviennent mieux à ce que va devenir cette scène : un piège politique dans lequel Lorenzo force deux républicains venus comploter avec lui à se mettre au service du duc. Mais, de fait, la didascalie ne transforme pas vraiment le décor : elle ne fait que rappeler au lecteur ce que le spectateur aurait vu depuis le début car, durant la scène, Marie Soderini évoquait déjà « cette grande salle[39] », détail que le lecteur avait eu le temps d'oublier et que le retour du monde ducal lui ramène à l'esprit.

Mais cet agrandissement ne s'arrête pas là. Sans que l'espace scénique imaginé ne se transforme une nouvelle fois, l'espace dramatique proche va encore s'élargir au gré d'une remarque du duc qui amène l'imagination du spectateur supposé bien au-delà de ce qu'il voit sur scène :

> LE DUC – […] Dis-moi donc, mignon, quelle est donc cette belle femme qui arrange ces fleurs sur cette fenêtre ? Voilà longtemps que je la vois sans cesse en passant.
> LORENZO – Où donc ?
> LE DUC – Là-bas, en face, dans le palais[40].

Comme dans la scène où le lecteur observait Florence à travers les yeux des bannis, le lecteur se retrouve ici à regarder Catherine dans cette « galerie[41] » où se trouve sans doute cette fenêtre et que Marie Soderini avait déjà mentionnée. Mais cette scène diffère de celle des bannis de deux manières : l'imagination scénique du lecteur n'inclut pas nécessairement Catherine dans l'espace visible par le regard du spectateur alors qu'elle incluait la vue de Florence par les bannis ; et, contrairement à la scène des bannis, ce n'est plus un regard moralisateur et réprobateur qu'épouse le lecteur, mais un regard lubrique et voyeur. Par imagination, le lecteur se retrouve en effet voyeur lui aussi, et ce doublement – à la fois en mimant en imagination l'acte de voyeurisme de Lorenzo et du duc, mais aussi assistant à leur dialogue qui était censé être privé. Dans cette pièce où le personnage principal est un caméléon se glissant dans tous les recoins de la ville[42], le meilleur double de Lorenzo devient ainsi le lecteur, qui se charge avec lui des péchés de sa duplicité.

Dans le cadre d'une interrogation des normes théâtrales, cet usage de scènes de voyeurisme où le lecteur est invité à choisir entre épouser le point de vue d'un personnage pour regarder hors-scène et imaginer une représentation scénique où seul le personnage regardant lui est visible tandis que l'objet regardé demeure

---

[38] *Ibid. TC* p. 177.
[39] *Ibid. TC* p. 175
[40] *Ibid. TC* p. 178.
[41] *Ibid. TC* p. 175.
[42] Voir notre étude « *Lorenzaccio*, drame du mensonge et de la vérité », in *Faire croire. Laclos, Musset, Arendt*, Christophe Giolito (éd.), Paris, Bréal, 2023, p. 76-100.

invisible permet à Musset d'ériger le « théâtre dans un fauteuil » comme l'illustration d'une *mimesis* théâtrale parfaite mais jamais atteinte : celle d'un personnage agissant « au naturel », contrairement à l'acteur qui se sait toujours observé. Deux degrés séparent ainsi le spectateur de l'action « naturelle » et non représentée : l'imagination d'une scène, la description d'une action hors-scène par l'acteur présent sur scène.

On trouvait déjà cette même situation d'inaccessibilité directe dans *Fantasio*, dans le monologue du personnage éponyme qui, couché sur un tapis dans une antichambre, à la scène 3 de l'acte IV, observe les larmes d'Elsbeth et comprend son désarroi face au projet de mariage : « N'est-ce pas la princesse que j'aperçois dans la chambre voisine, à travers cette glace ? Elle rajuste son voile de noces ; deux longues larmes coulent sur ses joues ; en voilà une qui se détache comme une perle et qui tombe sur sa poitrine[43]. »

L'effet de cette hypotypose, on peut le penser, est le même à la lecture qu'à la représentation : Elsbeth n'étant pas présente sur scène, l'on ne peut que s'imaginer le spectacle touchant de cette jeune princesse aux larmes discrètes et délicates. Pourtant, l'imaginaire spatial du lecteur est immédiatement éveillé si l'on se représente en pensée Fantasio sur scène observant le personnage d'Elsbeth en train de pleurer dans la chambre voisine, simplement séparée de lui par une vitre. L'effet de teichoscopie, qui constitue une trope structurante du théâtre romantique[44], renforce le caractère évocateur de la description par l'expérience de pensée à laquelle elle force le lecteur : celui-ci ne s'imagine pas directement voir le personnage d'Elsbeth pleurer, mais s'imagine lui-même présent dans une salle de théâtre et voyant Fantasio sur scène récitant ce monologue, et donc s'imaginant la présence si proche mais pourtant inaccessible de cette pauvre princesse que l'on prend en pitié. Le caractère insaisissable de la vision renforce ainsi l'émotion. Même dans un théâtre de liberté qu'est le théâtre « dans un fauteuil », Musset ménage ainsi des moments où la vision du lecteur imaginatif a ses limites, et ce afin de renforcer l'émotion par l'usage forcé de l'imagination. Aucune larme d'actrice – c'est en somme ce que semble nous dire Musset – ne vaudra jamais la pensée que ces larmes sont là, à peu de distance physique, mais pourtant invisibles.

Mais au-delà du décor, c'est avant tout l'attitude corporelle même des personnages – soit une partie significative de l'œuvre théâtrale – que le dramaturge laisse au pouvoir de l'imagination sans donner dans son texte la moindre indication à ce sujet. Ainsi en est-il dans l'une des scènes les plus fortes d'*On ne badine pas avec l'amour* : la scène 3 de l'acte III, où Perdican fait la cour à Rosette en se sachant observé par Camille. Cette scène commence dans le cadre de ce que – dans

[43] *Fantasio*, II, 3. *TC* p. 124.

[44] Voir à ce sujet Florence Naugrette, « Lieu du genre et genres des lieux. Topiques des espaces dans le théâtre romantique », in Sylviane Robardey-Eppstein (dir.), *Sculpter l'espace, ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres*, actes des journées d'étude « Le théâtre (co)signé Dumas : questions spatiales et génériques » des 28 et 29 mai 2015 à l'Université d'Uppsala, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2018, p. 27-45.

un roman – on appellerait une focalisation interne sur le personnage de Camille : on observe Camille en train de recevoir puis de lire une lettre de Perdican ; cette lettre l'intrigue et elle se rend sur le lieu du rendez-vous ; puis elle observe l'interaction entre son cousin et sa sœur de lait, qu'elle commente dans une seule réplique, au début. Mais la scène s'achève sur une focalisation bien différente : le lecteur voit l'interaction Rosette-Perdican par les yeux de Camille, puis la didascalie finale indique « *Il* [Perdican] *sort avec Rosette*[45] ». De manière surprenante, le lecteur n'a donc pas du tout accès au sentiment de Camille face à cette scène particulièrement humiliante : dans ce théâtre de la parole, un monologue de Camille en fin de scène aurait été le meilleur moyen d'y donner accès ; or, ce monologue est ici absent et Camille n'est même pas mentionnée dans la didascalie de sortie. Si l'on considère *On ne badine pas avec l'amour* comme un texte destiné à la scène, cette situation laisse une ample liberté au metteur en scène, qui peut par exemple pratiquer un brusque noir ou bien laisser au spectateur le temps d'assimiler les émotions de Camille et de les partager, par exemple en faisant sortir l'actrice de sa cachette et en nous montrant son émotion dans sa démarche, son maintien, l'expression de son visage, la manière dont elle quitte la scène, etc. Mais dans le cadre du « théâtre dans un fauteuil », toutes ces choses doivent être imaginées par le lecteur, qui doit retracer dans sa représentation intérieure les émotions de Camille et leur expression scénique.

Le même procédé est utilisé dans *Les Caprices de Marianne*, à la fin du long récit d'Hermia, la mère de Coelio[46]. Ce récit, fondamental à la fois d'un point de vue psychanalytique – Coelio marche volontairement dans les pas du rival de son père et cherche en Marianne la femme fatale que fut sa mère – et dramaturgique – tout est dit du destin de Coelio dès la deuxième scène du drame, qui apparaît comme une préfiguration tragique du destin du personnage éponyme – s'achève pourtant sans réaction verbale de Coelio, ni didascalie indiquant l'attitude ou la sortie des personnages : manière d'inciter le lecteur à imaginer par lui-même une réaction corporelle des personnages à même de transmettre la charge émotionnelle de ce récit.

Au-delà de la réaction corporelle, c'est aussi parfois le contenu même des répliques échangées qui est laissé à la libre appréciation de l'imagination du lecteur. Ainsi, dans *Lorenzaccio*, une autre scène laisse planer sur le lecteur imaginatif un mystère que le texte ne lèvera jamais. Alors que Pierre et Thomas Strozzi rentrent chez eux après avoir laissé Salviati pour mort, un mystérieux dialogue a lieu entre le personnage éponyme et Thomas :

> LORENZO, *à Thomas* – En sorte que vous l'avez frappé à l'épaule ? – Dites-moi donc un peu...

[45] *On ne badine pas avec l'amour*, III, 3. *TC* p. 288.
[46] *Les Caprices de Marianne*, I, 2. *TC* p. 82.

> *Il l'entraîne dans l'embrasure d'une fenêtre ; tous deux s'entretiennent à voix basse*[47].

Plus aucune référence ne sera jamais faite à ce court dialogue entre les deux personnages, et Musset laisse volontairement dans l'ombre les détails de la relation entre son personnage éponyme et Thomas Strozzi, personnage moins loquace que Pierre mais auquel on imagine malgré tout aisément un *ethos* bien spécifique. Ce sens du mystère est renforcé par le fait que, contrairement à ce à quoi la tradition théâtrale nous a habitués, le mystère ne sera jamais levé : la discussion entre Thomas et Lorenzo n'est pas une graine discrètement semée afin d'éclore dans la suite de l'intrigue, mais un mystère qui ne sera jamais levé et ne participe pas à la dramaturgie mais plutôt à l'être profond des personnages.

Proposer un « spectacle dans un fauteuil » n'est ainsi ni un geste de refus de la théâtralité, ni une facilité, ni une simple provocation, et surtout pas une œuvre de « théâtre à lire » comme il en existait dans les années 1820 et 1830. En effet, Alfred de Musset ne vise pas à s'abstraire par facilité des nécessités de la scène, mais plutôt à stimuler l'imagination du lecteur, à proposer la vision d'un autre théâtre possible. Questionner la scène, ce n'est pas, dans son cas, vouloir s'en passer mais plutôt rêver à une scène autre. Et donner à lire une pièce, c'est d'abord donner à l'imaginer en tant que représentation possible, c'est-à-dire en tant que performance d'acteurs et que mise en œuvre scénique, et non en tant que simple dialogue littéraire ; en somme, c'est passer par-dessus les contraintes de la rampe pour dessiner la potentialité d'une autre scène : non uniquement une scène imaginaire, mais l'imagination d'un autre théâtre possible. Paradoxalement, *Un Spectacle dans un fauteuil* peut donc aussi être lu comme un théâtre écrit contre le théâtre à lire, pour glorifier la présence scénique et l'incarnation des acteurs, afin de montrer qu'un théâtre ne saurait se lire avec sérieux sans l'horizon d'une scène possible et qu'un dialogue de théâtre n'est jamais autant « théâtral » que quand il fait mine de vouloir renier sa théâtralité.

Lucas PERSON
Université de Rouen-Normandie
Laboratoire CÉRÉdI

[47] *Lorenzaccio*, II, 5. *TC* p. 183.

MÉTATHÉÂTRE ET ENJEUX DE LA THÉÂTRALISATION DANS LES PIÈCES D'EDMOND ROSTAND

Edmond Rostand est fréquemment qualifié de « poète » dans les études qui portent sur sa vie ou son œuvre. Certes, les recueils des *Musardises* et ceux du *Cantique de l'Aile* et du *Vol de la Marseillaise* bornent sa carrière littéraire. Certes, ses textes, non contents d'être versifiés, se teintent de lyrisme. Certes, encore évoquent-ils les préoccupations propres à la création, conformément à l'étymologie de « poésie ». Toutefois, si l'on se pose la question du genre, c'est bel et bien en tant que dramaturge que Rostand s'illustre véritablement. Constatons d'ailleurs que c'est précisément dans les textes préliminaires de l'édition complète de ses trois recueils que Jacques Mougenot rappelle que « les poèmes de Rostand sont ceux d'un auteur dramatique […] qui a besoin, pour se faire comprendre, d'un interprète[1] ! » Cela rejoint directement l'idée d'Yves Lavandier dans *La Dramaturgie*, selon laquelle « Une œuvre dramatique n'existe que par et pour le public. C'est une partie qui se joue à deux : auteur et récepteur, avec l'acteur/personnage comme intermédiaire[2]. » En effet, les pièces de Rostand, au-delà de leur dimension poétique donc, se placent au cœur de sa production et à la source de son succès. Elles témoignent ainsi du fait que le théâtre constitue un choix délibéré de la part de l'auteur. Resituons tout d'abord Rostand dans son époque. Le théâtre, au XIXe siècle[3], apparaît comme un genre à faire. Les écrivains, quels qu'ils soient, poursuivent une ambition commune : réussir sur les planches. D'une part, ce genre est celui du loisir pour le public, mais il se fait également industrie. Dans les années 1830-1850, le drame romantique vise l'union des spectateurs en abolissant les frontières entre les registres et les classes sociales. Il propose un art de qualité, pour tous, et total, par le biais des émotions et des réflexions combinées. La fin du siècle, à l'autre bout de la frise, participe à l'autonomisation de la mise en scène. En ce sens, Rostand semble suivre le mouvement. Pour autant, il n'est pas question pour lui que de mode ou d'aspiration au succès. Le théâtre rostandien porte en lui des enjeux bien spécifiques que nous tâcherons d'éclaircir ici, à travers l'étude de *Cyrano de Bergerac*[4], de *L'Aiglon*[5], de *Chantecler*[6] et de *La Dernière Nuit de Don Juan*[7].

---

[1] Jacques Mougenot, « Pourquoi dire Rostand aujourd'hui ? » dans Edmond Rostand, *L'Œuvre poétique*. *Les Musardises, Le Cantique de l'Aile*, *Le Vol de la Marseillaise,* Paris, Triartis, 2018, p. 25.

[2] Yves Lavandier, *La Dramaturgie. L'Art du récit*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2019, p. 21.

[3] Voir à ce titre Hélène Laplace-Laverie, Sylvain Ledda, Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2008.

[4] Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* [1897], Paris, Le livre de poche, « Le théâtre de poche », préface, notes et commentaires par Pierre Citti, 1990.

Le théâtre de Rostand, un spectacle ?

Le théâtre se distingue des autre genres parce qu'il est destiné à être vu par un public. Or, Patrice Pavis définit justement la notion de « spectacle » comme « tout ce qui s'offre au regard[8] ». S'il en souligne la traditionnelle connotation péjorative depuis Aristote et jusqu'aux classiques, parce qu'il s'oppose à la poéticité du texte, Pavis rappelle néanmoins la réhabilitation du terme à la période qui nous intéresse.

Ceci découle, selon lui, d'une nouvelle conception du genre dramatique envisagée par les contemporains de Rostand. Tout d'abord « texte, scène et lieu du théâtre et de la salle » deviennent porteurs de sens. De plus, « discours, jeu, moyens techniques nouveaux[9] » participent directement de la mise en scène et assurent l'interaction entre le texte et sa création sur scène. « Rostand approfondit sa conception du théâtre comme spectacle. Il a toujours aimé les mises en scène éblouissantes. À ses yeux, une pièce n'est pas seulement un texte que l'on dit[10] » note en ce sens François Taillandier dans sa biographie de l'auteur. Pour parachever ce tableau, ajoutons que non seulement le théâtre porte dans ses racines grecques la notion de « vue », mais que le spectaculaire s'étend aussi « à l'univers sonore, tactile et gustatif[11]. » Chez Rostand en effet l'odorat, le goût et le toucher ne sont pas en reste. C'est pourquoi Bernard Plasse, dans son étude de la dramaturgie rostandienne[12], met en évidence le rôle du nez de Cyrano, l'abondance de nourriture dans la rôtisserie ou dans le charriot de Ragueneau au siège d'Arras, tout comme il mentionne dans le premier acte le contact physique entre Christian et le voleur prêt à subtiliser sa bourse dans sa poche. Sans doute pouvons-nous y ajouter le baiser de Roxane à l'acte III qui condense à lui seul tous les sens. Compte-tenu de ces éléments, les œuvres dramatiques rostandiennes semblent bien s'investir dans le jeu du spectacle, à commencer par les sensations qu'elles évoquent ou suscitent. À ce titre, Michel Forrier note bien au sujet de Rostand qu'« en dramaturge, [il] savait parfaitement que le théâtre était, avant tout, une passion de l'œil, de l'oreille, de l'intelligence[13] ».

---

[5] Edmond Rostand, *L'Aiglon* [1900], présentation par Sylvain Ledda, Paris, GF Flammarion, 2018.
[6] Edmond Rostand, *Chantecler* [1910], présentation par Philippe Bulinge, Paris, GF Flammarion, 2006.
[7] Edmond Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan* [1921], Paris, Eugène Fasquelles, 1921.
[8] Patrice Pavis, « Spectacle » dans *Dictionnaire du théâtre* [1996], Paris, Armand Colin, 2002, p. 336.
[9] *Idem*.
[10] François Taillandier, *Edmond Rostand, l'homme qui voulait bien faire*, Paris, édition de l'observatoire, 2018, p. 156.
[11] Patrice Pavis, « Spectaculaire » dans *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit*., p. 337.
[12] Bernard Plasse, *La Dramaturgie d'Edmond Rostand*, thèse de doctorat, Paris, 1974.
[13] Michel Forrier, *Chantecler, Un Rêve d'Edmond Rostand*, France-Libris, 2010, p. 12.

Ceci explique, dans un premier temps, la recherche d'une justesse au niveau des décors et des costumes. « On vient ici au spectacle : on veut qu'il y ait beaucoup à voir. Si les yeux ont été satisfaits, si vous présentez au public des tableaux variés et merveilleux, vous voguez à pleines voiles, et le spectateur en sortant vous proclame son favori[14] » rappelle Denis Bablet dans *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, empruntant les mots du prologue de *Faust* de Goethe dont Rostand, soit dit en passant, a entrepris une traduction et une adaptation. Les longues didascalies d'actes que l'on peut retrouver dans *L'Aiglon* et qui décrivent tantôt le salon de Marie-Louise à Baden comme une « vaste pièce au milieu de laquelle s'élève la montgolfière de cristal d'un lustre Empire », délimitée par des « boiseries claires » et des « murs peints à la fresque, d'un vert pompéien » ornés d'une « frise de sphinx courant autour du plafond[15] », tantôt le salon des laques du palais de Schœnbrunn, tantôt la « sombre et somptueuse[16] » chambre du Duc, témoignent de cette idée.

Il en va de même dans *Cyrano de Bergerac* dont les décors variés, qu'il s'agisse du théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, de la pâtisserie de Ragueneau, de la place où habite Roxane, du camp d'Arras ou du couvent, se présentent comme autant d'univers et de tonalités qui parlent à l'œil et à l'oreille du spectateur. Car les sons participent eux aussi du spectacle. Le Directeur du théâtre, dans le prélude de *Chantecler*, invite le public à faire appel à son ouïe pour mieux appréhender la pièce : « Ah ! le meilleur moment, c'est quand le rideau bouge / Et qu'on entend du bruit derrière le rideau ! / Or, ce bruit, nous voulons que, ce soir, on l'écoute, / Et, pour se mettre un peu, déjà, dans le décor, / Qu'on rêve, en l'écoutant[17] ». Ainsi, à mesure qu'il les évoque, montent peu à peu les bruits de route, de campagne, d'animaux, de végétaux, jusqu'aux voix qui, une fois éteintes, donneront le signal du lever de rideau. Le théâtre de Rostand est un théâtre qui chante, comme le Coq dont il met en scène l'histoire. D'ailleurs, Olivier Goetz explique au sujet de *Chantecler* :

> La première de ces tensions est une contradiction […] entre la déclamation sophistiquée du texte (les animaux s'expriment en vers !) et des décors et des costumes dont le réalisme revêt un aspect quasi-documentaire […]. Le metteur en scène étant l'auteur lui-même, il semblerait plus judicieux de prendre au sérieux la proposition théâtrale de Rostand, et de ne considérer le texte dramatique que comme un *objet spectaculaire*, au même titre que les autres éléments concrets de la représentation (décors, costumes et jeux d'acteurs). Dans cette optique, la surenchère verbale et la prolifération visuelle ne vise-

[14] Denis Bablet, *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1965, p. 40, citant Goethe dans « Prologue sur le théâtre » dans *Faust* dans *Œuvres*, trad. revues par Brécannes, Coulommiers, 1906, p. 248.
[15] Edmond Rostand, *L'Aiglon*, *op. cit.*, p. 53.
[16] *Ibid.*, p. 371.
[17] Edmond Rostand, *Chantecler*, *op. cit.*, p. 45.

raient plus, au fond, qu'un seul et même but : l'augmentation d'une efficacité scénique mesurée en termes d'*effets*[18].

Ces effets sont exposés par les critiques du genre dramatiques à l'instar d'Anne Ubersfeld. Dans le premier tome de *Lire le théâtre*[19], elle indique que le public d'une pièce est actif dans la mesure où la stimulation par le théâtre l'induit à agir. De plus, il est poussé par le principe de dénégation – c'est-à-dire le dédoublement du système qui rend compte du vrai en déconstruisant l'illusion – à éprouver le plaisir de la réflexion.

Yves Lavandier, dans *La Dramaturgie*[20], évoque dans la même lignée l'efficacité du théâtre à la fois du côté du dramaturge qui peut transmettre ses pensées et leur donner forme, et du côté du public sur un plan émotionnel. Le spectacle détourne l'attention du spectateur, lui fait explorer des sensations et émotions diverses, lui fait oublier ses préoccupations ou encore lui fait éprouver de la satisfaction à l'égard des personnages récompensés pour leurs actes. En somme, le théâtre se fait « lieu de compensation[21] » au sens où l'entend Manfred Schmeling, c'est-à-dire un espace où sont actualisées les illusions auxquelles le spectateur doit renoncer dans la vie. Or, ce jeu sur l'illusion évoqué par Ubersfeld et Schmeling fait écho au troisième facteur justifiant le développement du spectaculaire à la fin du XIXe siècle d'après Patrice Pavis. « On ne cherche plus à produire une illusion en en masquant le processus de fabrication ; on intègre ce processus à la représentation[22] » écrit-il.

Le théâtre de Rostand, un métathéâtre ?

« C'est, […] chez Rostand, comme s'il voulait précisément, à la façon d'une mise en abyme, que la mise en scène fasse partie du spectacle[23] » suggère Guy Lavorel dans son analyse du phénomène de dédoublement dans *Cyrano*. Par conséquent, le dramaturge semble jouer avec le principe même de la « théâtralisation[24] », à savoir l'exploitation de la scène et des comédiens pour mettre en situation des discours et les interpréter. En l'occurrence, chez Rostand, ce jeu expose ses propres rouages. Anne Ubersfeld[25] en mentionne les moyens tels que les

[18] Olivier Goetz, « Edmond Rostand, metteur en scène » dans Guy Lavorel, Philippe Bulinge, *Edmond Rostand : renaissance d'une œuvre*, actes du colloques international des 1er et 2 juin 2006, Lyon, CEDIC, 2007, p. 48-49. Goetz souligne « objet spectaculaire » et « effets ».
[19] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I* [1977], Paris, Belin, 1996.
[20] Yves Lavandier, *La Dramaturgie. L'Art du récit*, Paris, Les Impressions nouvelles, 2019.
[21] Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, Paris, Lettres modernes, 1982, p. 58.
[22] Patrice Pavis, « Spectacle » dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 336.
[23] Guy Lavorel, « Le Dédoublement, principe théâtral de Cyrano de Bergerac » dans Guy-Lavorel, Philippe Bulinge, *Edmond Rostand : renaissance d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 66.
[24] Patrice Pavis, « Théâtralisation » dans *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 357.
[25] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*

adresses directes au public, les types de personnages agissant comme codes, les masques et identités empruntées ou problématiques, le tout pouvant être redoublé par le « théâtre dans le théâtre ».

Cette notion s'oppose, selon Manfred Schmeling, au « théâtre objet[26] » qui, lui, ne se réfléchit pas. *A contrario*, la métathéâtralité s'épanouit entre enchâssement d'une pièce dans une autre – c'est la structure de la « mise en abyme » évoquée par Guy Lavorel plus haut –, thématisation du genre dramatique ou encore prises de conscience ponctuelles du jeu. Ces effets de duplication jalonnent l'histoire littéraire du théâtre depuis l'Antiquité (Schmeling cite pour exemple *Les Grenouilles* d'Aristophane et *Amphytrion* de Plaute) jusqu'à l'ironie romantique (qui présente consciemment l'autorité de l'auteur par un jeu dans le jeu), en passant par le baroque (où l'acteur devient un rôle à incarner) et les mises en scène moliéresques ou dix-huitiémistes de discussions critiques au sein des pièces. Or, chez Rostand, la métathéâtralité se joue à deux niveaux.

En premier lieu, le dramaturge exploite la structure de la mise en abyme. Georges Forestier explique qu'est « mise en abyme théâtrale tout spectacle enchâssé réfléchissant tout ou partie de l'action principale[27] ». Deux occurrences sont notables dans les pièces de Rostand, l'une au premier acte de *Cyrano de Bergerac*, l'autre dans *La Dernière Nuit de Don Juan*. Dans cette dernière, Don Juan accueille chez lui un spectacle de marionnettes monté par un montreur qui s'avèrera être le Diable en personne. De plus, des échos se font jour entre la représentation enchâssante et celle enchâssée : la poupée de Polichinelle sert de double à Don Juan et rivalise avec lui de paillardise ; les marionnettes défilent dans le petit théâtre, tour à tour chassées par Polichinelle, tout comme les mille-et-trois ombres des conquêtes de Don Juan se présentent dans son palais ; la métamorphose de la marionnette du Diable en Diable lui-même se renverse dans la transformation finale de Don Juan en sa propre poupée. En parallèle, le premier acte de *Cyrano de Bergerac* s'ouvre à l'Hôtel de Bourgogne, à l'occasion d'une représentation de *La Clorise* de Baro.

Sans développer outre mesure puisque l'article de Jean Bourgeois « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre[28] » parcourt les ressemblances établies entre pièce enchâssante et enchâssée, notons du moins l'inversion qui s'opère entre comédiens et spectateurs sur scène. Au milieu de la salle, qui devient sa scène, Cyrano n'est plus spectateur mais acteur, alors que la troupe de *La Clorise* assiste au spectacle qu'il donne. Les spectateurs de la pièce de Rostand sont également redoublés sur scène par le public de Baro. De ce fait, la

[26] Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, *op. cit*., p. 5.

[27] Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle [1981]*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2e édition 1996, p. 151. Forestier souligne en italique.

[28] Jean Bourgeois, « *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand : le théâtre dans le théâtre », 2008, disponible sur <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2008-3-page-607.htm> (consulté en avril 2021).

mise en abyme constitue pour le public – le réel – « un espace qui l'invite à ouvrir les yeux sur les procédés qui, d'ordinaire, lui sont masqués et le leurrent[29] ».

En effet, la métathéâtralité des pièces rostandiennes est renforcée par une volonté de déconstruction momentanée de l'illusion dramatique. Nous évoquions plus haut le prélude de Chantecler qui en donne la mesure :

> *On frappe les trois coups. Le rideau frissonne et commence à se lever. À ce moment, un cri éclate dans la salle : « Pas encore ! » Et le Directeur du Théâtre, jaillissant de son avant-scène, saute dans l'orchestre. C'est un homme important et en habit noir, qui court vers la scène en répétant :* Pas encore ! / *Le rideau retombe. Le Directeur se tourne vers le public. Et comme il est appuyé un instant à la boîte du souffleur, il se met à parler en vers :* Le rideau, c'est un mur qui s'envole ! / Et quand un mur va s'envoler, qu'on en est sûr, / On ne saurait avoir d'impatience folle ; / Et c'est charmant d'attendre en regardant ce mur ! / C'est charmant d'être assis devant un grand mur rouge / Qui frissonne au-dessous d'un masque et d'un bandeau ![30]

Le changement de style de discours, de la prose au vers, est particulièrement plaisant et significatif. Le Directeur de la salle devient Directeur sur scène et donc personnage usant de l'alexandrin, à l'instar des comédiens dès l'instant où ils foulent les planches. De plus, plusieurs termes propres au théâtre fleurissent dans les répliques des personnages rostandiens. « C'est avec des termes de théâtre qu'il dit sobrement adieu à la vie au moment où il se dispose à suivre le Diable : « Rideau[31]. *E finita*… » (p. [61[32]])[33] » écrit Madeleine Roussel au sujet de *La Dernière Nuitde Don Juan*. Dans *L'Aiglon*, « Cette scène / Ne peut se reproduire[34] !... » et plus loin « Non, cette scène / Ne se reproduira jamais[35] ! » promet Metternich. De même, Marmont et Flambeau s'entretiennent de la façon suivante : « Marmont : Tu m'as fait tout à l'heure une sortie… outrée ! / Flambeau : Oui, mais ça me faisait une jolie entrée[36]. » Nous lisons aussi dans *Chantecler* : « La Faisane : […] Plus qu'Elle [l'Aurore] je voudrais que tu m'adores ! / Le Pivert, *reparaissant* : … Rasses ! / Chantecler, *levant la tête* : Oh ! pas dans un duo d'amour ! / La Faisane, *au Pivert* : Dites donc, vous ! / Tâchez, une autre fois, de frapper vos trois

[29] Jean-Marie Thomasseau, « Le théâtre critique de lui-même dans les vaudevilles de l'époque romantique », dans Mariane Bury, Hélène Laplace-Claverie (dir.), *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, Paris, PUPS, 2008, p. 88.
[30] Edmond Rostand, *Chantecler, op. cit*., p. 45.
[31] Nous soulignons ici et dans les citations suivantes les termes significatifs.
[32] La pagination a été modifiée pour correspondre ici à notre édition de *La Dernière Nuit de Don Juan*.
[33] Madeleine Roussel, « *Une Œuvre ignorée d'Edmond Rostand :* La Dernière Nuit de Don Juan », Académie des Sciences et des Lettres de Montpellier, 2005, p. 214.
[34] Edmond Rostand, *L'Aiglon*, *op. cit*., p. 220.
[35] *Ibid*., p. 228.
[36] *Ibid*., p. 185.

coups[37] ! » Ou encore, « Le décor me semble bien choisi. / Oui, le coin le plus noir, l'arbre le plus moisi ; / À droite, des vieux pots de jardin hors d'usage ; / À gauche, entre les houx… […] Le paysage[38] ! » concède le Grand-Duc lors de la réunion des Nocturnes au début de deuxième acte. Ceci rejoint l'analyse proposée par Anne Ubersfeld selon laquelle « la communication entre locuteurs est annulée (ou très affaiblie) : le jeu des énoncés entre eux *ne [faisant] sens que* pour le seul spectateur[39]. » De là naît l'amusement de ce dernier, la distraction mais aussi la réflexion. S'il peut se laisser transporter par l'illusion du spectacle qui l'émerveille, il est en même temps conduit à adopter une distance critique sur le théâtre lui-même pour mieux en déceler les qualités. Car Rostand ne se limite pas à faire du théâtre, ni à montrer qu'il en fait. Il semble conférer à la théâtralisation une certaine valeur, de sorte qu'au-delà d'en présenter les rouages, il en révèle également les vertus plus profondes.

Le théâtre de Rostand, une philosophie ?

Le genre dramatique induit ce que la poésie ou le roman, en outre, n'offrent pas : le caractère collectif de sa réception. Effectivement, « l'expérience esthétique du théâtre est d'abord celle d'un plaisir partagé[40] » pose comme fondement Florence Naugrette dans *Le Plaisir du spectateur*. Elle développe :

> Orientés dans la même direction pendant le spectacle, les regards des spectateurs se croisent à la sortie. Et ce qui s'est dit sur scène des pièges et de la nécessité de la communication du fonctionnement des rapports de force, de l'apparence de fatalité que peuvent prendre les choses humaines dépendant en réalité d'un choix individuel ou collectif rejoint alors la connivence que la conscience ininterrompue de la convention théâtrale a établie entre les praticiens et le public, mais aussi entre tous les membres de ce public[41].

Or, cette dimension est essentielle pour Rostand. Il en souligne la raison dans son discours d'entrée à l'Académie française : « Il y a des paroles qui, prononcées devant les hommes réunis, ont la vertu d'une prière ; il y a des frissons éprouvés en commun qui équivalent à une victoire[42] » énonce-t-il en 1903. Cette

---

[37] Edmond Rostand, *Chantecler, op. cit.*, p. 287.
[38] *Ibid.*, p. 144.
[39] Ubersfeld, *Lire le théâtre III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 51. Ubersfeld propose ceci au sujet des apartés, mais la parenté entre ce type de décrochage et les extraits cités chez Rostand permet d'élargir cette déduction. Ubersfeld souligne en italique.
[40] Florence Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 15.
[41] *Ibid.*, p. 181.
[42] Edmond Rostand, *Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903*, disponible sur <http://www.edmond-rostand.com/discours%20rostand.pdf> (consulté en avril 2021).

victoire s'opère dans l'âme des spectateurs. « Et voilà pourquoi il faut un théâtre où, exaltant avec du lyrisme, moralisant avec de la beauté, consolant avec de la grâce, les poètes, sans le faire exprès, donnent des leçons d'âme ! Voilà pourquoi il faut un théâtre poétique, et même héroïque[43] ! » Héroïsme, enthousiasme – possiblement unis sous la bannière du panache – telles sont les vertus associées au théâtre selon Rostand.

Prenons le panache, justement. Le panache est « quelque chose qui s'ajoute à la grandeur, et qui bouge au-dessus d'elle. C'est quelque chose de voltigeant, d'excessif, – et d'un peu frisé » à l'image du plumet rouge de Flambeau et de son luxe. Il confie à l'Aiglon, au deuxième acte : « Mais mon défaut / C'est d'en faire toujours un peu plus qu'il ne faut ! / Aux consignes, toujours, j'ajoute quelque chose : / J'aime me battre avec, à l'oreille, une rose ! / Je fais du luxe[44] ! » Le panache, c'est « l'esprit de la bravoure ». Cyrano affirme :

> Moi, c'est moralement que j'ai mes élégances. / […] Empanaché d'indépendance et de franchise ; / Ce n'est pas une taille avantageuse, c'est / Mon âme que je cambre ainsi qu'en un corset, / Et tout couvert d'exploits qu'en rubans je m'attache, / Retroussant mon esprit ainsi qu'une moustache, / Je fais, en traversant les groupes et les ronds, / Sonner les vérités comme des éperons[45].

En somme, le panache est « un peu frivole peut-être, un peu théâtral sans doute[46] ». Par conséquent, il ne s'agit pas seulement d'une valeur relative à la vie qui serait *véhiculée* par le biais de la représentation, il s'agit également d'une valeur *incarnée* par le genre dramatique lui-même. Autrement dit, l'âme qui s'empanache, qui s'enthousiasme, qui se rend héroïque, est une âme qui se théâtralise.

« L'enthousiasme est donc cette force qui arrache l'âme à la terre pour l'élever vers le ciel. […] Elle le fait tendre vers la perfection. / Et cette tension devient alors le véritable moteur de l'élévation. Elle devient l'exigence elle-même[47] » explique Philippe Bulinge. Par conséquent, la théâtralisation de soi apparaît comme un moteur du dépassement de soi. Cyrano dépasse sa fragilité physique en se donnant en spectacle comme en témoigne sa tirade du nez attirant les regards autant qu'elle les rabroue. Le Duc de Reichstadt compense la débilité de son sang autrichien en jouant des masques. Tandis qu'il se déguise au bal du quatrième acte, la Comtesse Camerata prend sa place pour lui permettre de fuir en France, le tout à

---

[43] *Idem*.
[44] Edmond Rostand, *L'Aiglon, op. cit.*, p. 185.
[45] Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, *op. cit*., p. 92.
[46] Edmond Rostand, *Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903*, *op. cit*.
[47] Philippe Bulinge, « L'Héritage de *La Samaritaine* dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand », 1998, disponible sur <http://www.edmond-rostand.com/cyrano.PDF> (consulté en avril 2021).

l'occasion – qui plus est – d'une représentation de *Michel et Christine* servant de diversion pour les autres invités. Chantecler surmonte la réalité de sa condition en redoublant de travail et d'efforts, car « Rostand propose une philosophie qui place l'effort au centre des considérations[48] » d'après Philippe Bulinge. Ce constat à l'égard des personnages, Jean-Baptiste Manuel le fait finalement au sujet du dramaturge lui-même :

> Rostand, persuadé de ses faiblesses psychologiques et physiques, trouve dans le théâtre le moyen d'affirmer une force, une présence, une santé qui lui fera défaut. La séduction que ressent le public devant les œuvres qui suivent est un mélange de profonde tristesse, celle-là même que traîne chaque personnage, et de fascination, celle qui perce dans la volonté de paraître éblouissant et qui s'exerce toujours par la quasi-obsession d'être *là*, sur le lieu de l'action par le langage qui sature l'espace[49].

Cette vision du théâtre traduit en fin de compte les enjeux du spectaculaire dans l'œuvre dramatique rostandienne car le dramaturge « sait que c'est au théâtre qu'il peut faire rêver les êtres[50] ». Se rendre théâtral voire spectaculaire, en faire davantage jusqu'à frôler l'excès, mais avec la légèreté d'une plume, pour devenir meilleur, telle semble donc être la leçon d'âme que représente l'œuvre dramatique de Rostand sur scène, et peut-être plus encore même une philosophie qu'une leçon, puisqu'elle s'opère jusque dans la vie.

In fine, le théâtre rostandien s'inscrit dans une époque favorable au développement de la théâtralisation. Or, « à l'écrivain de théâtre, ses contemporains font une demande implicite qu'il devra satisfaire[51] » rappelle Anne Ubersfeld. C'est pourquoi, en bon dramaturge, Rostand répond par le spectaculaire aux attentes de son public. Néanmoins, la fiction qui se joue sur scène se trouve fragilisée par l'instauration d'une distance réflexive. En cela, Rostand interroge le genre dramatique, son fonctionnement et ses codes. Il place ses propres pièces en regard de celles qui les ont précédées. Mais la métathéâtralité ainsi mise en place n'a pas qu'une fonction critique. Elle dépasse le champ de la littérature et de la dramaturgie pour pénétrer dans celui de la philosophie. Car le plus sûr remède aux difficultés de la vie est l'enthousiasme. Le meilleur moyen de surmonter les obstacles est de s'empanacher.

Qui sait si, finalement, en proposant la théâtralisation comme une ressource pour se dépasser et rendre les choses meilleures qu'elles ne sont, Rostand n'atteint

---

[48] *Idem*.
[49] Jean-Baptiste Manuel, *Edmond Rostand*, *Écrivain imaginaire*, Anglet, Atlantica, 2003, p. 46-47.
[50] Michel Forrier, *op. cit.*, p. 26-27.
[51] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur* [1981], Paris, Belin, 1996, p. 55.

pas à la grande œuvre, celle qui « peut répondre à suffisamment de questions, métaphysiques, politiques, quotidiennes, pour satisfaire à la demande du public d'une autre époque[52]. »

Marion SAUTEREAU
Aix-Marseille Université

[52] *Idem*.

DOUTE ET INCERTITUDE : LE THEÂTRE BOUSCULÉ

« Voir et revoir, tel est mon plaisir ou ma déception »

Après la Seconde Guerre mondiale au XXe siècle, le théâtre perdit ses genres classiques tels ceux joués à la Comédie-Française qui présentait encore des comédies, des tragédies, ou des tragi-comédies ; apparurent alors des auteurs qui rejetaient ces genres jugés trop classiques et adoptaient des actions confuses ou l'absence d'histoire comme le firent, entre autres dramaturges, Beckett, Adamov, Ionesco, mais aussi, par exemple, Genet et Nathalie Sarraute. Cependant, la grande époque de recherches théâtrales en Europe s'était développée bien avant la Guerre de 1940 et les genres classiques avaient déjà étés écartés.

De nombreux Européens de l'Est s'étaient réfugiés en France, en particulier dans la capitale jugée respectée et protégée ; parmi eux il y avait des intellectuels, hommes et femmes, des dramaturges qui créèrent alors des pièces que des acteurs et actrices adoptaient et jouaient ; ils se comportaient de façons diverses et tenaient des propos souvent absurdes, incohérents, voire inconscients. Le théâtre prit alors une forme singulière due à l'histoire avec sa grande Hache, à savoir les guerres du XXe siècle.

Ionesco, le dramaturge de l'absurde et le voyageur du monde

Eugène Ionesco[1] est né en Roumanie le 26 novembre 1912 et est aussi de descendance bretonne par sa mère, Marie-Thérèse Ipcar, qui lui apprit le français ; lors de la Première Guerre, elle décide d'émigrer en France ; Eugène, son frère et Mariliina, sa sœur, la jeune famille, se réfugie à Paris ; là ils sont élevés par leur mère qui trouve des travaux et est aidée par leur famille française. Le petit Eugène est placé dans une garde d'enfants mal traités et il en souffre beaucoup ; en 1917, sa sœur, âgée de 8 ans, et lui séjournent dans un village de la Mayenne, La Chapelle-Anthenaise, où ils sont confiés à une famille de paysans.

En 1925, il retourne en Roumanie, y apprend la langue et fait des études à l'Université de Bucarest pour une thèse qu'il n'achevera pas. Il revient à Paris en 1945, publie un recueil de vers, *Élégies pour des êtres minuscules,* et est naturalisé en 1950. Il n'aime guère le théâtre mais un manuel de conversation franco-anglaise lui montra que la parole peut être folle, désarticulée, et le langage tragique… Il se lance alors dans des pièces qui, parfois, n'ont aucune histoire, comme *La Cantatrice chauve*, qui connaît un échec en 1950.

Toutefois, *La Leçon*, autre pièce, fait un succès en mettant en scène une jeune fille élève d'un professeur qui doit la tuer d'un coup de couteau, et c'est peut-être pour son dramaturge un choc causé par la Seconde Guerre et éprouvé par lui ;

[1] Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1991.

il se souvient qu'enfant il faisait des cauchemars, « avait peur et voyait des êtres grotesques aux gros nez, des corps difformes, des sourires atroces, des pieds fourchus… ». Il se peut alors que ces rêves effrayants lui aient inspiré plus tard ses tragi-comédies ; il écrit des nouvelles qui lui servent de canevas pour faire des pièces, et certaines pièces, comme *Tueur sans gages*, *Les Chaises*, *Rhinocéros*, *L'Impromptu de l'Alma*, etc… ; en outre, il voyage souvent dans le monde, du nord au sud et de l'est à l'ouest, car ses pièces ont beaucoup de succès, même celles qui n'en avaient guère obtenu en France au début de son théâtre. À la fin de sa vie, il laissera vingt-neuf pièces derrière lui.

Samuel Beckett

On ne saurait parler de théâtre au vingtième siècle sans évoquer Samuel Beckett[2] qui, comme bien des gens, quitta son pays pour vivre en France même lorsque la Seconde Guerre éclata ; il était né en 1906 dans une famille de bourgeois descendants de huguenots français qui s'étaient réfugiés en Irlande ; leur demeure, *Cooldrinagh*, était située dans une banlieue de Dublin, et Beckett, après l'école primaire et la Earlsfort House School, entra au Trinity College où, de 1923 à 1927, il étudia le français, l'anglais et l'italien, et lut de nombreux ouvrages d'auteurs de ces langue, étant en particulier profondément marqué par Dante.

Il obtint une bourse et fit de nouveau un voyage en France et en Italie avant d'entrer en novembre 1928 à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm à Paris comme lecteur d'anglais ; au cours de son séjour, il rencontra Thomas MacGreevy qui l'introduisit dans le monde parisien, ses arts, ses plaisirs et ses spectacles. Il retourna en 1930 au Trinity College comme professeur de français mais il n'y resta qu'un an et revint à Paris où il finit par s'implanter en 1937 pour toujours.

À l'entrée en guerre de la France en 1939, il s'engage comme ambulancier mais il doit quitter Paris occupé alors, par les Allemands ; aidé par des amis, Joyce, Marcel Duchamp et Valery Larbaud, il se réfugie à Arcachon ; il retourne à Paris pour entrer dans le réseau Gloria de la Résistance le 1er septembre 1941 mais, de nouveau, il court des risques et va se réfugier dans le Roussillon où il se livre à des travaux agricoles et écrit.

Le 30 mars 1945, Beckett est décoré de la croix de guerre et de la Médaille de la Résistance ; le 2 mai la guerre est enfin remportée et l'Allemagne capitule sans condition. De retour à Paris, il accumule des écrits et Suzanne, sa femme, lui conseille de prendre un éditeur ; il écrit alors en français trois romans, *Molloy*, *Malone meut* et *L'Innommable*, qu'il confie aux Éditions de Minuit qui les publient ; Jérôme Lindon, l'éditeur de la maison, deviendra son ami pour toujours. Encouragé encore par son épouse et attiré enfin par le théâtre, Beckett crée *En attendant Godot*, sa première pièce sur scène et son premier grand succès ; seront aussi jouées, à la satisfaction de Lindon, *Oh les beaux jours* et *Fin de partie*, ses pièces les plus célèbres aussi bien en France qu'à l'étranger.

[2] L'œuvre de Samuel Beckett est publiée aux Éditions de Minuit à Paris.

Un retour dans le passé

Au XXe siècle, le monde, en particulier l'Europe et les États-Unis, se lança en recherches dans divers domaines et fit des découvertes qui changèrent la vie des gens ; par exemple, entre autres inventions en France, les frères Lumière, Auguste et Louis, firent tout d'abord des plaques photographiques et c'est seulement le 22 mars 1895 que des films photographiques furent projetés sur grand écran devant quelques savants.

Le 21septembre et le 14 octobre, des séances furent données au *Palais Lumière* et à *l'Eden Théâtre* de La Ciotat, les deux frères présentèrent les dix bobineaux qui étaient projetés et ne duraient, chacun, que quelque cinquante secondes. Louis Lumière, avec le célèbre *Arroseur arrosé*, créa le premier.

Avant la première projection Lumière, deux autres projections de films photographiques avaient eu lieu, l'une à New York, organisée par l'Américain Woodville Latham, le 21 avril 1895, l'autre à Berlin, faite par l'Allemand Max Skladanowsky le 1er novembre 1895, mais les techniques employées pour ces projections n'étaient pas au point et les deux séances n'eurent aucun retentissement ni chez les professionnels de la photographie ni dans le public international. À la naissance du cinéma, l'appareil était muet et sans dialogues des acteurs sur un support mécanique, une pellicule ou un disque ; en outre, il n'y avait ni musique, ni bavardage, ambiances sonores ou bruit.

Le cinéma sonore n'apparut qu'en 1927 et c'est alors qu'il tua le théâtre car les dramaturges se tournèrent vers les films, en particulier aux États-Unis. Tennessee Williams donna à Broadway, en 1955, *La Chatte sur un toit brûlant* dans une mise en scène d'Elia Kazan et trois ans plus tard Richard Brooks fit un film de cette pièce avec Elizabeth Taylor et Paul Newman. Furent loin alors les acteurs et actrices qui jouaient des comédies, des tragédies ou des tragi-comédies de la Grèce et de la Rome antique, sans parler de la *commedia dell'arte*, de Molière, de Corneille ou de Racine…

Il devint courant que des comédies et tragi-comédies balayent les genres classiques et, en un sens, il y eut non pas du réalisme mais du dadaïsme et du surréalisme, ainsi que de l'absurdité de l'homme et de la vie bien souvent et certains dramaturges créèrent aussi des pièces à leur goût. Retenons ces auteurs qui se faisaient remarquer en mettant en scène des personnages qui surprenaient les spectateurs et fixaient leur attention ; il en était ainsi de Beckett avec *En attendant Godot, Oh les beaux jours* et *Fin de Partie*, de Ionesco avec *La Cantatrice chauve*, de Jean Genet avec *Les Bonnes*, de Nathalie Sarraute avec *Pour un oui ou pour un non*, etc. ; à l'exception de Genet, né à Paris le 19 décembre 1910, les auteurs et acteurs de ces pièces étaient d'origine étrangère et avaient souvent appris le français avec aisance.

En outre, ils créaient de nouveaux théâtres inspirés par leurs pièces comiques ou tragi-comiques mais ils oubliaient le passé et ses grandeurs.

Sarah Bernhardt, « la Divine »

Sarah Bernhardt[3] est certainement la plus remarquable actrice française et peut-être du monde ; elle joua plus de 120 pièces de théâtre au cours de sa vie et elle voyagea en bien des lieux dans le monde et en particulier dans ce qu'elle nommait les Amériques ; sa vie cependant fut parfois difficile et douloureuse mais elle sut toujours se redresser. En tant qu'actrice, Sarah Bernhardt est sans doute l'exemple le plus caractéristique d'un glissement et de la mise en question du théâtre.

Qui sinon elle a sublimé cet art littéraire au moment où le spectacle prenait le pas sur le texte ? Sa personne, son charisme ont fait sortir de nouveau le théâtre du cadre citadin et réservé pour le populariser. Elle est allée au-devant d'un public peu enclin à aller au théâtre et elle a fait se déplacer les foules. En fin de carrière, elle joua un peu dans les music-halls et les films muets.

Née le 23 octobre 1844, elle entre très jeune à la Comédie-Française en 1862 mais elle en est renvoyée en 1866 pour avoir giflé Mlle Nathalie, une sociétaire qui avait bousculé vivement sa sœur. Elle entre alors à l'Odéon qu'elle transformera en « hôpital » pour militaires pendant le siège de Paris en 1870.

Elle est sublime en 1872 dans le rôle de la reine de *Ruy Blas*, la pièce de Victor Hugo créée en 1838 ; à la suite de ce succès, la Comédie-Française reprend Sarah Bernhardt en 1875 en tant que sociétaire ; elle y joue alors dans *Hernani* mais elle la quitte en 1880 pour, dit-elle, n'avoir jamais eu que huit répétitions sur la scène, la pièce ayant été répétée seulement trois fois. Elle écrit alors à Perrin, l'Administrateur de la maison, qu'elle ne peut paraître devant le public dans ces conditions et que c'est son premier échec à la Comédie et le dernier.

Elle envoie sa démission et quitte Paris pour des raisons de dettes à payer ; elle forme alors sa compagnie pour partir à l'étranger jouer et faire fortune ; elle tait le procès qui l'attendait en France et ses projets à l'étranger car elle s'est occupée à créer sa propre troupe en Angleterre et elle signe un contrat avec Hollingshead et Mayer pour des représentations au Gaiety Theatre à Londres.

Elle part alors faire des tournées flamboyantes dans le monde entier jusqu'en 1917 et cela alors même qu'elle souffre. En 1887 elle s'était blessée au genou sur un bateau en Amérique et n'avait pas été soignée. En 1905, lorsqu'elle débarque à Buenos Aires, son genou s'est infecté et elle doit subir une opération. À Rio de Janeiro, trois mois plus tard, elle a un accident au cours du spectacle d'adieu de *La Tosca*. D'épais matelas étaient habituellement posés derrière le décor pour amortir la chute de l'héroïne qui se jette des remparts dans la dernière scène ; cette fois, cela a été oublié et Sarah tombe à même les planches, quelque temps après, son genou a doublé de volume. Le mal s'était déjà aggravé, conséquence des sauts répétés à chaque représentation.

---

[3] Artur Gold et Robert Fizdale, traducteur Jean-François Sené, *Sarah Bernhardt*, Paris, Biographies, NRF Gallimard, 1991.

Sarah décide néanmoins d'aller à New-York mais les premières représentations sont annulées ; lorsque son état s'améliore, elle décide de faire ce qu'elle avait annoncé, sa « tournée d'adieu » en Amérique ; par la suite, malgré ses crises de douleur, elle fit encore d'autres « adieux ».

Ayant joué plus de 120 spectacles et souffrant sur scène, Sarah s'intéresse alors au cinéma et tourne dans quelques films muets mais s'essaie aussi en 1900 aux films parlants ; *Le Duel d'Hamlet* en est un exemple mais les voix des acteurs sont inaudibles. En 1905, Sarah fait un long voyage « aux Amériques » surmontant ses douleurs car, depuis quelque temps, c'est son pied droit qui la fait souffrir aussi et elle marche avec une canne. En 1910, elle accepte un engagement au Coliseum à Londres et elle joue dans *L'Aiglon*, *La Tosca* et *Figaro* ; ayant été bien payée, elle décide, le 13 octobre, de se rendre de nouveau aux États-Unis pour sa seconde « tournée d'adieu ».

De retour en Amérique à la fin de 1912, elle est déçue car son séjour est triste, les spectacles ne durant qu'une demi-heure dans des music-halls, et douloureux car son genou la torture. En outre, le nom music-hall remplace le mot théâtre qui a des rivaux de taille, la musique ajoutée aux textes, la comédie musicale, puis peu à peu le film ...

En 1914, Sarah Bernhardt est décorée de la croix de chevalier de la Légion d'honneur pour avoir « *répandu la langue française dans le monde entier* » et s'être aussi engagée comme infirmière pendant la guerre franco-prussienne de 1870-1871 ; elle avait alors transformé le théâtre en hôpital pour militaires blessés et elle y avait soigné Foch, le futur maréchal, qu'elle retrouva quarante-cinq ans plus tard sur le front de Meuse pendant la Première Guerre mondiale.

En 1915, atteinte de tuberculose osseuse du genou, Sarah implore qu'on lui coupe la jambe droite un peu au-dessus du genou ; on l'ampute alors et elle souffre plusieurs jours mais retrouve enfin l'actrice qu'elle était. Elle se fait fabriquer une chaise à porteurs, ce qui lui permet de jouer assise. Profitant de sa chaise, elle se rend voir des soldats sur le front afin de les divertir, les soutenir et les encourager. Sarah Bernhardt passe alors des planches à l'écran, paradoxe pour ce personnage extraordinaire de connaître cette transition où la présence physique de l'acteur s'évanouit et impose sa trace sur une pellicule de celluloïd. Son immortalité doit peu à cette expérience cinématographique comparée au souvenir de son jeu théâtral, sa silhouette, sa diction, l'émotion produite par sa présence et les portraits exécutés par de grands artistes.

Qu'est devenu le « rôle », texte appris ou lu, sollicitant plus l'ouïe que la vue ? Le théâtre rassemblait les spectateurs pour un texte qui se disait plus qu'il ne se jouait. Puis, peu à peu, l'acteur devint le pivot appelant par son jeu, par la présence du personnage qu'il incarnait, le truchement par lequel le texte devenait accessible à un plus grands nombre. À ceux qui, plus sensibles aux mouvements, à l'expression du visage, aux modulations de la voix et à l'intonation, ressentaient le texte mieux qu'ils l'entendaient, le jeu de l'acteur était une explication de texte.

À l'ère du cinéma, il n'y a plus guère de texte, l'image y supplée. Le théâtre est-il pour autant mis en question ? Sarah Bernhardt avait vécu cette transi-

tion au visuel. Son charisme avait déplacé beaucoup de spectateurs et son image restait dans les mémoires. Elle tourna encore quelques films muets. Au printemps de 1923, un film de Sacha Guitry, *La Voyante*, lui est proposé et elle l'accepte mais, lors du tournage, elle s'effondre ; on la transporte alors chez elle où elle décède le 26 mars 1923.

Une vague de vaudevilles

Jadis les vaudevilles étaient des chansons qui couraient dans les villes lors de fêtes ; ces chansons étaient alors cordiales, légères, mais aussi friponnes, et parfois ironiques et grivoises et même reprises dans les banquets.

Au cours des ans, ces vaudevilles devinrent des chansons aux paroles le plus souvent composées à propos de quelque péripétie ou événement du jour et devinrent des chansons fines qui couraient de par les villes de province, lors de fêtes, de mariages, de naissances, etc., et le terme s'étendit alors aux grandes villes de France ; au XVIIIe siècle, le vaudeville s'allia au théâtre et le mot changea de sens afin de mettre en scène des comédies légères, appréciées et riches en rebondissements, et c'est ce qui donnera l'opéra-comique.

Parmi les moyens les plus employés, le quiproquo, les jeux de mots, les plaisanteries, on peut également relever les situations grivoises. Vers 1860, le vaudeville abandonna son rôle d'opérette afin d'accentuer la comédie de mœurs et d'entrer dans la classe des nobles du théâtre comme Molière, Labiche ou Eugène Scribe, et un groupe de dramaturges comme Georges Courteline, Georges Feydeau, Eugène Labiche, Jean Giraudoux, Jean Anouilh, entre autres metteurs en scènes et vaudevillistes. Avec eux, le vaudeville devint un théâtre merveilleux, subtil et parfois fascinant, souvent loufoque et frénétique au point que de grands metteurs en scène s'intéressaient à eux, et à Anouilh, et à leurs pièces de théâtre ; Feydeau, d'ailleurs, fut l'auteur de trente-sept vaudevilles et comédies ainsi que de vingt-deux monologues.

Au XIXe siècle, le vaudeville devint un genre de théâtre marqué par une action pleine de rebondissements, souvent hardie, obscène, provoquée et excitée par de multiples et complexes relations amoureuses ou pécuniaires.

Au XXe siècle, le vaudeville s'affaiblit et se confondit avec le théâtre de Boulevard, sans pour autant perdre les faveurs du public qui appréciait les comédies, même lorsqu'elles avaient des tonalités *dramatiques*, ou tragiques car Jean Anouilh, fin dramaturge, s'intéressait à tous les thèmes, de la comédie à la tragédie, sans oublier la pantomime, le vaudeville ni, en particulier, le mélodrame… Au cours de sa vie, il écrivit 47 pièces de théâtre et Feydeau 37 comédies et vaudevilles ; on pourrait aussi citer ses monologues et ses œuvres musicales.

En 1886, *Tailleur pour dames*, une pièce en trois actes, fut une réussite pour Georges Feydeau.

Très soucieux des pièces qu'il jouait, Feydeau, chaque année, s'entendait avec les directeurs des théâtres qu'il estimait ; il tenait à avoir leurs metteurs en scène et aussi les acteurs et actrices qu'il appréciait et qui étaient souvent ses fé-

tiches. Les spectateurs étaient ravis de les voir dans les rôles de simples bourgeois mais aussi d'habiles menteurs et de bien d'autres personnages, dont certains qui se présentaient nus et sans aucune honte, comportement que l'on n'aurait pas vu dans une pièce de Molière.

À la fin du siècle, dans les théâtres, au lieu de peindre des bagatelles sur la toile du fond de la scène, Feydeau, quant à lui, préfère avoir des meubles, des chaises, ainsi que des tableaux et des pendules ; néanmoins, dans les grands théâtres aux fenêtres, escaliers, cloisons, construits en solide, il était des risques en tout genre ; mais revenons à une pièce de théâtre, une comédie en trois actes, *Chat en poche*, que Feydeau présenta le 19 septembre à Paris, au théâtre Déjazet.

La première partie de la pièce comprenait l'ensemble des dialogues, à savoir ce qui serait appris et joué par les acteurs sur scène ; en marge des dialogues, les dramaturges ajoutent, dans des proportions plus ou moins grandes, des indications scéniques, appelées également « didascalies ». Ainsi Feydeau nous présente *Chat en poche*, une comédie en trois actes et huit personnages, cinq hommes et trois femmes ; jouant sur les mots, il nous laisse penser que « Dufausset » est peut-être du fossé, que « Landernau », le médecin, n'est pas de Landerneau, la ville, et que « Lanoix de Vaux » n'est pas du tout de la noix de veau, ce bon plat.

Feydeau joue toute comédie avec humour mais aussi avec des effets divers, dramatiques et violents, imprévus, surprenants, ridicules mais aussi charmants et doux. La surprise, la secousse de l'imprévu, l'erreur sur la personne, la répétition du geste, de la phrase, le renversement des circonstances, l'auteur du *Fil à la patte* est certain de tous les effets et de tous les genres donnant l'impression d'une maîtrise absolue de la large palette des ressorts comiques au théâtre ; cependant, il y eu des critiques pour la nouvelle pièce de Feydeau, *On purge Bébé*, presque unanimes pour noter comme un changement de ton et un niveau plus proche du théâtre comique classique ; on y trouve une analyse plus fine des caractères. Il ne s'agit plus d'un comique relevant uniquement d'une situation burlesque, « vaudevillesque », mais d'une plus fine observation des personnages en présence et présentation caricaturale d'un milieu bourgeois.

Le 5 juillet 1913, Georges Feydeau est nommé officier de la Légion d'honneur et il vit de ses anciennes pièces mais aussi de ses dernières, en particulier de *Occupe-toi d'Amélie*, de *Un fil à la patte* et de *La Dame de chez Maxim* ; il avait écrit aussi *Mais n'te promène donc pas toute nue !*, une comédie en un acte qui avait été présentée le 25 novembre 1911, à Paris, au théâtre Femina ; il écrit également quelques scénarios.

On ne saurait quitter Feydeau sans avoir mis l'accent sur certaines de ses pièces et nous retenons tout d'abord *La Puce à l'Oreille*, qui met en vue le monde et en particulier les Anglais et un certain Rugby, un habituel, qui ne cesse de surgir de sa chambre et de dire « Nobodycalled ? » car il attend une personne et il est furieux. Sorti, il arrive au seuil de sa porte quand, dans l'escalier, Raymonde paraît le visage caché par une épaisse voilette. Rugby, arrêté net par l'apparition de Raymonde, constate qu'elle n'est pas la femme qu'il attendait et dit : « No ! It's not that one ! » (le personnage de Rugby était joué par Roberthy.)

Nous ferons donc porter notre attention plus particulièrement sur deux autres pièces de Feydeau, *On purge Bébé*, pièce en un acte, et *Mais n'te promène donc pas toute nue*, comédie en un acte.

On purge bébé (jouée pour la première fois le 12 avril 1910) est caractéristique de la dernière manière de Feydeau de faire des pièces en un acte où le comique ne repose plus seulement sur les recettes classiques du vaudeville, mais aussi sur la peinture – au vitriol – des caractères ; la médiocrité, la mesquinerie et l'hypocrisie petites-bourgeoises sont impitoyablement épinglées. Cette pièce, souvent jouée au théâtre, est l'une des plus échevelées et des plus brillantes des « farces conjugales » de Feydeau.

Cette comédie nous présente Adhéaume Chouilloux, un fabricant de pots de chambre en porcelaine qui rêve d'obtenir le marché du siècle en fournissant les armées ! Les stratagèmes pour conclure l'affaire lui réservent des surprises et des difficultés en tous genres ; à commencer par sa femme qui lui dit que son Bébé refuse d'aller sur le pot et qu'elle désire que son mari l'aide à purger leur fils. Pendant la discussion, il est fait mention du commerce que Monsieur Follavoine aimerait conclure avec Monsieur Chouilloux, concernant l'achat des pots de chambre en porcelaine incassable, pour le compte de l'armée française ; fier et sûr que ses pots sont solides, Follavoine décide de demander à Chouilloux de lancer un de ses pots, ce qu'il fait et ce qui brise le pot ; alors il jette lui aussi un pot qui, à son désespoir, se brise également ; désolé, il apprend aussi que sa femme et Horace Truchet l'ont trompé, ce qui entraîne une querelle ; Follavoine, accidentellement, en vient à boire la purge du verre destiné à Bébé qui dit à sa mère avoir pris sa purge, ce qui la réjouit mais pas son père, lequel dit préférer s'en aller et même, mieux, quitter la maison ; c'est alors le baisser de rideau.

Enfin, une comédie en un acte, *Mais n'te promène donc pas toute nue!*, nous offre du rire avec une pièce comique quoique politique et sérieuse par moments ; elle compte seulement quatre acteurs et une actrice, et le thème majeur de la pièce n'est que des discussions sur le genre de chemises à porter, quand et comment ; avec Feydeau, les personnages sont souvent cités mais absents sur scène.

Tout se passe à Paris au début de l'été, quand Ventroux, membre du Sénat, travaille chez lui et dit que, dès les vacances, la famille ira à Cabourg, mais en tant que député il attend la fin de la session de la Chambre et travaille encore ce matin-là. Comme toujours, Clarisse, sa femme, sort de sa chambre en chemise de nuit mais en gardant son chapeau et ses bottines ; Ventroux lui reproche cette tenue et réprimande aussi Auguste, son fils, qui traîne dans la chambre de sa mère et lui rappelle qu'il a treize ans ; quelques spectateurs, peut-être, se demanderont si Clarisse se lave, prend un bain ou une douche.

Ventroux rêve d'être ministre, voire président de la République ; la veille, Paul Deschanel était venu les voir et Clarisse exprima alors le désir d'examiner son pantalon et de tâter ses cuisses.

Clarisse demande à son mari de faire enlever les tasses quand ils ont fini de prendre le café afin de ne pas attirer les mouches et les guêpes, mais elle ne peut se

retenir et dit « Allez, les mouches ! allez les guêpes… ! allez, mes dames ! ». En outre c'est laid et elle veut de la tenue dans sa maison ; elle s'approche de la fenêtre et sent un coup de poignard et son époux alors lui dit que c'est une guêpe qui l'a piquée et que c'est bien fait, que cela lui apprendra à se promener toute nue.

Pour clore cette scène, il faut voir l'article du *Figaro* où Clarisse montre son derrière à un rédacteur et Clémenceau qui ricane alors que Ventroux dit être foutu, sa carrière politique étant tombée à l'eau.

Le rideau descend et Clarisse adresse des saluts à Clémenceau qui habiterait en face de leur maison – que les spectateurs ne voient pas.

Feydeau usait de beaucoup de didascalies dans ses comédies et tragi-comédies, que ce soit le nom du Théâtre, le titre de la pièce qui y était donnée, ainsi que les noms des acteurs, ou la liste des personnages, leurs rôles et actes, les lieux, etc., les didascalies prenaient aussi en compte ce à quoi Feydeau était très attaché, le décor de la scène, de son ameublement, des objets nécessaires à ses yeux, etc…

André Roussin (né à Marseille en 1911 et décédé à Paris en 1987) était aussi un dramaturge dramatique et comique, ainsi qu'un metteur en scène et même un acteur comme Molière ; ce fut une comédie, *La Petite Hutte*, qui le fit connaître et qui fit mettre en scène ses pièces les plus remarquables, telles que *La Locomotive, La Claque*, *On ne sait jamais*, ou encore *La vie est trop courte*.

Alexandre Guitry, dit Sacha Guitry (né en 1885 à Saint-Pétersbourg et décédé en 1957 à Paris) a écrit cent trente-neuf pièces de théâtre et trente-six films, dont dix-sept adaptations de certaines de ses pièces. Selon bien des gens, il était le Roi du théâtre, en particulier des comédies dramatiques mais aussi satiriques ; pour lui, également, l'argument le plus caricatural du vaudeville était alors l'adultère et les « portes qui claquent ».

À l'époque, les trois personnages essentiels pour constituer la pièce de théâtre étaient le mari, la femme et l'amant se succédant rapidement sur scène, s'entrecroisant sans se voir, et donnant naissance à la fameuse réplique « Ciel, mon mari ! ». Les pièces, longues ou brèves, qu'elles soient des drames ou des comédies, des histoires de cocus, inconnus ou célèbres, offrent un théâtre qui devient moderne mais conserve parfois le classicisme – si bien que la Comédie-Française ne manque pas alors de faire appel à lui pour constituer son répertoire.

Anouilh et sa vie de dramaturge et scénariste

Jean Anouilh[4] (né le 23 juin 1910 à Bordeaux et décédé à Lausanne en Suisse le 3 octobre 1987) ; la famille s'installa à Paris, rue de la Chapelle, dans le XVIIe arrondissement.

C'est au lycée Chaptal que son amour pour le théâtre se manifesta et c'est en 1932 qu'il commença à écrire de nombreuses comédies, tantôt grinçantes voire

[4] Jean Anouilh, *Théâtre*, I et II, Paris, Gallimard, Pléiade, 2007.

tragiques ou dramatiques ; et il fut fier d'*Antigone*, réécriture moderne de la pièce de Sophocle.

Selon Jean Anouilh, « le rôle du théâtre n'était pas de faire vrai » car une représentation théâtrale est un jeu qui obéit à des règles précises ; il faut en accepter les convention*s*, *conventions* signifiant ici règles du jeu.

On vient au théâtre, dit-il, pour jouer au jeu de l'esprit (ce qui ne veut pas dire du tout au jeu d'intellectuel).

Nous pouvons avoir des émotions – et ce sont souvent les plus admirables – sans cesser de jouer et sans cesser de savoir que nous jouons. C'est cela le théâtre mais l'auteur traite presque toujours les mêmes thèmes : la révolte contre la richesse, le refus d'un monde fondé sur l'hypocrisie et le mensonge, le désir d'absolu, la nostalgie du paradis perdu de l'enfance.

En 1936, Louis Jouvet, à qui Anouilh espérait confier la création du *Voyageur sans bagage*, le « fait traîner avec des proverbes de sagesse agricole ». Furieux lorsqu'il apprit que Jouvet préférait finalement monter *Le Château de cartes* de Steve Passeur, Anouilh transmit le jour même son manuscrit à Georges Pitoëff, directeur du Théâtre des Mathurins.

Anouilh organisa ses pièces en comédies très fantaisistes comme *Le Bal des voleurs*, en 1938, et marqua les autres de gravité, de sérieux et de gens familiers souvent pauvres ; il prit de simples gens mais aussi s'appuya sur des mythes comme *Eurydice*, *Antigone* et *Médée*. Après la Seconde Guerre, il donna ses talents de dramaturge et ses meilleures pièces comme *Dîner de têtes*, en 1956, et il s'intéressa à des *Pièces costumées* et à des personnages historiques, hommes ou femmes, comme Jeanne d'Arc dans *L'Alouette* en 1953 ; il joua aussi Thomas Becket dans *Becket ou l'Honneur de Dieu.*

Le dramaturge poursuivit le comique dans bien des pièces où il mêlait farce et ironie (par exemple *Les Poissons rouges ou mon père, ce héros*, en 1970, jusque dans les dernières années de sa vie.

En 1980, il fut atteint d'un mal de la thyroïde et d'une crise cardiaque qui l'amena à se retirer en Suisse où il vivait avec Ursula ; il entra au mois d'octobre 1987 à l'hôpital de Lausanne pour une transfusion et Nicolas, son fils, vint le voir ; le 3 octobre Anouilh décéda.

Au cours de sa vie il aura écrit quarante-sept pièces de théâtre.

Jean Vilar et le Festival d'Avignon

En 1947, la création du Festival d'Avignon par Jean Vilar[5] avait pour but, comme il l'a formulé fort justement, de *« Redonner au théâtre, à l'art collectif, un lieu autre que le huis clos […] ; faire respirer un art qui s'étiole dans des antichambres, dans des caves, dans des salons ; réconcilier enfin architecture et poésie dramatique. »*

[5] Jean Vilar, *Histoire et archives*, Festival d'Avignon, 1947-1963.
https://festival-avignon.com/fr/archives#section-15975

Chaque été, au Palais des Papes, furent donc organisées les rencontres théâtrales, dynamisant celui-ci en invitant pour y participer des acteurs célèbres, (Germaine Montero, Alain Cuny, Michel Bouquet, Silvia Monfort, Jeanne Moreau, Maria Casarès, Gérard Philipe) connus sur les écrans et venant reprendre au théâtre des rôles prestigieux d'œuvres classiques attirant un public de plus en plus curieux et Vilar présente de nouveaux auteurs et s'ouvre au théâtre étranger. (*Richard II, Tobie et Sara*, *Terrasse de Midi*, *Lorenzaccio*, *Dom Juan*, *Meurtre dans la Cathédrale*, *Mère Courage*, *La guerre de Troie n'aura pas lieu).*

Le renouveau se propage aux théâtres de province qui deviennent actifs et accueillent un public de plus en plus nombreux. De nouveaux metteurs en scène se révèlent (Planchon, Lavelli, Bourseiller).

Une période particulièrement féconde a occupé le théâtre dans les années 1960. De jeunes metteurs en scène comme Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent, à Sartrouville, Marcel Maréchal, à Marseille, Ariane Mnouchkine et Peter Brook, à Paris, ont, avec des pièces nouvelles, contribué à dynamiser le théâtre voulu par Jean Vilar. Parallèlement le souhait de Vilar de sortir le théâtre des huis-clos a cependant gardé le facteur dynamisant avec les cafés-théâtres.

Les cafés-théâtres

Les cafés-théâtres avaient connu, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, quelques dégâts mais au lendemain de cette période, ils prospérèrent et l'on en comptait plus de dix à Paris ; néanmoins certains cafés étaient restreints pour les acteurs et leurs spectateurs qui se serraient dans de petits espaces.

Le cadre qui s'offrait aux artistes les obligeait à s'adapter ; de ce fait les moyens techniques étaient très limités ainsi que le nombre d'acteurs sur scène. En outre, la représentation ne pouvait durer en général que 50 à 60 minutes, permettant ainsi l'enchaînement de plusieurs spectacles devant un public restreint lui aussi, la salle ne pouvant contenir qu'une quarantaine, voire une cinquantaine de personnes.

Les cafés-théâtres étaient aussi des endroits où de jeunes écrivains tels que P. Adrien, P. Gripari, Copi ou Da Costa sortaient leurs ouvrages.

Le café-théâtre était un lieu de liberté où les artistes pouvaient s'exprimer sans tabou, et où la proximité et l'intimité avec le public étaient ses principales caractéristiques ; il avait vu dans ses rangs des comédiens aujourd'hui réputés et célèbres comme Josiane Balasko, Coluche, Gérard Depardieu, Jacques Higelin, Isabelle Huppert, Sylvie Joly et Claude Cortesi.

Des théâtres inattendus

Habituellement, les acteurs jouent leurs pièces sur scène dans des théâtres et des salles destinés à cet effet pour présenter leurs spectacles mais certains avaient été détruits ou s'étaient fermés en particulier dans les derniers jours de la Seconde Guerre dans les grandes villes et surtout à Paris.

Il y avait des théâtres étranges et curieux qui étaient dans des lieux méritant d'être vus. Ainsi une usine à cartouches devint un Théâtre de la Tempête en 1971 sous la direction de Jean-Marie Serreau.

Un théâtre abandonné, boulevard de la Chapelle, devint le Théâtre des Bouffes du Nord et fut repris en 1974 par Peter Brook et Micheline Rozan qui le restaurèrent en six mois et l'ouvrirent.

Dans les caves médiévales d'un très vieil hôtel, l'Essaïon, il y avait dans le sous-sol deux salles, une de soixante-dix places l'autre de cent, et l'on y donnait des pièces de théâtre, quelques classiques mais aussi des comédies et des tragédies contemporaines.

Construit dans les quartiers chics de Paris, la Madeleine, où il y avait eu un temps un manège de chevaux, était célèbre pour avoir connu Sacha Guitry qui y avait joué au théâtre une quinzaine d'années ; il y avait aussi des actrices et des acteurs de cinéma tels que Jeanne Moreau, Alain Delon ou Gérard Depardieu.

À Alfortville, dans un vieil entrepôt de vins et de liqueurs qui avait connu bien des ouvriers, Christian Benedetti et sa troupe se livrèrent alors à des pièces de théâtre, en particulier à *La Mouette*, de Tchekhov, et ils s'intéressèrent aussi à la musique et même aux jeux du cirque.

Le Lucernaire, entre le quartier de Montparnasse et le jardin du Luxembourg, se trouve à la place d'une vieille usine désaffectée et constitue un lieu étonnant qui se compose de trois salles de cinéma, trois de théâtre, d'un bar et d'un restaurant… et, selon Louis Jouvet, « Pour faire du neuf, il faudrait de nouvelles salles ou encore jouer dans la rue. »

À ces théâtres ajoutons le Cirque de Montmartre et l'ancienne cartoucherie de Vincennes qui devint alors « Le Théâtre du Soleil », une troupe fondée par Ariane Mnouchkine avec Philippe Léotard et Jean-Claude Penehenat en 1964 ; depuis leur origine ils ont à leur actif plus d'une trentaine de mises en scènes.

Jouer plusieurs rôles

Difficile à admettre qu'aujourd'hui, parfois, les metteurs en scène se permettent d'accommoder des pièces classiques à leur « propre sauce » comme *Le Roi Lear*, par exemple, présenté au théâtre de l'Odéon « d'après Shakespeare » ! avec le grand acteur Michel Piccoli en *Roi Lear* perdant toute sacralité et devenant un puissant armateur déambulant avec ses sbires. C'est insupportable !

Á la Comédie-Française, certaines pièces de Shakespeare furent également jouées et, comme *Le Roi Lear*, datant de 1606, rendues « actuelles » par le metteur en scène ; aux spectateurs il était indiqué que la pièce était « *d'après William Shakespeare* » !, information qui souvent n'était en rien, ni nouvelle ni surprenante. Il était courant également qu'une pièce fût « adaptée » et écourtée car, si elle était jouée intégralement, une lassitude était à craindre ; en outre, il y avait parfois des écrans panoramiques géants et des moments de « *stand-up* », style *Shakespeare Comedy Club,* propres à Ostermeier, le metteur en scène allemand. Le tout parut

destiné à éduquer le public tout en flattant sa familiarité ; ce qu'il vit alors fut donc une version didactique réduite.

Elle était accommodée à la sauce transgenre et minoritaire du jour, avec les habituels écrans géants et les moments de stand-up et de comédie. Ostermeier (né le 3 septembre 1968) est un metteur en scène qui fut formé à l'École supérieure de théâtre Ernst Busch à Berlin. La direction d'acteurs est ce qui fait sa très grande force ; cependant, il rate souvent ses scènes.

Il avait déjà raté, dans la même salle, *La Nuit des Rois* ; des personnages avaient été retirés, des scènes coupées et des comédiens avaient été travestis en tenue contemporaine.[6] Malheureusement, il fit aussi du *Roi Lear*, œuvre mythique et complexe, une pièce ennuyeuse sous prétexte de la rendre « actuelle » et ce fut malheureusement une grotesque adaptation. Après avoir mis en scène *La Nuit des Rois*, le directeur de la Schaubühne de Berlin retrouva Shakespeare et la troupe du Français.

« Ainsi, sa création d'*Hamlet* montre en prologue l'enterrement du père dans un jeu burlesque sous la pluie artificielle du plateau, puis alterne avec le repas où des ombres sont projetées. La célèbre tirade prononçant « Être ou ne pas être » montre en fond de scène des écrans projetant plusieurs plans du personnage. En janvier 2009, le *Hamlet* d'Ostermeier est tout sauf romantique : c'est un bouffon tragique et bouffi, alourdi de son impuissance, une sorte d'Ubu ne pouvant que renvoyer au pouvoir le miroir dérisoire de sa vulgarité et de son cynisme. Comme toujours, Jan Pappelbaum, le scénographe d'Ostermeier, a inventé un dispositif d'une élégance et d'une efficacité époustouflantes : sur le devant de la scène, une aire de terre où est la tombe du roi mort. Cette terre, où tout est destiné à retourner un jour, attire comme un aimant les personnages, qui semblent parfois vouloir s'incorporer à elle. Elle est aussi boue maculant les corps et les visages, mêlée au sang, dans cette mise en scène qui ose représenter, avec un réalisme cru, la violence des relations entre les êtres.

Ces acteurs, dont le jeu est d'une intensité exceptionnelle, ne sont que six et jouent plusieurs rôles, participant à la concentration de l'action. Gertrude et Ophélie sont ainsi incarnées par la même remarquable actrice, Judith Rosmair.

L'éblouissant Lars Eidinger, un remarquable acteur, lui, restera comme un des grands Hamlet de l'histoire contemporaine. Ne serait-ce que pour cela, voir ce qu'est un immense acteur d'aujourd'hui, il ne faut pas rater ce *Hamlet* qui ne se joue en toute saison ni en tout lieu ou en tout pays.

En 2014, Ariane Mnouchkine mit en scène la tragédie de Shakespeare, *Macbeth*, modernisant la pièce en guerre moderne avec des soldats de nos jours, le bruit des hélicoptères qui tournaient dans le ciel, la nuit, lorsque le roi Duncan et ses troupes entraient et Macbeth finit dans un bunker.

---

[6] Dans *La Nuit des Rois*, outre les personnages cités, il y avait des musiciens, des seigneurs, des marins et des gens de suite qui étaient pour certains en petit nombre ou étaient inexistants pour des raisons d'économie.

Les spectateurs anglais présents et connaissant le français ne pouvaient que critiquer, voire rejeter, cette mise en scène de Shakespeare.

Le Théâtre aujourd'hui

Yasmina Reza et son « *Art* »

Yasmina Reza[7], de son nom Évelyne, est née le 1er mai 1959 àParis et est une femme d'écriture qui écrit aussi bien des romans que des scénarios et surtout des comédies ou des pièces dramatiques, voire des tragédies. Reza adopte le registre de Jean Anouilh quelque peu pour aborder directement le genre de la comédie avec *Ado* et surtout *Art* (1994), où elle imagine la discussion fort contrastée entre trois amis dont l'un révèle aux deux autres qu'il vient d'acheter au prix fort un tableau entièrement blanc ; l'artiste n'a-t-il pas recouvert de peinture blanche une toile qu'il avait déjà peinte en blanc ?

Cette satire de l'art moderne, inspirée par l'acquisition d'un tableau de Martin Barré (1924-1993) qui reprit le procédé du « blanc sur blanc » imaginé par Malevitch par une personne proche de l'auteur, est aussi une satire de la bourgeoisie et de son langage. Elle obtint un succès mondial considérable, récolta de nombreux prix et fut l'une des pièces les plus jouées de la fin du XXe siècle. Le théâtre de Reza accuse ensuite plus de dureté dans une langue plus elliptique (*Dans la luge d'Arthur Schopenhauer*, 2005 ; *le Dieu du carnage*, 2007) et s'attache souvent à révéler les mensonges du consensus social à caractère humanitaire.

ART

Marc, sceptique devant l'art moderne, a une bonne situation comme ingénieur dans l'aéronautique et représente la classe moyenne aisée ; devant Serge il donne son point de vue sans retenue car il est sûr d'être approuvé.

Serge, médecin dermatologue, gagne bien sa vie, et se paye le luxe de hanter les galeries, intéressé par l'art. Pressé, snob, il est aussi certain de son goût que Marc de son dégoût. Serge, lui, affirme son point de vue sans aucune crainte, certain d'être approuvé, mais la réaction de son ami le perturbe et il a recours à l'homéopathie.

Yvan travaillait dans le domaine du textile et il est désormais représentant dans une papeterie. Tourmenté, incertain, Yvan est le médiateur, toujours prêt à éviter un conflit. Rendu nerveux par son mariage proche, il tente de ménager la chèvre et le chou, et tient le rôle délicat du fer entre le marteau et l'enclume.

Marc est invité par son ami Serge à venir voir sa nouvelle acquisition, une toile d'environ 1,60 m sur 1,20 m peinte en blanc, avec de fins liserés blancs transversaux, que Serge vient d'acheter au prix de deux cent mille francs. Atterré par cet achat, ne comprenant pas que son ami ait pu dépenser une somme pareille pour un tableau blanc, Marc donne son point de vue, sans se soucier de l'avis de Serge. Puis il va trouver Yvan, leur ami commun, pour lui faire part de son incompréhension à

[7] Yasmina Reza, *Théâtre*, Paris, Albin Michel, 1998.

propos de ce geste. Yvan, conciliant, ne pense rien de ce tableau. L'approche de son mariage le rend nerveux. Il ne veut surtout pas contrarier ses deux amis. Serge et Marc commencent à se disputer et entraînent Yvan dans leur confrontation. Les trois amis s'entre-déchirent devant ce tableau blanc en débattant de la valeur de l'art contemporain. L'affrontement dépasse la seule question de l'art et ne laisse personne indemne. Serge va jusqu'à dire ce qu'il pense vraiment de la femme de Marc, et Marc jusqu'à conseiller à Yvan d'annuler son mariage, considérant qu'il fait une erreur. Marc et Serge se battent physiquement. Finalement, pour sauver leur amitié, les trois amis sacrifient le tableau en dessinant dessus, puis sortent au restaurant tous les trois.

Quelque temps après le mariage d'Yvan, Marc et Serge, observés par Yvan, effacent les dessins ajoutés au tableau. Leur amitié, soumise à une « période d'essai », semble être repartie.

La dernière pièce de Yamina Reza est l'une des pièces qui se jouent aujourd'hui. *James Brown mettait des bigoudis* est un témoignage que le vrai théâtre, celui qui représente l'humain, est bien vivant : deux personnages, l'un se prenant pour Céline Dion, l'autre pour un noir, sont confrontés aux spectateurs, avec leurs problèmes d'identité et les soucis que cela engendre pour les proches.

Yasmina Reza met en scène une préoccupation de notre époque mais aussi la question éternelle sur l'identité : « Qui suis-je ? ». Les « logiques plurielles », et parfois contradictoires, qui l'ont toujours préoccupée sont aujourd'hui décortiquées par les psychologues ou les psychiatres et c'est ce nouveau prisme de lecture qui est exposé dans cette pièce.

« J'ai toujours traité le sérieux et la gravité de façon inexplicable dans ce que j'ai fait. Donc, là, l'excentricité d'autant plus forte, d'autant plus émouvante », ajoute-t-elle. « Ce qui m'a intéressée profondément, c'est de rentrer dans des logiques plurielles. » Elle ne prend pas parti dans sa mise en scène et laisse le spectateur libre, avec une prise de conscience que l'humaine condition ne peut être enfermée dans un seul cadre, dit normal, mais évoque « le chagrin, la solitude et l'inanité de nos efforts au cours du temps ». Cette pièce, en mêlant comique et tragique, est un rappel sans doute de la formule de Spinoza : « Ne pas se moquer, ne pas déplorer, ne pas détester, mais comprendre. »

L'interprétation que donne le public a un peu le même parfum que celui de la foi dans une religion ; foi d'une Bernadette Soubirou, simple, ou, plus élaborée, celle d'un jésuite. On le voit, par exemple, dans les derniers applaudissements qui se mêlent au rire de la pièce *Lorsque l'enfant paraît*, d'André Roussin, magnifiquement interprétée par Catherine Frot et Michel Fau. Mais, quand retentit le cri d'enthousiasme de conclusion « Faites des enfants ! » poussé par Charles Jacquet, devenu ministre de la guerre, combien de spectateurs pensent que la guerre est un infanticide différé ?

Le rôle du théâtre, s'il est mis en doute, c'est par le cinéma et toutes les nouvelles techniques qui s'y introduisent pour faire se déplacer un public plus attiré par le visuel que par les textes. L'enseignement, de plus en plus négligé, de textes et la multiplication des écrans, ordinateurs, téléphones portables, asservissent d'une manière hypnotique les esprits, les éloignent de toute considération sur la vie des idées et des raisonnements : ils ont sans doute une grande responsabilité dans le manque de créativité. Cependant l'excellence de certains acteurs et leur participation maintiennent bien vivant – et pour longtemps, espérons-le – le théâtre.

Jean-François SENÉ
Professeur honoraire, Lycée Henry-IV

DOUTE, INCERTITUDE ET MISE EN QUESTION DU THEÂTRE DANS *EL PÚBLICO* (1930) DE FEDERICO GARCÍA LORCA

« Il faut détruire le théâtre ou vivre dans le théâtre ! »
Metteur en scène, VIe Tableau[1]

Dans l'œuvre théâtrale du grand poète Garcia Lorca, les quelques pièces d'avant-garde ne sont probablement pas les plus connues du grand public, ni même d'un grand nombre d'hispanistes[2] – cela dit sans vouloir les offenser. D'une part, parce qu'elles viennent mettre les conventions théâtrales sens dessus dessous, bousculer les idées reçues, voire scandaliser en son temps et probablement encore, même moindrement, dans le nôtre, d'autre part, à cause de leur aspect plus ou moins surréaliste qui rend bien énigmatique et difficile la réception des spectateurs/lecteurs en général. Il est d'ailleurs fort révélateur pour nous, lecteurs critiques, d'en faire l'expérience à la simple lecture… Cependant, il est possible d'en saisir l'essentiel ou de s'en approcher même si nul ne peut avoir la prétention d'en déchiffrer les nombreuses et diverses métaphores et images, souvent oniriques, voire d'appréhender totalement le sens de nombreux personnages et de décors parfois des plus déconcertants. Mais avant de tenter d'approfondir la remise en question radicale du théâtre conventionnel bourgeois espagnol qu'est *El público*, il faut savoir que cette pièce, écrite en 1930[3], fait partie d'une trilogie avant-gardiste, ou

[1] Nous utilisons l'édition espagnole de María Clementa Millan, *El público*, 15e édition (la première est de 1987), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 272, 2020. Notre exergue se trouve à la page 174 de cette édition, « ¡Hay que destruir el teatro, o vivir en el teatro ! » et, pour la traduction, voir *Federico García Lorca / Oeuvres complètes II*, Paris, nrf, Gallimard, 1990, *Le Public*, p.178. Nous aurons recours le plus souvent à la belle traduction d'André Belamich, et nous signalerons le cas échéant la ou les traductions de l'auteur de cet article. Chaque fois que nous citerons des extraits en espagnol, il s'agira donc de l'édition de María Clementa Millán. Quant aux traductions françaises, ce sera presque toujours celles d'André Bellamich (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), et parfois la nôtre.

[2] En effet, si l'on se réfère seulement au programme de l'Agrégation d'espagnol depuis ses origines, nous ne pensons pas que *El público* ou la *Comedia sin título* aient été proposées souvent aux candidats. Nous remarquerons donc d'autant plus le fait qu'en 1998 *Así que pasen cinco años* et *El público* aient été inscrites au programme du CAPES et de l'Agrégation externes.

[3] Le manuscrit porte la date du 22 août 1930. On ne sait pas avec certitude si *El público* fut commencé à New York ou à La Havane. Pour André Belamich, ce drame a été rédigé à La Havane pendant le séjour que Lorca y fit du 7 mars au 11 juin 1930. De même, on n'est pas sûr que la rédaction du manuscrit fût vraiment achevée en Espagne, à son retour de son

« théâtre de l'impossible », avec *Así que pasen cinco años*[4], et sa dernière œuvre *Comedia sin título*[5], en un acte. Il eût été certainement souhaitable d'étudier en parallèle *El público* et *Comedia sin título* – par rapport à la problématique de la mise en question du théâtre, il s'entend – tant elles présentent de points communs, mais notre étude eût pris alors des proportions bien trop importantes.

C'est surtout une œuvre révolutionnaire en ce sens qu'elle met en jeu et en question plusieurs niveaux : le public lui-même, les personnages, les décors, le temps, l'espace, la finalité du théâtre. Il va sans dire que dans cette « œuvre capitale du théâtre de Lorca » (André Bellamich[6]), le poète andalou met en scène magistralement – et en impliquant courageusement sa propre personnalité, son intimité – l'antagonisme de la vérité et de la fausseté au théâtre, tout en interrogeant par la même occasion la vie réelle de tout un chacun (metteur en scène, public, acteurs). C'est encore un drame de « l'amour obscur », de l'homosexualité[7], en un temps bien peu tolérant en la matière, en une société très catholique où personne n'osait, comme certains, en nos jours très libérés, se livrer à un « *coming out* », il va sans dire.

Quelques influences lorquiennes

Si génial et original que soit un dramaturge – et cela peut se vérifier dans tous les arts, et probablement à toutes les époques –, il n'en est pas moins influencé par un certain nombre de facteurs. À commencer par la vie familiale et l'enfance, le milieu social, l'environnement socioculturel et politique du temps où il vit. L'espace aussi où il est né, vit, travaille, joue également son rôle selon nous, et ce n'est pas là une nouveauté non plus. Lorca, par conséquent, n'a pu qu'être influencé par un grand nombre de facteurs socioculturels et économiques, pour ne rien dire du domaine psychologique.

Dans cette étude, nous nous limiterons à évoquer sommairement quelques lectures et la sensibilité artistique du dramaturge. Mais, si déterminisme il y a, le talent et l'originalité de Lorca s'en dégagent toujours, et rendent inclassable une œuvre comme *El público*. C'est qu'outre le contexte théâtral espagnol proprement

---

séjour à New York et à La Havane, comme la date le laisserait croire. Il a pu très bien être une copie postdatée du manuscrit achevé auparavant.

[4] Cette pièce (*Lorsque cinq ans seront passés,* en français) a été terminée le 19 août 1931 très exactement, à « la Huerta de San Vicente », belle villa familiale, à Grenade.

[5] Cette pièce d'avant-garde a été rédigée au début de l'année 1935, puis a été remaniée en février 1936, et est restée inachevée sans que Lorca ait pu lui donner un titre (d'où le titre qui n'en est pas un de *Sin título* (*Sans titre*) ou *Comedia sin título*.

[6] Dans l'édition de la Pléiade citée *supra*, p. 1044.

[7] Nous savons qu'auparavant Lorca avait connu un grand drame sentimental qui avait provoqué chez lui une dépression durable à partir de l'été 2028, à la suite de la rupture de leurs relations par le jeune sculpteur Emilio Aladren (celui-ci se mariant).

dit, Lorca n'ignorait pas le théâtre anglais contemporain, ni l'esthétique surréaliste et dadaïste. À la *Residencia de Estudiantes* de Madrid, Lorca put écouter les conférences du professeur irlandais Walter Starkie en 1924 sur le théâtre anglais contemporain et en 1928 d'autres conférences sur Ibsen, Shaw et Pirandello. Et il pouvait aussi prendre en considération l'apport du cinéma surréaliste avec le film de ses amis Salvador Dalí et Luis Buñuel, *Le chien andalou* (1929). Mais auparavant, il faut dire que nous pouvons trouver dans ce drame – que l'auteur lui-même estimait irreprésentable – des échos très marqués de William Shakespeare[8], et un peu plus diffus de Calderón de la Barca[9], Goethe[10], Luigi Pirandello[11], Miguel de Unamuno[12].

S'il est discutable de faire de cette pièce une œuvre surréaliste (car elle souscrit à une vision du monde tout à fait cohérente et, malgré les apparences disparates voire oniriques, à un principe d'unité), néanmoins on peut y reconnaître la connaissance des théories d'André Breton sur « l'amour fou », et sûrement y voir des traces de l'*Orphée* de Jean Cocteau qui fut représenté à Madrid en 1928 (utilisation du miroir, le Cheval[13], la Mort, l'amour). Tout cela en un temps où Jacinto Benavente (1866-1945) continuait de ravir le public bourgeois et conventionnel espagnol[14]...

---

[8] De toute évidence, Lorca réinterprète de manière provocante (voire scandaleuse) le personnage shakespearien de Juliette (et par conséquent celui de Roméo). Pour la réflexion sur la réalité et l'atmosphère d'irréalité, l'on peut aussi voir une certaine influence du *Songe d'une nuit d'été* pour l'effet du hasard dans l'attachement amoureux.

[9] Il faut citer les deux *autos sacramentales* de Calderón *La vie est un songe*, *Le grand théâtre du monde*, et sa *comedia* religieuse *Le magicien prodigieux*.

[10] *Faust*, évidemment.

[11] Le traitement des personnages et leur rapport avec le Metteur en scène est bien plus complexe que dans *Six personnages en quête d'auteur*.

[12] Nous pensons à une pièce d'Unamuno qui traite de l'identité profonde : *El otro* (*L'Autre*). Comme dans cette pièce, Lorca utilise un paravent (*biombo*, en espagnol).

[13] Chez Cocteau, il y a dès le début sur scène un Cheval blanc, mais dans *El público* de Lorca il y en a quatre, et un Cheval noir. La Mort chez Cocteau est représentée par une jeune femme, très belle, vêtue d'un habit de bal rose vif, avec de grands yeux bleus peints sur un masque, tandis que chez Lorca c'est Elena qui a des sourcils bleus, et « les cuisses gainées d'un collant rose » (trad. André Belamich). Autre détail concomitant : les gants de caoutchouc portés par la Mort dans *Orphée*, et « une pluie lente de gants blancs, rigides et espacés » (trad. Christian Andrès) à la fin de la pièce de Lorca.

[14] Il faut lui rendre cette justice qu'il fut un auteur dramatique très talentueux qui connut un grand succès. Fin observateur des mœurs contemporaines, il pratiquait volontiers la satire mais de manière nuancée aux dépens de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Parmi ses pièces les plus connues, citons *La noche del Sábado* (1903, *La nuit du samedi*), *Señora ama* (1908), *Los intereses creados* (1909, *Les intérêts créés*), et *La malquerida* (1913, *La mal aimée*). Auteur également de poèmes et de contes, cet écrivain reçut le prix Nobel de Littérature en 1922.

Un dédoublement des personnages très caractéristique

Cette pièce de Lorca compte un nombre élevé, et peu habituel, de personnages : jusqu'à trente-neuf *a minima* !… Il est vrai que ce grand nombre est obtenu par un phénomène de métamorphose en fonction du hasard amoureux, des rencontres et rebondissements de l'action. Mais c'est surtout un dédoublement des caractères auquel on assiste chez Lorca, obtenu à partir de l'utilisation d'un paravent, comme avant lui l'avaient déjà fait Pirandello et Unamuno, mais à des fins différentes[15]. Nous n'analyserons que deux exemples, le premier se manifestant dès le début du Premier Tableau avec l'apparition des trois Hommes (1, 2, et 3). Auparavant, nous savons d'après la première didascalie que le Metteur en scène est assis dans sa chambre, en habit. Le spectateur a un léger avantage sur le lecteur car il peut voir tout de suite qu'il porte une perruque blonde qu'il troquera contre une perruque brune plusieurs scènes plus loin, lorsque les trois Hommes apparaîtront sur scène. Pour l'heure, un Domestique annonce au Metteur en scène que le public l'attend. Lorsque celui-ci lui demande de le faire entrer, ce sont quatre Chevaux blancs qui font irruption jouant de la trompette et caracolant… Puis, après leur sortie, c'est au tour des trois Hommes vêtus d'un frac identique et portant une barbe sombre d'entrer, à la scène 2 (selon le découpage du traducteur). Le Premier Homme s'adresse tout de suite au Metteur en scène en lui demandant s'il est bien « Monsieur le Directeur du théâtre en plein air », ce à quoi il répond que oui. Nous reviendrons sur cette longue scène prochainement et, pour l'instant, nous nous intéresserons à la première utilisation du paravent avec la scène suivante, et une didascalie très éloquente et précise. L'on entend de nouveau sonner les trompettes des Chevaux, et le Premier Homme invite le Metteur en scène à passer derrière le paravent. C'est la scène 3. La didascalie nous montre bien comment fonctionne le procédé du paravent permettant de dédoubler les personnages. Ici, il s'agit du Metteur en scène lui-même qui devient Enrique :

> [...] *Le Deuxième et le Troisième Homme poussent le Metteur en scène. Il passe derrière le paravent et réapparaît à l'autre extrémité en jeune homme vêtu de satin blanc avec une fraise blanche autour du cou. (Ce rôle doit être joué par une actrice.) Il tient une petite guitare noire*[16].

---

[15] Chez Pirandello, le paravent sert à démasquer, à révéler la véritable relation entre deux personnages (comme dans *Six personnages en quête d'auteur*). Alors que chez Unamuno (voir *El otro*), comme nous le rappelle María Clementa Millán dans sa copieuse Introduction à son édition de *El público* (p. 46, voir *supra* notre note 1), c'est une manière de matérialiser le conflit entre un personnage et son double, « l'autre ».

[16] Le traducteur, André Belamich, utilise l'italique systématiquement pour les didascalies. Ici nous mettons délibérément en relief le procédé du paravent et le dédoublement du caractère ainsi obtenu en recourant à un soulignement en gras dans l'édition de la Pléiade déjà citée (voir notre note 1), p. 344. Dans l'édition espagnole : (*Los Hombres 2 y 3 empujan al*

Curieusement, seul le Premier Homme (Gonzalo) ne subira pas de transformation, contrairement aux Deuxième et Troisième Hommes. Mais ce constat qui peut surprendre au premier abord est très logique lorsque nous comprenons qu'il n'a pas à se transformer dans la mesure où il correspond à ce qui fut la première facette du Metteur en scène lorsqu'il était épris de lui, alors qu'ensuite il rompra sa relation homosexuelle pour épouser une femme, Helena… Ce qui peut expliquer la réaction suivante de la part du Metteur en scène : si auparavant c'est le Premier Homme qui lui demande d'entrer en scène avec eux, de voir le public, et de passer « derrière le paravent », et s'il est contraint de le faire, poussé par les Hommes 2 et 3, cette fois c'est lui-même qui s'en prend au Deuxième Homme comme l'indique très clairement la didascalie suivante :

> *Le Metteur en scène pousse brusquement vers le paravent le Deuxième Homme et celui-ci en ressort à l'autre extrémité sous la forme d'une femme portant des pantalons de pyjama noir, avec une couronne de coquelicots. Elle tient un face-à-main couvert d'une moustache blonde qu'elle se mettra sur la bouche à certains moments du drame*[17].

Quant au Troisième Homme, s'il semble en cette scène et surtout en la suivante (Scène 4) se comporter d'abord en amoureux hétérosexuel en courtisant Helena, il est en réalité homosexuel d'après les propos de celle-ci. Helena n'est pas dupe de son jeu, et montre, en lui demandant de partir avec son mari, le Metteur en scène, qu'elle sait bien qu'ils ont couché ensemble… La didascalie qui suit correspond encore à un dédoublement de ce personnage :

> TROISIÈME HOMME : Hélène. (*Il passe rapidement derrière le paravent et réapparaît sans barbe, très pâle, un fouet à la main. Il porte des bracelets de cuir à clous dorés. Fouettant le Metteur en scène*). Tu parles toujours, tu mens toujours, et je dois en finir avec toi sans la moindre pitié.
> LES CHEVAUX : Pitié ! Pitié !
> HELÈNE : Tu pourrais le battre tout un siècle que je ne te croirais pas.

Director. Este pasa por el biombo y aparece por la otra esquina un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. Lleva una pequena guitarrita negra.), p. 116.

[17] *Ibid.*, p. 344-345. Cette fois, nous n'avons pas eu besoin de recourir au soulignement en gras puisque toute la didascalie concerne le passage derrière le paravent et le dédoublement en un personnage féminin. Lorca : « (*El* Director *empuja bruscamente al* Hombre 2 *y aparece por el otro extremo del biombo una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniéndolo sobre su boca en algunos momentos del drama.*) », p. 117.

Les dédoublements de personnages sont particulièrement nombreux dans ce drame lorquien, et nous nous contenterons d'en donner un deuxième exemple, et non des moindres puisqu'il s'agira d'autres transpositions du Metteur en scène pour le moins spectaculaires. C'est au cours du Troisième tableau, scène 4, lorsqu'il nous est dit : « *Entrent par la droite le Premier Homme avec le Metteur en scène. Celui-ci, comme dans le premier acte, transformé en Arlequin blanc.*[18] » Mais un peu plus loin, lorsque les trois Chevaux Blancs retiennent le Premier Homme, et qu'il appelle le Metteur en scène Henri, celui-ci se transforme encore une fois : « *Il ôte rapidement son costume et le jette derrière une colonne. Par-dessous, il porte un tutu*[19] *vaporeux. Derrière la colonne apparaît le Costume d'Henri. Ce personnage est l'Arlequin blanc, qui porte un masque jaune pâle*[20]. » Autrement dit, Lorca fait du costume d'Arlequin un personnage autonome, ce qui n'est guère banal !… Et d'autres métamorphoses suivront encore : la danseuse Guillemette, la « Dominique des Nègres »… Il y a même toute une scène – la scène 1 du Deuxième tableau qui présente un décor de ruine romaine – où nous assistons à une joute verbale endiablée entre deux personnages désignés respectivement par « Personnage aux Pampres » (avatar de l'Homme I) et « Personnage aux Grelots » (avatar du Metteur en scène) qui est en fait un dialogue amoureux homosexuel à partir de possibles transformations alternatives :

PERSONNAGE AUX GRELOTS : Si je me changeais en nuage ?
PERSONNAGE AUX PAMPRES : Je me changerais en œil.
PERSONNAGE AUX GRELOTS : Si je me changeais en caca[21] ?
PERSONNAGE AUX PAMPRES : Je me changerais en mouche.
PERSONNAGE AUX GRELOTS : Si je me changeais en chevelure ?
PERSONNAGE AUX PAMPRES : Je me changerais en baiser.
PERSONNAGE AUX GRELOTS : Si je me changeais en poitrine ?
PERSONNAGE AUX PAMPRES : Je me changerais en drap blanc.

---

[18] *Ibid.*, p. 345-346. Lorca : « Hombre 3. Elena ! (*Pasa rápidamente por detrás del biombo y aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano. Lleva muñequeras con clavos dorados.*) / Hombre 3. (*Azotando al Director.*) Tú siempre hablas, tú siempres mientes y he de acabar contigo sin la menor misericordia. / Los Caballos : ¡Misericordia ! Misericordia ! / Elena. Podrías seguir golpeando un siglo entero y no creería en ti. », *op. cit.*, p. 118-119.

[19] À l'époque où écrit Lorca (1930), le mot « nègre » n'est pas racialisé comme de nos jours, notamment sous l'influence grandissante du wokisme nord-américain. Précisons que cette Dominique était une danseuse cubaine d'une grande beauté.

[20] *Ibid.*, p. 363-364. Lorca : « (*Se quita rápidamente el traje y lo tira detrás de una columna. Debajo lleva un sutilísimo traje de bailarina. Por detrás de la columna aparece el traje de Enrique. Este personaje es el mismo* Arlequín *blanco con una careta amarillo pálido*), p. 148.

[21] Lorca ne craint pas de choquer le public / spectateur bourgeois avec de telles références scatologiques.

UNE VOIX, *sarcastique* : Bravo !
PERSONNAGE AUX GRELOTS : Et si je me changeais en poisson-lune ?
PERSONNAGE AUX PAMPRES : Je me changerais en couteau[22].

Et d'autres transformations éventuelles continuent encore d'être évoquées par le Personnage aux Grelots qui interrompt sa danse, tout en désapprouvant la réponse brutale du Personnage aux Pampres (se changer en couteau) : la vague, l'algue, « quelque objet plus lointain, en pleine lune même[23]! », et le jeu des questions-réponses reprend à la suite…

De fait, une lecture psychanalytique est tout à fait possible puisqu'avec le paravent Lorca met en scène l'inconscient du Metteur en scène matérialisé par ses doubles devant son public (« théâtre sous le sable[24] »).

La vérité et le masque

La question de la vérité et du mensonge n'est évidemment pas propre à ce drame de Lorca, *El público*, et elle est sans doute inhérente à la littérature et au théâtre depuis leurs origines. Pour ce qui est du théâtre, en effet, nous savons que l'invention du masque théâtral[25] est attribuée à Eschyle (né à Eleusis vers 525 av. J.-C., mort à Gela en 456 av. J.-C.), le créateur grec du drame tragique. Autrement dit, le masque théâtral, dès son invention, dissimule un visage, celui de l'acteur, lui donne une autre apparence, une autre dimension (tragique, comique). Certes, du masque théâtral des origines au masque sous toutes ses connotations, les nuances sont d'une grande richesse. Et la question du masque est fondamentale dans *El público*, avec un sens très précis. La problématique du doute également qui lui est intrinsèquement liée, selon nous : si les êtres et les choses nous apparaissent masqués, c'est bien que nous doutions auparavant de leur réalité, de notre perception de leur réalité et de notre intellection même. Chez Lorca, dramaturge, le doute ne peut que questionner le genre de théâtre qui se jouait de son temps, et la réflexion sur ce qu'il devrait devenir apparaît dès le début du Premier tableau de *El público*.

---

[22] *Ibid.*, p. 346-347. Pour le texte espagnol, voir l'édition déjà citée, p. 121-122.

[23] *Ibid.*, p. 347. En espagnol, voir p. 122.

[24] Michèle Ramond donne une interprétation magistrale de « La multiplication des paravents » dans *Le théâtre impossible de Garcia Lorca / Así que pasen cinco años, El público*, p. 109-112 (voir notre bibliographie).

[25] Le masque théâtral d'origine grecque va se dire « persona » en latin (peut-être *masca* en latin tardif). Nous savons par ailleurs que le latin *persona* voulait dire « masque de scène », et qu'il a ensuite désigné le porteur du masque, l'acteur, puis le personnage joué par l'acteur, et pour finir le rôle. Enfin, du personnage et du masque au sens théâtral nous sommes passés au personnage social et aux rôles joués par les uns et par les autres en société. Il nous semble que Lorca joue dans sa pièce si singulière sur toutes les acceptions du mot « masque » (*mascara*, en espagnol)...

La nature du théâtre, de ce qu'est et surtout devrait être une représentation théâtrale revient dans la scène 2 du Premier tableau, puis dans la deuxième partie du Troisième tableau, et enfin dans le Cinquième tableau, avec les étudiants qui réfléchissent sur ce qui vient de se passer en scène.

Lorca, nous l'avons dit auparavant, fait intervenir dans sa pièce un Metteur en scène – mise en abyme, théâtre dans le théâtre – comme Pirandello avec son Directeur. Mais chez lui, cette intrusion du Metteur en scène dans la pièce qui est en train de se jouer l'implique existentiellement tandis que cette question de la vérité et du masque social reste marginale chez Pirandello. Nous avons vu le Metteur en scène se dédoubler, « passer derrière le paravent » pour se transformer en divers caractères d'un théâtre bien plus authentique, mais « impossible », le « théâtre sous le sable » (*teatro bajo la arena*). Le masque théâtral – qui permet de dissimuler l'authenticité d'une personne – devient alors pour Lorca le symbole même du mensonge, de l'autre théâtre, le théâtre bourgeois conventionnel, le « théâtre en plein air » (*teatro al aire libre*). N'oublions pas ce que dit le Premier Homme (amoureux du Metteur en scène) : « Moi, je n'ai pas de masque[26]. »

En effet, pour Lorca, le « masque théâtral » est le symbole par excellence de la fausseté du théâtre qu'il dénonce, et sur lequel nous allons bientôt revenir : le mensonge du « théâtre à l'air libre », ou encore le symbole hypocrite des conventions sociales.

« Théâtre à l'air libre » et « théâtre sous le sable »

Il y a bien dans cette pièce réputée (à juste titre) si difficile à représenter sur scène et même à comprendre (tant pour le metteur en scène que pour le spectateur et le lecteur) une double conception du théâtre, celle du « théâtre à l'air libre », qui est le théâtre conventionnel, celui des « masques », des apparences et des surfaces – celui qui plaît à la bourgeoisie d'autant plus qu'elle s'y reconnaît et y retrouve ses valeurs, les grands sentiments, ses idées et intérêts – et un autre théâtre, souterrain, obscur, le « théâtre sous le sable ».

Ce théâtre-là, qui semble confus, inintelligible voire absurde, est en réalité une véritable exploration de l'inconscient, et du « refoulé » selon la célèbre classification de Freud. Ce qui est en jeu dans *El público* est bien cette double conception du théâtre que tout semble opposer. Mais dans notre pièce, à y regarder de plus près, l'on pourrait même distinguer un troisième théâtre, celui qui a lieu dans les ruines (Deuxième tableau), et qui servirait pour ainsi dire de transition selon notre opinion.

En effet, nous avons tout de suite un aperçu de ce double théâtre antagonique dès le début du Premier tableau, puisque la première didascalie nous « plonge » *in medias res* dans une ambiance théâtrale, sorte de mise en abyme, avec : « Chambre du Metteur en scène. Le Metteur en scène est assis, en habit.

[26] *Ibid.,* p. 362. Lorca : « Hombre I. Yo no tengo máscara. », p. 146.

Grande main imprimée sur le mur. Les fenêtres sont des radiographies.[27] », et que les premiers échanges verbaux font état de la présence du « public » : « *(Scène première)* / Domestique : Monsieur. / Metteur en scène : Quoi ? / Domestique : Le public est là. / Metteur en scène : Qu'il entre.[28] » Comme l'a si bien remarqué André Belamich, c'est là une « première surprise » puisque le public qui nous est annoncé n'a rien à voir avec le public conventionnel auquel on s'attendrait, « le public gardien des tabous et des traditions[29] », ni avec celui qui sera annoncé à la fin du drame[30], faisant écho aux premières répliques, mais se compose de quatre Chevaux blancs et de trois Hommes en frac… Tout de suite, l'on comprend que le personnage du Metteur en scène est déchiré, puisque s'il dit d'un côté : « Mon théâtre sera toujours un théâtre en plein air[31] », il semble aspirer à faire autre chose que du « théâtre en plein air » : « […] sinon j'empoisonnerais le plein air. Il me suffirait pour cela d'une petite seringue qui ferait sauter la croûte de la cicatrice[32] », et s'emporte contre les Chevaux qu'il veut mettre à la porte de sa chambre… À la scène suivante, le Premier Homme s'adresse à lui de la sorte : « Monsieur le directeur du théâtre en plein air ? », et bien vite l'on comprend que sous une apparence admirative et flatteuse – féliciter le Metteur en scène pour sa dernière pièce, *Roméo et Juliette* – les trois Hommes font allusion à un autre théâtre, celui qu'ils appellent « le vrai théâtre, le théâtre sous le sable ». Le Metteur en scène objecte qu'il doit gagner sa vie avec le théâtre qu'il fait, parce que le public le veut, et aussi parce que s'il faisait autre chose, « Le masque viendrait me dévorer[33] ».

Le théâtre des ruines, qui nous semble fonctionner comme une sorte de transition entre les deux conceptions opposées, correspond au Deuxième tableau. Une étrange atmosphère de paganisme s'en dégage avec le Personnage aux Pampres qui joue de la flûte assis sur un chapiteau romain, tandis qu'un autre personnage, « couvert de grelots dorés, danse au centre de la scène[34] ». En apparence, nous pourrions avoir affaire au « théâtre en plein air » ou « à l'air libre », mais tout de suite, avec le genre de dialogue qui va s'engager, Lorca nous fait évoluer vers un théâtre où l'amour et le désir s'expriment avec force et une sorte d'hermétisme

---

[27] *Ibid.*, p. 339. « *(Cuarto del* Director. *El* Director *sentado. Viste de chaqué. Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías.)* », p. 109.

[28] *Ibid.*, « Criado. Señor. / Director. ¿Qué ? / Criado. Ahí está el público. / Director. Que pase. », p. 109.

[29] *Ibid.*, n. i, p. 1062.

[30] Sauf que le contexte est tout à fait différent cette fois-ci : il est funèbre, la répétition évoque un angoissant cauchemar, la fin d'une vie, voire le monde des morts avec d'autres personnages, un autre public...

[31] *Ibid.*, p. 339. « ¡ Mi teatro será siempre al aire libre !" , p. 109.

[32] *Ibid.*, p. 339-340. « Si no yo envenenaría el aire libre. Con una jeringuilla me basta. », p.110.

[33] *Ibid.*, p. 342. « Vendría la mascara a devorarme. », p. 114.

[34] *Ibid.*, p. 346. « *([Otra figura] cubierta de cascabeles dorados, danza en el centro de la escena.)* », p. 121.

lyrique. Toute la scène mériterait une analyse approfondie, et, comme dans de nombreux autres passages, l'on y voit affleurer l'inconscient à maintes reprises. Nous nous contenterons, un peu arbitrairement il est vrai, de ce bref extrait :

> PERSONNAGE AUX GRELOTS : Tu te changerais en ombre de chapiteau, voilà tout !
>
> Puis Hélène viendrait dans mon lit. Hélène, mon cœur ! Pendant que toi, sous les coussins étendu, tu ruissellerais de sueur, d'une sueur qui ne serait pas la tienne, mais celle des cochers, des soutiers et des médecins qui opèrent du cancer ; et alors moi, je me changerais en poisson-lune, et toi tu ne serais qu'un petit poudrier qui passe de main en main[35].

Entre le Personnage aux Grelots et le Personnage aux Pampres il s'est d'abord établi, depuis le début de la première scène, tout un jeu de répliques sur fond de questions-réponses. Puis, il y a une rupture lorsque le Personnage aux Grelots change de niveau et de ton, puisqu'au lieu de continuer à poser une question, il en vient au registre assertif en disant :

> Mène-moi donc au bain pour m'y noyer. Ce sera pour toi la seule façon de me voir nu. T'imagines-tu que j'aie peur du sang ? Je sais le moyen de te dominer. Crois-tu que je ne le connaisse pas ? Et de si bien te dominer que, lorsque je dirais : « Si je me changeais en poisson-lune ? », tu me répondrais : « Je me changerais en une bourse de petits œufs de poisson.[36] »

L'on a bien entendu auparavant que le Personnage aux Grelots se plaignait de la cruauté quelque peu sadique du Personnage aux Pampres, lui reprochait de ne pas l'aimer. Mais la situation est réversible, parce que, un peu plus loin, c'est le Personnage aux Pampres qui se plaint de la violence du Personnage aux Grelots à son égard… Autrement dit, entre ces deux personnages il existe bien une relation sadomasochiste, chacun devenant victime et persécuteur à tour de rôle. Autre inversion dans les accusations : si le Personnage aux Pampres se vantait d'être un homme, « plus homme qu'Adam », et accusait l'autre de n'être pas un homme,

---

[35] *Ibid.*, p. 349. « FIGURA DE CASCABELES. Tu te convertirías en sombra de capitel y nada más. Y luego vendría Elena a mi cama. ¡Elena, corazón mío !; mientras tú, debajo de los cojines, estarías tendido lleno de sudor, un sudor que no sería tuyo, que sería de los cocheros, de los fogoneros y de los médicos que operan el cáncer, y entonces yo me convertiría en pez luna y tú no serías ya nada más que una pequeña polvera que pasa de mano en mano. », p. 125.

[36] *Ibid.*, p. 348. « FIGURA DE CASCABELES. Llévame al baño y ahógame. Será la única manera de que puedas verme desnudo. ¿Te figuras que tengo miedo a la sangre ? Sé la manera de dominarte. ¿Crees que no te conozco? De dominarte tanto, que si yo dijera « ¿si yo me convirtiera en pez luna ? », tú me contestarías « yo me convertiría en una bolsa de huevas pequeñitas. », p. 123.

maintenant c'est le Personnage aux Grelots qui accuse le Personnage aux Pampres de n'être pas un homme… Dans ce jeu érotique homosexuel – et Michèle Ramond l'analyse finement –, il y a eu dédoublement de personnages, et le Personnage aux Pampres n'est autre que l'Homme 1 tandis que le Metteur en scène s'est transformé en Personnage aux Grelots….

Changement de décor à la fin de la scène 1 du Troisième tableau, lorsqu'une colonne se dédouble en un paravent blanc qui est le même que celui de la scène 3 du Premier tableau. Et de derrière le paravent, nous voyons sortir les trois Hommes barbus et le Metteur en scène. Mais la scène suivante est remarquable, et illustre en quelque sorte ce que Lorca entend par le « théâtre sous le sable ». Dès la didascalie aperturale, le ton est donné : « *Le mur s'ouvre sur le tombeau de Juliette à Vérone. Décor réaliste. Rosiers et lierre. Lune, Juliette est étendue dans le tombeau. Elle porte une robe blanche d'opéra qui découvre ses deux seins de celluloïd rose.*[37] » Juliette sort de son tombeau et appelle à l'aide. Une autre didascalie nous apprend que l'on entend « un tumulte d'épées et de cris » depuis le fond de la scène. Juliette se plaint qu'il y ait trop de monde et craint que l'on finisse par envahir son tombeau et occuper son propre lit : « Peu m'importent à moi les discussions sur l'amour ou le théâtre. Ce que je veux, c'est aimer.[38] » Et d'apparaître alors le Premier Cheval Blanc tenant en main une épée, et qui s'exclame (ironiquement?) : « Aimer ! » Il veut emporter Juliette sur sa croupe, et celle-ci refuse, tout en se justifiant ainsi, en pleurant :

> Suffit. Je ne veux plus t'entendre. Pourquoi veux-tu m'emporter ? C'est un leurre que le mot amour, un miroir brisé, un pas dans l'eau. Et après, tu me laisserais encore une fois dans le tombeau, comme tous les autres, en essayant de me convaincre que le véritable amour est impossible. J'en ai assez. Je me dresse pour réclamer secours et jeter de mon tombeau tous ceux qui théorisent sur mon cœur et ceux qui m'ouvrent la bouche avec de petites pinces de marbre[39].

---

[37] *Ibid.*, p. 356. « El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Decoración realista. Rosales y yedras. Luna. Julieta está tendida en el sepulcro. Viste un traje blanco de ópera. Lleva al aire sus dos senos de celuloide rosado. », p. 136. Que les seins de Juliette soient nus, et « de celluloïd rose », voilà qui doit bousculer étrangement les idées reçues, ce que l'on savait jusque là de la Juliette de Shakespeare !… L'on peut déjà en inférer qu'il y a là une discordance criante avec des seins « réels », quelque chose de faux.

[38] *Ibid.*, « A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar. », p. 137.

[39] *Ibid.*, p. 357. « JULIETA. (Llorando.) Basta. No quiero oírte más. ¿Para qué quieres llevarme ? Es el engaño la palabra del amor, el espejo roto, el paso en el agua. Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de convencer a los que escuchan, de que el verdadero amor es imposible. Ya estoy cansada y me levanto a pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón y a los que me abren la boca con pequeñas pinzas de mármol. », p. 139.

On l'aura compris : cette Juliette-là, si elle n'est pas sans rapport avec le personnage célèbre et tragique de Shakespeare, est une Juliette remise en question profondément par Lorca, « déconstruite » – ainsi que le non moins célèbre personnage de Roméo – dans le sens d'une remise en cause provocatrice à l'époque de ce que l'on entendait par « genre ». C'est que la Juliette de Lorca est une Juliette « sous le sable ». Comme le dit si bien Michèle Ramond, « […] la Juliette de *El público* semble explorer indéfiniment le désarroi affectif et sexuel de la fille de Capulet quand elle se réveilla dans la tombe.[40] » Elle s'est transformée sous les tours de passe-passe du prestidigitateur Lorca en un personnage du « théâtre sous le sable », c'est-à-dire le vrai théâtre, celui où se donne à voir le cinéma de l'inconscient, où se réalise dans la douleur et les souffrances le transfert de l'inconscient à la scène. C'est ainsi qu'à la scène 5 du Cinquième tableau, alors que « la révolution » a éclaté, nous apprenons par la bouche du Quatrième Étudiant que « Roméo était un homme de trente ans et Juliette un garçon de quinze », mais aussi que « la vraie Juliette » a été assassinée. Le dialogue suivant – toujours à propos de Juliette, de sa mort et de sa véritable identité sexuelle – entre le Cinquième Étudiant et le Quatrième Étudiant est édifiant :

> CINQUIÈME ÉTUDIANT, *exultant* : Regardez, j'ai pu avoir un soulier de Juliette ! Je l'ai volé, pendant que les nonnes l'ensevelissaient.
> QUATRIÈME ÉTUDIANT, *sérieux* : Quelle Juliette ?
> CINQUIÈME ÉTUDIANT : Quelle Juliette veux-tu que ce soit ? Celle qui était sur le plateau, celle qui avait les plus beaux pieds du monde.
> QUATRIÈME ÉTUDIANT, *stupéfait* : Comment, tu ne t'es pas rendu compte que la Juliette du tombeau était un jeune homme déguisé, invention du Metteur en scène, et que la vraie Juliette était baillonnée sous les banquettes ?
> CINQUIÈME ÉTUDIANT, *éclatant de rire* : Voilà qui me plaît ! Elle paraissait si belle et c'était un homme déguisé ! Moi, ça m'est bien égal. En revanche, je ne me serais pas baissé pour ramasser le soulier de la fille pleine de poussière qui gémissait comme une chatte sous les chaises.
> TROISIÈME ÉTUDIANT : Cependant, c'est pour cela qu'on l'a assassinée[41].

---

[40] *Le théâtre impossible de Garcia Lorca / Así que pasen cinco años, El público*, Paris, Éditions Messene, 1998, p. 130.

[41] *Ibid.*, p. 374-375. « ESTUDIANTE 5. *(Alegrísimo.)* Mirad, he conseguido un zapato de Julieta. La estaban amortajando las monjas y lo he robado. / ESTUDIANTE 4. *(Serio.)* ¿Qué Julieta ? / ESTUDIANTE 5. ¿Qué Julieta iba a ser ? La que estaba en el escenario, la que tenía los pies más bellos del mundo. / ESTUDIANTE 4. *(Con asombro.)* ¿Pero ne te has dado cuenta de que la Julieta que estaba en el sepulcro era un joven disfrazado, un truco del Director de escena, y que la verdadera Julieta estaba amordazada debajo de los asientos ? / ESTUDIANTE 5. *(Rompiendo a reír.)* !Pues me gusta ! Parecía muy hermosa, y si era un joven disfrazado no me importa nada. En cambio, no hubiese recogido el zapato de

Et de continuer le dialogue entre les Étudiants, mais ce qu'il importe de remarquer avant tout dans ce curieux échange de considérations sur la véritable Juliette, et donc sur son sexe (le sexe du personnage shakespearien, autrement dit en opérant déjà une confusion entre un personnage de fiction et ce qu'est un individu humain vivant), c'est la réversibilité des penchants sexuels chez le Cinquième Étudiant : il exulte tout d'abord pour avoir pu voler un soulier de la Juliette que l'on a vue sortant du tombeau sur scène, puis devant l'étonnement du Quatrième Étudiant, et après un éclat de rire, il avoue : « ça m'est bien égal ». Et lorsque le Premier Étudiant lui demande : « Et si je veux être amoureux de toi ? », le Cinquième Étudiant ne dit pas non : « À ta guise, je te le permets et je te porte sur mes épaules au milieu des rochers. »[42]

Analyser à fond un tel drame d'avant-garde, si complexe, si riche, si déconcertant le plus souvent (ne serait-ce que par l'aspect onirique à l'œuvre), en quelques pages ne peut qu'être une gageure. C'est qu'avec *El público* nous avons affaire à une réflexion métathéâtrale, à un jeu intertextuel non seulement avec d'autres théâtres (Shakespeare, Calderón, Pirandello, Cocteau…) mais aussi avec celui de Lorca, voire avec sa propre écriture poétique et ses images d'allure surréaliste, comme dans l'extraordinaire *Poeta en Nueva York*[43] qui le précède. Un jeu terrible de la vérité et du mensonge, du rapport conscient/inconscient, de la création dramatique et du « cinéma » de l'inconscient. Il est difficile de remettre en question le théâtre plus profondément que dans cette pièce, et le travail de déconstruction des personnages de Roméo et Juliette en est un exemple haut en couleurs, certainement choquant. Ici, le doute s'insinue partout : les personnages se dédoublent, le paravent joue son rôle, les masques se multiplient à l'envi. Et l'opposition des deux théâtres – le « théâtre à l'air libre » (le conventionnel), le « théâtre sous le sable » (celui de l'inconscient, de la psyché, de l'amour et de « l'amour obscur ») – règne en maître, et se termine tragiquement avec la mise à mort de Gonzalve (le Premier Homme) et le froid mortel qui saisit le Metteur en scène à la fin de la pièce.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

---

aquella muchacha llena de polvo que gemía como una gata debajo de las sillas. / ESTUDIANTE 3. Y, sin embargo, por eso la han asesinado », p. 164-165.

[42] *Ibid.*, p. 375. « ESTUDIANTE 1. ¿Y si yo quiero enamorarme de tí ? / ESTUDIANTE 5. […] Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos. », p. 165.

[43] En effet, l'importance du « masque » (et sa signification) peut déjà se lire dans le merveilleux poème « Tu infancia en Mentón » et les deux vers suivants : « Tu soledad esquiva en los hoteles / y tu máscara pura de otro signo » (*Federico García Lorca, Obras completas*, Madrid, ed. d'Arturo del Hoyo, Aguilar, 1972, p. 475), que nous traduirons par « Ta solitude farouche dans les hôtels / et ton masque pur d'un autre signe ».

BIBLIOGRAPHIE (TRÈS) SÉLECTIVE

Sources :
1. FEDERICO GARCÍA LORCA, *El público*, Madrid, édition de María Clementa Millán, Cátedra / Letras Hispánicas 272, (15e éd.), 2020.

2. FEDERICO GARCÍA LORCA, *Œuvres complètes II*, édition établie par André Belamich, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 337-383 (traduction par André Belamich, 1979).

Ouvrages :
* MARTÍNEZ NADAL, Rafael, *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz, 1970.
* SAILLARD, Simone, RAMOND, Michèle, *Le théâtre impossible de Garcia Lorca / Así que pasen cinco años, El público,* Jarville-La Malgrange, Vagner Impimeur, Éditions Messene, 1998 (Collection « Prépa Capes-Agrégation »).

L'EXPÉRIENCE DE LA FORMATION THÉÂTRALE DE LA *BOTTEGA TEATRALE* DE VITTORIO GASSMAN (1979-1996)

Quel que soit le domaine d'activité concerné, allant de l'art du bâtisseur jusqu'à la création figurative en passant par le jeu théâtral, avec ses règles et ses entorses tout aussi nombreuses, on peut constater un aspect récurrent de la prise de conscience d'avoir atteint un seuil très important dans la maîtrise de tout ce qui fait la spécificité d'une activité donnée : l'envie de transmettre aux générations futures ce qu'on a appris, dans un élan très humain de conjurer la mort à travers la pédagogie, en se servant de cet outil extraordinaire pour amener d'autres personnes à s'engager dans la quête optimale des connaissances.

C'est bien ce besoin de transmettre son savoir-faire aux jeunes gens attirés par le métier d'acteur qui pousse Vittorio Gassman (1922-2000)à fonder à Florence, à la fin des années 1970, son école de théâtre : la *Bottega teatrale* (Atelier Théâtral).

Comme cette initiative constitue une étape majeure dans la carrière très éclectique de ce monstre sacré de la scène italienne, il sera indispensable d'en tracer préalablement le profil dans ses caractéristiques essentielles[1].

Doué de prestance physique et d'une grande curiosité intellectuelle, il entame, à l'âge de dix-neuf ans, une formation classique en intégrant l'Académie d'art dramatique de la capitale italienne. Il est engagé, avant même l'obtention de son diplôme, dans plusieurs compagnies et acquiert rapidement une grande expérience en jouant les rôles les plus divers et en s'adaptant au rythme accéléré des programmations et par conséquent des textes changeant sans cesse.

Il faut souligner que, depuis le début, ce Génois fort volubile attire l'attention et l'admiration du public et de la critique par sa présence charismatique sur scène et par une maîtrise toute particulière des ressources de la voix. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'il enregistrera, quelques années plus tard, la lecture d'une grande partie de la *Divine Comédie* de Dante pour la RAI, la télévision italienne.

Étant à l'aise pour interpréter les personnages créés par les auteurs des tragédies grecques (*Œdipe* de Sophocle, *Les Perses* d'Eschyle) comme du XVIIe

[1] Pour une synthèse des étapes marquantes de la biographie de Vittorio Gassman en langue française voir https://www.universalis.fr/encyclopedie/vittorio-gassman/, consulté le 4/10/2023, ainsi que, en langue italienne, https://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-gassman %28Dizionario-Biografico%29/, consulté le 20/10/2023. Ce grand acteur est également l'auteur d'une autobiographie rédigée avec talent et humour : Vittorio Gassman, *Un grand avenir derrière moi. Vie, amours et prouesses d'un m'as-tu-vu, racontées par lui-même*, traduction française, Paris, Julliard, 1982.

siècle (*Hamlet* et *Othello* de Shakespeare) ou des époques plus récentes (*La Machine à écrire* de Cocteau, *Rebecca* de Daphné du Maurier, *Kean* de Sartre), il est un Hamlet très convaincant, au début des années 1950, avec une performance qui est le fruit d'une réflexion menée en profondeur sur la psychologie du personnage ainsi que sur la dynamique corporelle et le dosage des rythmes de l'élocution à des moments clés[2].

Après avoir été dirigé dans des spectacles montés par des metteurs en scène prestigieux tels que Guido Salvini et Luchino Visconti, il n'hésite pas à se mesurer dans le double rôle d'acteur et de metteur en scène, en 1950, dans *Peer Gynt* d'Ibsen.

Ce tournant, somme toute courant chez les acteurs talentueux comme l'Anglais Laurence Olivier et les Français Charles Dullin et Louis Jouvet, intervient relativement tôt et révèle clairement, au-delà d'une véritable soif de communication avec les acteurs et d'une maîtrise peu courante des facettes de sens des textes abordés, un aspect marquant d'une personnalité artistique hors norme[3].

Le respect du texte est presque maniaque chez lui et va jusqu'à le pousser, lorsque la traduction de telle ou telle œuvre écrite dans une langue étrangère ne lui donne pas satisfaction, à se charger personnellement d'une nouvelle traduction.

Sa passion pour le théâtre l'amène à tenter une aventure à plusieurs égards utopique avec la création, au début des années 1960, du *Teatro Popolare Italiano*

---

[2] Cf. Vittorio Gassman (conversa con Rita Cirio), *Il mestiere dell'attore*, prefazione Federico Fellini, Imola, Cue Press, 2022 (1992), p. 36 : « Je peux vous citer une pause que j'ai répétée tant de fois et qui faisait son effet. C'était dans *Hamlet*, en 1952, lorsque je prononçais le monologue du quatrième acte, scène quatre, qui se termine ainsi : « … e d'ora in avanti i miei pensieri siano di sangue o non siano (trad. du texte italien : « Et désormais que mes pensées soient sanglantes ou qu'elles ne soient rien ») ». Je changeais au moins trois fois de place, sur le plateau, entre ce *o* et *non siano*. Des changements de place qui représentaient, dans mon illusion – mais peut-être qu'on percevait quelque chose – trois hypothèses différentes. Sachez que cet effet durait au moins trente secondes. « O, from this time, forth / my thoughts lie bloody or be nothing worth ». Voilà un des avantages de la traduction. L'italien me permettait cette pause prolongée. Les acteurs anglais ont moins de chance car ils sont liés par le rythme du vers et ne pourront jamais faire cela ». Je me suis chargé, ici et ailleurs, de la traduction des textes en langue italienne. Pour d'importantes informations sur la biographie de Gassman voir l'interview accordée à Gianni Minà en 1996, https://www.youtube.com/watch?v=azaTT4v8nLU, site consulté le 21/10/2023, ainsi que le film de Fabrizio Corallo, *Sono Gassman*, 90 min., Surf/Film, 2018.

[3] Cf. Gabriele Gimmelli, « Vittorio Gassman : tenero è il mostro », in *Doppiozero*, revue numérique (version PDF), 1/09/2022, p. 3 : « En effet, Gassman au théâtre était avant tout un acteur-auteur qui fuyait la présence du metteur en scène dès qu'il le pouvait.Outre la rupture avec Squarzina, nous pensons à la relation immédiatement rompue avecLuchino Visconti ; la rencontre sans cesse repousséeet finalement manquée avec Strehler, qui l'aurait voulu pour un *Faust* qu'il aurait lui-même mis en scène ; à l'heureuse mais occasionnelle collaboration avec Ronconi pour *Richard III* en 1967 ».

(Théâtre Populaire Italien), ayant pour vocation de faire connaître des textes du grand répertoire classique à un public peu habitué à assister au spectacle théâtral[4].

C'est ainsi que, pendant trois ans, une compagnie comprenant un nombre important d'intervenants a sillonné l'Italie en proposant des pièces telles que l'*Orestie* d'Eschyle, *Adelchi* de Manzoni, *Ce soir on improvise* de Pirandello ou encore des récitals constituant de riches synthèses de textes variés, destinées à représenter, par cette variété, une véritable initiation à l'univers théâtral, dans une démarche pédagogique d'une grande valeur culturelle.

Force est de constater l'existence d'un style de jeu très particulier chez Gassman, qu'on peut résumer en un plaisir manifestement physique de jouer, doublé d'une façon de s'emparer de l'espace du plateau comparable à une forme déguisée de combat avec le public, dans une démarche qui vise à communiquer sa conception du personnage à travers les multiples signes verbaux et corporels envoyés[5].

---

[4] Cf. Vittorio Gassman, *Intervista sul teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Palermo, Sellerio editore, 2002 (1982), p. 120-123 : « Théâtre populaire et italien. Avec des textes, donc, de Manzoni, puis de Flaiano et ensuite de Pirandello. Il n'y a pas eu un seul auteur étranger, dans notre répertoire. À moins que l'on veuille considérer comme étranger un classique tel qu'Eschyle, dont fut montée l'*Orestie*, dans la version de Pier Paolo Pasolini. […] Le *Teatro Popolare Italiano* est né au moment où, au moins pour moi, il était juste qu'il naisse. Peut-être qu'il était en avance sur son époque ; mais pas pour ce qui me concerne. Je suis heureux, fier de l'avoir créé. Cependant cela ne signifie pas que cette expérience ne m'a rien appris. Ce n'est pas dû au contraste entre la jeunesse d'autrefois et la maturité d'aujourd'hui. Il faut bien reconnaître qu'il y avait un peu de démagogie dans cette démarche d'apporter le théâtre au public. De la démagogie et de la prétention. Nous distribuions du théâtre comme on distribuerait des vêtements et des aliments chauds aux victimes d'un tremblement de terre. Je veux dire comme s'il s'agissait d'un produit de base. Alors qu'il ne l'est pas. Nous avons toujours joué devant une salle comble ; même les quelques dizaines de répliques d'*Un marziano a Roma* (*Un martien à Rome*) ont connu, en moyenne, un nombre de spectateurs qui satisferait pleinement beaucoup de compagnies d'aujourd'hui. Mais quelles étaient les raisons qui les amenaient au théâtre ? Tout d'abord, probablement, la curiosité de me voir, en chair et en os. Puis le fait singulier d'assister à un spectacle qui était proposé dans un lieu inhabituel, tel qu'un cirque. […] Peut-être qu'il ne faudrait pas distribuer de l'art et de la culture comme s'il s'agissait du pain. Il est juste que ceux qui en éprouvent le besoin puissent y accéder et en profiter, à savoir que le théâtre, parce que nous sommes en train de parler de théâtre, soit vraiment accessible à tout le monde. Il est juste, donc, que le prix des billets soit tel qu'il n'exclue aucune catégorie de public et que les spectacles puissent vraiment susciter l'intérêt de tout le monde. Mais il est juste que ce soit le public qui cherche le théâtre et non pas que le théâtre aille chercher le public ».

[5] Il décrit de façon très suggestive le ressenti de l'acteur de théâtre au moment des applaudissements (Vittorio Gassman, *Un grand avenir cit.*, p. 97-98 : « Que ressent un acteur quand on l'applaudit ? me demande-t-on dans les interviews. La comparaison qui vient d'abord à l'esprit est d'ordre sexuel, et, pour être précis, je dirai qu'on pense à l'orgasme. Ou plutôt à un orgasme multiple, à une sorte d'ample coït à quoi participent et l'acteur et le public. N'est-ce pas Stanislavski, d'ailleurs, qui a fait un rapprochement entre les prélimi-

Cette particularité lui vaudra d'être désigné, auprès du grand public, comme le *mattatore* (un terme inspiré de l'espagnol *matador*, celui qui tue le taureau dans la corrida[6]).

Un tel surnom est lié au titre *Il mattatore* d'une émission de télévision en dix épisodes, conçue, en 1959, par Gassman, en histrion qui crève l'écran dans des sketchs tantôt satiriques tantôt inspirés d'une dramaturgie classique (le discours de Marc-Antoine pleurant la mort de César dans *Jules César* de Shakespeare ou la tirade du nez dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand) tout en dépeignant, de façon plus ou moins explicite, certains maux et hypocrisies de l'Italie de l'époque, à l'aube du boom économique.

La création de cette émission pour la RAI, qui sera suivie d'autres collaborations, dont la troisième édition d'*Œdipe roi*, en 1977, ne constitue d'ailleurs pas une véritable première dans la quête d'expériences artistiques nouvelles de Gassman, qui ne cesse de porter son attention sur les ressources des outils médiatiques et sur les passerelles susceptibles d'être repérées avec le domaine de l'expression théâtrale.

Car il a entrepris, en parallèle avec son activité au théâtre, une carrière d'acteur de cinéma depuis 1946 (*Prélude d'amour*), d'abord avec une première série de films (*Le Cavalier mystérieux*, *L'Héritier de Zorro*, *La Traite des blanches*), y compris ceux de la première période américaine (*Le Mystère des Bayous*, *Sombrero*, *Mambo*), somme toute insignifiants, de son propre avis, dans des rôles essentiellement d'antagoniste ou de *latin lover*.

L'option du cinéma, déclenchée au départ par une compréhensible exploitation de la notoriété acquise au théâtre, connaît un tournant en 1958, avec *I soliti ignoti* (*Le Pigeon*), dont la trame burlesque est axée sur un coup raté de petits voleurs maladroits. Le metteur en scène Mario Monicelli, qui croit en les dons comiques de Gassman[7], parvient à en imposer la participation aux producteurs dans le

---

naires de l'accouplement, la conception, la gestation, l'accouchement et les phases similaires d'une création dramatique ? On pourra prolonger le parallèle entre ces deux activités, dire, avec le psychanalyste américain Norman O. Brown, que l'acteur représente, du point de vue analytique, l'exhibitionniste génital, tandis que les spectateurs font fonction de voyeurs. Ou bien, plus brutalement, qu'il y a au théâtre des orgasmes faciles et difficiles, normaux et précoces ; des baises médiocres et des baises bouleversantes. Les metteurs en scène – c'est là un point de vue personnel – piquent des crises parce qu'ils sont frustrés de l'orgasme qui découle du contact physique avec le public. L'auteur féconde et prépare les rapports sexuels : disons qu'il tient de l'étalon et du maquereau. Des mots féconds, des mots stériles. La métaphore en tant que stupre verbal. L'applaudissement en cours de représentation est – parfois – un coït interrompu ».

[6] Ce terme décrit, au sens figuré, la vedette d'un spectacle et, dans son cas tout particulièrement, l'acteur qui fait le vide autour de lui en imposant sa personnalité et sa conception du texte derrière le personnage interprété.

[7] Cf. Vittorio Gassman, *Intervista cit.*, p. 95-96 : « Monicelli, que je considère comme l'un de mes maîtres, m'a beaucoup appris. La leçon la plus précieuse qu'il m'ait donnée est la nécessité d'utiliser un tempo différent dans le jeu au cinéma. Une nécessité due, d'un côté,

rôle d'un boxeur au profil d'éternel perdant, aux traits du visage modifiés afin d'accentuer le côté caricatural et sympathique de son personnage.

Ce film révèle des dons jusque-là insoupçonnés dans le registre comique, qui seront exploités à la perfection, par la suite, sous la direction des grands maîtres du nouveau courant cinématographique de la comédie italienne tels que Dino Risi (*Le Fanfaron*, *Les Monstres*, *Parfum de femme*) et Ettore Scola (*Nous nous sommes tant aimés*, *La Terrasse*, *La Famille*), à côté, bien entendu, de Mario Monicelli (*La Grande Guerre*, *L'Armée Brancaleone*, *Brancaleone s'en va-t'aux croisades*)[8].

---

aux conditions dans lesquelles le travail se déroule, et, d'un autre côté, au filtre constitué par la caméra elle-même. Dans n'importe quelle action au cinéma, qu'elle soit comique ou dramatique, le tempo est généralement plus lent que dans la réalité. […] L'une des astuces qu'il préconise toujours est, par exemple, de faire apprécier une action physique tout au long de sa durée et de ne jamais faire coïncider une réplique avec une action. Ce qui est tout le contraire du rythme crépitant de certains types de théâtre comique, tels que le vaudeville ou le boulevardier. Je veux dire que le cinéma tolère les conventions beaucoup moins que le théâtre. Le cinéma est un art réaliste : il peut aborder n'importe quel sujet et traiter n'importe quel thème, mais sa façon de s'exprimer est toujours réelle. Il raconte toujours au présent et il est attentif, beaucoup plus que le théâtre, au détail du quotidien, de ce qui est contingent. Et c'est en cela qu'il a représenté, pour moi, une école d'observation extraordinaire, à partir de ce moment-là ».

[8] On désigne, par comédie italienne / à l'italienne, une production très prolifique de films d'un genre comique très particulier, échelonnées sur la période 1958-1980. Son originalité est l'approche ironique et humoristique de sujets qui sont, au fond, dramatiques. Cf. Enrico Giacovelli, *Il était une fois la comédie à l'italienne*, trad. française, Paris, Gremese / Éditions de Grenelle, 2017, p. 12 : « La comédie à l'italienne est caractérisée par ce contraste, narratif mais aussi figuratif, entre un "seul" (individu) et un "tous" (la société). Le conflit est continuel, inévitable, sans issue, comme celui entre le Coyote et Bip Germes, entre Titi et Grosminet, et se produit toujours et partout, mais de préférence dans des lieux et situations déterminés : la plage, la voiture, la fête, et pourquoi pas l'enterrement aussi. La société de consommation tente par tous les moyens de capturer l'individu, de l'annexer, de lui ôter sa principale richesse : l'individualité. Et l'individu ? Parfois il cède aux flatteries, parfois il les fuit. Souvent, pour se sauver, la seule issue possible est la mort ; mais même après la mort, l'opposition peut continuer : comme dans le final de *La Grande Guerre*, où les corps des deux antihéros Gassman et Sordi, tout juste fusillés, gisent solitaires près du mur d'une ferme, dans la pureté de lys de leur chemise blanche, tandis que les autres soldats courent triomphants, sur commande, tous semblables dans leurs horribles uniformes aussi sales dedans que dehors, ignorant complètement les deux misérables ». L'auteur de cet essai, après avoir évoqué la polémique concernant la définition de ce courant cinématographique, notamment au sujet de la présence de la préposition « à » (*à l'italienne*), contestée par de nombreux critiques ainsi que par Dino Risi, conclut en revendiquant la légitimité de la formulation *à l'italienne* en tant qu'étiquette d'un genre de comédie lié à une époque spécifique (p. 14-15). J'estime, pour ma part, que la tournure *à l'italienne* est foncièrement réductrice de l'approche comique novatrice de cette production, qui s'insère, sur le plan esthétique, dans l'évolution du genre comique dans le cinéma italien. D'où l'inutilité de cette préposition, car, concernant le panorama de la création cinématographique transalpine, il y a eu un avant et un après la période de la comédie italienne en question. Voir aussi

C'est avec *Il sorpasso* (*Le Fanfaron*), en 1962, où la direction de Risi parachève la formation de son jeu devant la caméra[9], qu'il atteint un résultat extraordinaire dans l'interprétation d'un personnage vantard et veule, affichant une agressivité joyeuse qu'il parvient à faire apparaître naturelle à la suite d'un méticuleux travail de construction identitaire.

Si les nombreux personnages éminemment comiques qu'il interprète durant les années 1960 s'inscrivent dans une production cinématographique axée sur l'autodérision des Italiens, à travers la représentation débridée voire grotesque de leurs défauts et de leurs contradictions, le ton change progressivement dans la décennie suivante, reflétant les changements qui sont en train de se produire dans une Italie en proie désormais à toutes sortes de doutes après les succès de l'industrialisation et du bien-être économique.

On peut constater ce changement de ton dans *Profumo di donna* (*Parfum de femme*), en 1974, primé au Festival de Cannes l'année suivante, où le rôle d'un officier de l'armée aveugle est joué avec une maîtrise extrême des nuances psychologiques, au nom d'une gradation de l'intensité dramatique qui montre à la fois la parfaite compréhension du langage cinématographique et l'exploitation de l'expérience théâtrale, dans tout ce qu'elle a d'individuel et de volontaire, bref de typique d'un acteur de théâtre qui revendique sa vocation et sa formation initiales.

Cela continue, la même année, avec *C'eravamo tanto amati* (*Nous nous sommes tant aimés*), qui évoque le portrait des illusions perdues de trois grands amis, anciens résistants dans la lutte armée contre les nazis, qui se retrouvent longtemps après et ne peuvent que constater, avec un profond sentiment d'impuissance, l'énorme écart qui les sépare des idéaux qui les nourrissaient autrefois et façonnaient leurs élans sentimentaux. Gassman y joue le rôle de Gianni, un riche bourgeois, devenu tel après avoir épousé la fille d'un promoteur véreux, avec une interprétation mélodramatique qui s'éloigne totalement des stéréotypes comiques qui l'avaient rendu populaire auprès du grand public.

Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2022 (1995), p. 94-102.

[9] Cf. Vittorio Gassman, *Intervista cit*., p. 96 : « Il est certain que ma rencontre avec Dino Risi a été un événement très positif aussi. Je crois que nous avons fait entre quatorze et quinze films ensemble : une longue association, qui dure toujours. Risi, lui aussi, m'a beaucoup appris. Il m'a appris surtout que jouer pour le cinéma, c'est ne pas jouer. Ce qu'il faut faire devant la caméra c'est *y être*. Y être et rien d'autre. Comme si on était un objet, comme une partie du fameux (et infâme) "matériau plastique". Y être au moment et de la façon qu'il faut, en surmontant donc toute une série de difficultés et d'obstacles : les sautes d'humeur, les fluctuations de température, les changements de lieu, la non-continuité de l'action, l'absence du public et ainsi de suite. Tout l'art de l'acteur de cinéma consiste probablement en cela. Il est évident que pour simplement jouer devant la caméra et intéresser le public, il faut avoir des qualités ; mais ce sont des qualités naturelles, je dirais, comme la beauté, les traits expressifs du visage, une certaine "personnalité". L'habileté n'y a rien à voir, dans quatre-vingt-dix pour cent des cas. Sauf exceptions, bien entendu ».

Même si les traces de la comédie italienne continuent de demeurer dans sa filmographie, notamment avec *I nuovi mostri* (*Les Nouveaux Monstres*), en 1978, il élargit autrement le domaine thématique de ses interprétations au cinéma, avec sa présence dans des longs métrages étrangers, dont *Quintet* (1979) de Robert Altman, *Benvenuta* (1983) d'André Delvaux et *Sleepers* (1996) de Barry Levinson, pour ne citer que quelques titres marquants.

Ce qu'il faut retenir de sa présence, la plupart du temps dans des premiers rôles, dans plus de cent-vingt films est qu'elle se situe en expérience complémentaire de son métier d'acteur de théâtre, qui ne cesse de le passionner au plus haut point et de le pousser aux créations et aux défis les plus risqués.

La preuve en est donnée par le spectacle-marathon *Gassman 7 giorni all'asta* (*Gassman Sept jours en enchères*), monté au Teatro Tenda, à Rome, en 1977, avec une programmation hors du commun, comprenant, en plus de la présence permanente de Gassman en interprète, pendant des heures, de monologues tirés de textes très variés (Shakespeare, Kafka, Dumas, Pirandello, Sartre, ainsi que Leopardi, Michaux, Cardarelli, Trilussa, Borges etc.), la participation d'hôtes de renom, tels des acteurs et metteurs en scène (Gigi Proietti, Paola Gassman, Ugo Pagliai, Adolfo Celi, Mariangela Melato,Audrey Hepburn, Francesco Rosi, Ettore Scola etc.), comme de membres du public, à travers des interventions et des débats très animés. Il s'agit, en l'occurrence, d'une extraordinaire performance artistique et physique, sans compter l'effort de mémorisation correspondant à près de quatre-vingt-dix heures de spectacle, et surtout de l'exploitation maximale de toutes les ressources du jeu théâtral, en fonction d'une conception de la relation avec le public qui se veut désormais moins encline aux outrances et finalement empreinte d'une disponibilité nouvelle au dialogue direct.

L'ambiance de corrida qui caractérise ces sept jours répond également à un besoin précis de se mettre en question, parce qu'il relève un défi qui, tout en étant susceptible d'accroître sa gloire en cas de succès, abrite le risque de ternir considérablement son image de monstre sacré en cas d'échec[10].

Ce spectacle recevra l'accueil enthousiaste du public et de la critique en Italie et sera présenté dans une version réduite, tout aussi largement appréciée, au Festival d'Avignon, en 1982, avec un choix de textes tirés de Franz Kafka (*Relation à l'Académie*), Boris Vian (*Je voudrais pas crever*), Vittorio Alfieri (*Oreste*,

[10] *Ibid.*, p. 108-109 : « Ce qui me pousse à faire certaines choses, certains spectacles en dehors des normes, en dehors de la mesure, ce n'est pas le plaisir de me montrer comme un éternel *enfant prodige* (en français dans le texte italien). C'est la tentative de surmonter ce fameux reste d'angoisse ancestrale que j'ai toujours porté en moi, de risquer afin de prouver "d'être là". Il y a, bien sûr, le plaisir d'avoir du succès aussi, d'être considéré comme bon, mais également de correspondre à la physionomie que le public relève chez moi, à savoir la physionomie d'un acteur qui travaille dur, je veux dire au sens physique du terme, et qui transpire. Lors des rares fois où il m'est arrivé de jouer dans des spectacles qui n'exigeaient pas ce défi physique, cet effort, j'ai remarqué que j'étais moins suivi par le public ».

extraits), Alexandre Dumas (*Kean*, extraits), Luciano Codignola (*Les Méfaits du théâtre*).

C'est encore en 1977 que Gassman relève un nouveau défi, couronné encore une fois par un grand succès, avec la mise en scène d'*Affabulazione* de Pier Paolo Pasolini, une tragédie qui réactualise l'*Œdipe* de Sophocle dans la représentation irrémédiablement conflictuelle, à l'époque d'aujourd'hui, entre un père et un fils, l'un enviant la jeunesse et la vigueur de l'autre et finissant par le tuer.

Son point de départ est la constatation que les échecs essuyés dans des mises en scène précédentes suggèrent la nécessité d'une approche radicalement nouvelle, privilégiant la lettre du texte par rapport à sa théâtralisation[11]. Ce qui revient à signifier qu'on peut faire du théâtre, en l'occurrence, par un travail d'épure de la dimension scénique tout en reconnaissant un rôle tout-puissant à la parole et à l'impact qu'elle peut avoir sur le déroulement de la *fabula*. C'est ainsi que son *Affabulazione* parvient à maintenir un équilibre à plusieurs égards étonnant entre la force des propos, dévoilant un univers mental souvent trouble, marqué par l'ambiguïté, et la vocation à faire en sorte qu'une telle ambiguïté, ayant trait à une confrontation permanente et insoluble entre songe et réalité, soit pleinement perçue par le public.

Les nombreux défis qui ponctuent la carrière de Gassman peuvent, certes, être interprétés comme des épreuves délibérément choisies pour leur complexité et pour la gloire qu'elles pourraient lui procurer, mais elles révèlent surtout une mise en question permanente de sa perception du texte théâtral et une recherche incessante de l'équilibre optimal à atteindre entre le motif dominant d'une pièce et les nuances psychologiques du personnage qu'il joue.

Cette spécificité apparaît clairement dans le travail effectué sur l'œuvre de Shakespeare, qui s'étale sur une période allant de 1949 (*Troilus et Cressida*) à 1983 (*Macbeth*), et qui comprend également, entre ces deux dates, *Roméo et Juliette* (1950), *Hamlet* (1952), *Othello* (1957 et 1982), *Richard III* (1968). Si, par exemple, le personnage d'Othello joué en 1957 semble porter les traces de celui d'Hamlet interprété cinq ans plus tôt, une tout autre aura caractérise la performance du spectacle de 1982, où la représentation du motif obsédant de la jalousie est nuancée par l'évocation autrement plus poussée du thème de la solitude liée au vieillissement, que seule une maturité à la fois intellectuelle et biologique de l'acteur parvient à exprimer pleinement[12].

---

[11] *Ibid.*, p. 111-112 : « Ce que j'ai voulu faire, en tant qu'acteur et metteur en scène, c'est lire et faire lire, et c'est tout. J'entends lire précisément dans le sens d'effectuer une opération logique, lire pour déchiffrer, pour expliquer et s'expliquer des choses qui, à première vue, ne semblent pas très claires. On retrouve, dans toute l'œuvre théâtrale de Pasolini, et pas seulement dans ce texte, de subtiles ambiguïtés qui impliquent une approche de la diction et de ses temps de scansion qui est aussi, en fin de compte, une recherche stylistique ».

[12] Cf. Vittorio Gassman, *Il mestiere cit.*, p. 40 : « (Gassman répond à une question concernant les changements qu'il a apportés dans l'interprétation du même personnage à des époques différentes) Le changement le plus évident a eu lieu par rapport à Othello, un rôle

Toute la carrière théâtrale de Gassman est marquée par l'expérience des grands rôles tragiques des pièces shakespeariennes, confrontés à des situations conflictuelles qui mènent inévitablement à la mort.

On retrouve les modalités de ce genre tragique dans le spectacle *Ulisse e la balena bianca* (*Ulysse et la baleine blanche*)[13], qu'il conçoit et met en scène à Gênes, en 1992, à l'occasion des célébrations du sixième centenaire de la découverte de l'Amérique. Il s'inspire du roman *Moby Dick* de Herman Melville, d'après la traduction italienne de Cesare Pavese, ainsi que de l'épisode du voyage d'Ulysse du chant XXVI de l'*Enfer* de la *Divine Comédie*, tout en octroyant de la place à des extraits de poésies de Lucrèce, Hölderlin, Tennyson et autres[14].

La pièce représente les préparatifs de l'expédition en mer et la traque de la baleine-monstre, coupable d'avoir mutilé le capitaine Achab, interprété par Gassman (son fils Alessandro jouant le rôle d'Ismaël, destiné à survivre à Achab et à témoigner), dans le décor grandiose, conçu par l'architecte Renzo Piano, de la coque d'un navire située dans le port de Gênes.

Cette adaptation originale du texte de Melville, qui crée un parallèle entre la folie de l'entreprise d'Achab et l'audace coupable du voyage d'Ulysse[15], consti-

---

que j'ai joué à des époques différentes. En 1958, j'ai joué Othello en alternance avec Randone (nous échangions les rôles de Iago et d'Othello tous les soirs) ; et déjà l'échange des rôles était un peu comme une mise en scène, dans le sens où l'on joue d'un point de vue différent et en dehors du point de vue du protagoniste. […] J'avais trente-six ans, j'étais dans la force de l'âge, j'étais très puissant, je pense que c'était une interprétation intéressante, très centrée sur un certain côté aristocratique. De Feo a déclaré que ce spectacle l'avait beaucoup fasciné, même s'il portait encore en lui des traces résiduelles d'Hamlet : "c'est encore trop Hamlet", a-t-il écrit. La raison en est que j'étais trop jeune. En relisant le texte et en y revenant des années plus tard, j'ai compris ce que De Feo voulait dire, car dans ce même texte Othello parle de sa vieillesse, il le répète cinq ou six fois et c'est une référence très importante qui explique sa solitude. Il est également juste de le souligner afin de s'éloigner un peu du lieu commun de la négritude, le plus évident pour Othello. Ou encore de déplacer le problème sur ce même lieu commun, en le soulignant comme l'a fait Olivier avec des moyens prodigieux, lorsqu'il a tout misé, si l'on peut dire, sur cette espèce de bête noire. Cependant, ce n'est pas l'interprétation que je préfère de lui. L'accentuation du problème de la solitude est justifiée par le fait qu'Othello est vieux, sur le déclin. Et c'est de cette hypothèse qu'est née, lors de mon deuxième Othello – bien que la représentation ait comporté de nombreux défauts, peut-être même dans mon interprétation – une émotion du public accompagnée de fortes larmes, tant cela était douloureux. J'ai ressenti cette interprétation plus que la première, j'étais plus immergé, j'ai fait moins d'effets sur scène, j'étais beaucoup moins puissant, moins agressif. Une différence substantielle, mais je suis convaincu que mon deuxième Othello était plus beau que le premier ».

[13] Cf. Vittorio Gassman, *Ulisse e la balena bianca*, Milano, Longanesi, 1992.

[14] Pour une analyse détaillée de ce spectacle voir Brigitte Urbani, « Melville et Dante. Vittorio Gassman : *Ulisse e la balena bianca* », *Italies*, 5, 2001, p. 375-407, mis en ligne le 16 octobre 2009, consulté le 15/10/2023. URL : https://doi.org/10.4000/italies.2106.

[15] *Ibid*., p. 24 : « Achab en effet est une nouvelle image de l'Ulysse de Dante passé au moule du Romantisme anglais. La première fois qu'il apparaît sur scène il récite, sombre et

tue une longue réflexion, aux tons solennels, sur la démesure susceptible de s'emparer de façon funeste de l'esprit humain. Une démesure qui a les traits d'un acharnement diabolique dans les propos d'Achab en personnage tragique, entraînant son équipage vers une mort inévitable tout comme l'Ulysse de Dante, dans son désir surhumain de connaissance[16].

Les années qui suivent, malgré des périodes de souffrance marquées par des crises de dépression, ne sont pas moins fécondes dans le domaine de la création théâtrale, notamment avec les spectacles *Camper*, où il est question encore une fois d'une confrontation père-fils inspirée de données autobiographiques[17] bien reconnaissables et nourrie de renvois à la grande littérature européenne (*Onze fils* et *Lettre au père* de Franz Kafka), et du *Talk show d'addio – Anima e corpo* (*Talk-show d'adieu – Corps et âme*), avec une performance de jeu d'acteur axée sur l'interprétation de monologues et de textes poétiques, dont des passages célèbres de la *Divine Comédie* de Dante.

Il n'est pas étonnant qu'un acteur et metteur en scène de théâtre du calibre de Vittorio Gassman, après avoir fait ses preuves dans les registres de la tragédie et de la comédie en les maîtrisant de façon magistrale, ait éprouvé le besoin d'aller plus loin, avec le choix d'éternité, en quelque sorte, qu'est toute tâche pédagogique, visant à former des disciples qui puissent perpétuer, éventuellement en l'améliorant, le savoir-faire de leur maître.

C'est au cours d'un séminaire préparatoire de la mise en scène de la pièce *Œdipe Roi* pour la RAI, en 1975, dans la petite ville de Ronciglione, près de Viterbe, que l'idée de fonder une école de théâtre commence à prendre forme, pour aboutir à sa création à Florence, en 1979, au siège du Teatro della Pergola[18].

---

orgueilleux, le monologue qu'Alfred Tennyson a composé pour son Ulysse (*Ulysses*, in *Poems*, 1842). Et la pièce se clôt sur l'Ulysse de Dante qui, du fond des Enfers, est remonté sur son navire et, par la bouche d'Achab, fait le tragique récit de son dernier voyage (*Enf.*, XXVI) ».

[16] *Ibid.*, p. 44 : « Le dernier voyage d'Ulysse était un "folle volo". Les termes "fou", "folie", "insensé" sont assez fréquents chez Melville. De même, chez Gassman, ils ponctuent la deuxième partie de la pièce. Achab reconnaît être emporté par un désir en folie ».

[17] On ne peut s'empêcher de constater, chez Gassman, un besoin de s'exposer, de se « confesser », qui dépasse le seuil de l'activité théâtrale, car, après son récit autobiographique de 1981 (c'est la date de publication de l'original en langue italienne de *Un grand avenir cit.*), il a publié un roman tout aussi autobiographique près de dix ans après (*Mémoires dans une soupente*, traduction française, Paris, Éditions de Fallois, 1991), qui décrit, de façon originale et avec un indiscutable talent d'écrivain, son inquiétude existentielle au moment des bilans dictés par l'âge mûr, lorsque l'ivresse de l'altérité suscitée par la scène s'atténue et cède la place aux questionnements les plus troublants, tel celui scellant la fin du jeu de la vie qu'est la mort.

[18] La *Bottega Teatrale*, bénéficiant initialement d'une aide financière de l'État, a été dirigée activement par Gassman jusqu'en 1989, puis la relève a été assurée par Vittorio Esposito, son bras droit, jusqu'en 1996, année de sa fermeture définitive. Plus de mille candidats

Cette *Bottega Teatrale* est, dès le départ, moins une école qu'un laboratoire, destiné à former, au cours de deux ans, uniquement des acteurs, avec le support d'une méthode d'enseignement extrêmement ouverte[19] et la contribution d'intervenants extérieurs, notamment des spécialistes disposant d'expériences théâtrales diverses.

Cette ouverture n'est pourtant pas synonyme d'absence de rigueur et il faut ajouter que Gassman a constamment prouvé, tout au long de son activité de metteur en scène, un soin presque maniaque dans les tâches de coordination des répétitions de spectacles et qu'il agit de la même manière dans la direction des travaux pratiques de ses élèves.

Étant conscient de la nécessité de les sensibiliser à la corporéité du jeu théâtral, il leur inculque des préceptes tels que le geste doit impérativement précéder la parole et que l'énonciation d'un discours devant un public ne peut se faire convenablement sans le support d'un double travail préparatoire de longue haleine, à la fois physique et intellectuel, le rire dans l'acte de jouer ayant un rôle capital[20].

L'évocation de l'importance du rire n'est pas, en l'occurrence, qu'une simple prérogative de l'enseignement de cette école, mais surtout la marque identi-

---

affluent, la première année, depuis toutes les régions d'Italie pour se soumettre à une sélection qui ne retiendra qu'une vingtaine de jeunes aspirants.

[19] Cf. Vittorio Gassman, *Intervista cit.,* p. 116 : « L'un des dangers de ma pédagogie est ma tendance (que j'essaie de masquer par l'utilisation fréquente du paradoxe, de l'ironie et peut-être de l'agressivité) à empiéter sur la relation sentimentale. Je crois vraiment que ma vocation d'enseignant, comme tu l'as déjà dit, cache, et pas si inconsciemment, le désir latent en moi de trouver des enfants d'une part, et des frères, ou des compagnons, d'autre part. D'où vient-elle, à ton avis, cette utopie récurrente, voire ennuyeuse parfois, qui est la mienne, de créer des communautés de travail ? Je ne veux pas être seul, dans le métier comme dans la vie. C'est une hypothèse intolérable pour moi ».

[20] Cf. Vittorio Gassman, *Il mestiere cit*., p. 23-24 : « Un autre enseignement, à partir duquel découle toute une série d'exercices, même drôles ou cocasses, est le suivant : ne pas glisser, comme le fait presque tout le monde, sur les phrases, quelles qu'elles soient, mais surtout les plus importantes, car dans chaque phrase, dans chaque ensemble de syntagmes, de phonèmes, il y a toujours quelque chose de plus à creuser. Pour mettre cela en pratique, je recommandais des exercices qui habituent les élèves à freiner et à raisonner ; comme des questions possibles et silencieuses à l'intérieur de la phrase, pour muscler, pour donner plus de valeur à la parole, pour qu'elle ne sorte pas comme ça, comme une simple carte de visite. Vient ensuite l'importance du rythme. Et puis, surtout – et c'est le point sur lequel j'ai subi le plus de blessures et accumulé le plus de déceptions – rire. Le sourire peut être ample, petit, ou simplement l'illumination de tout le corps, en particulier du visage. Il est très important dans la comédie, et encore plus dans le drame et la tragédie... il faut toujours sourire. Jouer, c'est sourire. Je le dis en termes paradoxaux mais j'en suis convaincu – car sinon une sorte d'ennui morose plane – cette capacité à sourire est liée au thème du jeu, au bonheur de s'exprimer. D'ailleurs, Stanislavski l'a dit aussi : un acteur, pour jouer le bonheur dans une pièce, doit être très heureux, pour jouer le drame ou la tragédie, encore plus heureux. Ce sont des indications que j'ai répétées avec insistance et seuls les plus doués, à un certain moment, commencent à sourire, les autres ne le font pas, jamais ».

taire d'une tout autre façon d'orienter la formation théâtrale, bien en dehors des préceptes et des confins de l'École d'art dramatique italienne, qui a pourtant formé Gassman dans les années quarante du siècle dernier.

Le traitement théâtral du rire, en effet, est ce qui a entraîné le grand bouleversement dans sa carrière d'acteur, au cinéma comme à la télévision, avec la découverte des ressources extrêmement riches que cela implique et qui dépasse le domaine du registre comique, dans la mesure où il est question, au-delà des effets bien connus censés faire rire, d'une approche esthétique d'un genre nouveau, octroyant une place importante au bonheur de l'expression théâtrale comme synonyme d'expression libératrice tout court. Une expression qui défie les contraintes idéologiques et sociales, au nom, justement, du droit imprescriptible de la représentation théâtrale à faire valoir et à revendiquer la force de la fiction, à la condition que la fiction soit proposée de la façon la plus rigoureuse possible sur le plan dramaturgique.

Ce qui est souligné au sujet du rire doit être placé dans le cadre de deux points de repère majeurs dans l'orientation des cours de la *Bottega* : des exercices de gestualité, de respiration, de diction et de mémorisation, appartenant au bagage technique de base, et l'expérimentation, qui se traduit par une quête exigeante de nouveaux moyens d'expression, s'appuyant sur l'expérience d'enseignants et de praticiens affectés stablement ainsi que d'intervenants illustres, appartenant au cercle prestigieux des nombreux théâtreux avec lesquels le maître des lieux a travaillé[21].

Dès février 1980, cette école présente à Florence son premier spectacle, *Fa male il teatro* (*La maladie du théâtre*), dont le titre est tiré d'un texte original de Luciano Codignola, axé sur une réflexion tous azimuts sur la spécificité et les ambiguïtés du jeu théâtral, avec Gassman en interprète de plusieurs monologues, comprenant celui issu de ce texte, et six de ses jeunes élèves (ceux que Gassman désigne ironiquement comme les patients de sa thérapie, voire ses voisins de lit d'hôpital), qui jouent dans des sketchs fort académiques.

Ces sketchs sont de véritables essais voire des exercices de style, somme toute bien structurés, où ils dévoilent le cheminement de leurs vocations théâtrales respectives des façons les plus surprenantes, l'un d'entre eux se mesurant même dans un périlleux dialogue shakespearien avec Gassman-Iago, qui joue, en l'occurrence, le rôle de maître protecteur et bienveillant d'une entreprise risquée,

[21] *Ibid.*, p. 24 : « Les premières années, j'ai passé plusieurs mois à donner des cours moi-même, puis j'ai fait appel à des collègues comme Jeanne Moreau, des réalisateurs. Un collaborateur précieux pendant de nombreuses années a été Gianandrea Gazzola, musicien, qui enseignait le chant avec ses propres méthodes, également visuelles, avec une sorte d'écriture du sommeil qui aidait beaucoup les étudiants ; il a réussi à faire chanter les chorals de Bach en quelques mois, ce qui était très beau. Nous alternions cela avec des petits séminaires sur la culture théâtrale. Au lieu de l'examen final, nous faisions jouer plusieurs morceaux de pièces qui permettaient d'évaluer le niveau des différents élèves ou d'en exclure certains ».

susceptible pourtant de porter ses fruits, en termes d'énergies nouvelles dans un panorama de formation théâtrale nationale jugé plutôt décevant[22].

La maladie du théâtre est d'ailleurs un motif porteur de la création et de la raison d'être de cette école si l'on s'en tient aux propos de son fondateur, que l'on peut résumer de la façon suivante : le théâtre comme sujétion à un univers captivant et envahissant, dont les jeunes membres intègrent finalement une secte au fur et à mesure qu'ils peaufinent leur technique[23].

« Le mot "maladie" – affirme-t-il – est celui que j'ai utilisé le plus souvent pour définir l'essence de ce métier ; une maladie qu'un père de famille est tenu de signaler à ses protégés, mais (et c'est là le signe distinctif de la caste) non pour l'éviter, pour l'alimenter au contraire au fond de soi. Un véritable acteur ne se vaccine pas contre le virus histrionique, il le cultive et en exploite l'irrationnelle virulence jusqu'à le faire exploser dans la pestilence métaphorique dont parle Artaud »[24].

C'est en 1986 que Gassman guide seize de ses élèves dans *I misteri di Pietroburgo* (*Les mystères de Saint-Petersbourg*), un spectacle caractérisé par une importante théâtralisation des dialogues, tiré de l'adaptation de textes de Dostoïevski (*Les pauvres gens*, *Les nuits blanches*, *Les carnets du sous-sol*, *Une sale histoire*), avec la compagnie formée au sein du Teatro Regionale Toscano, une institution qui connaîtra un destin éphémère[25].

La conception d'une formation théâtrale sortant des critères traditionnels et bénéficiant des options pédagogiques d'un génie de la scène ne garantit pas pour autant la découverte de profils d'interprètes exceptionnels.

S'exprimant au moment des bilans, Gassman reconnaît, en effet, qu'il n'a pas vu sortir de son école des élèves hors du commun, mais il tire en même temps une certaine satisfaction de ce qui lui paraît essentiel pour un apprenti acteur, à savoir l'acquisition d'une perception bien réfléchie du texte joué, que seule la culture et l'étude peuvent permettre d'atteindre[26].

---

[22] *Ibid*., p. 25.
[23] *Ibid*., p. 20.
[24] Cf. Vittorio Gassman, *Un grand avenir cit*., p. 281. Voir aussi *Mémoires cit*., p. 152-168.
[25] Cf. Vittorio Gassman, *Il mestiere cit.*, p. 24 : « Après la cinquième ou sixième année, la possibilité s'est présentée de former une compagnie théâtrale à la *Bottega*, ce qui était alors ma principale aspiration, un organisme dans lequel faire entrer les meilleurs élèves, auxquels garantir la continuité du travail. Le *Trt* (*Teatro Regionale Toscano*), de triste mémoire, semblait avoir les moyens et la volonté de réaliser ce projet. Nous avons monté un spectacle d'ouverture très didactique, basé sur des textes de Dostoïevski, avec le pauvre Adolfo Celi, qui est mort le premier soir. Puis, malheureusement, le *Trt* a échoué, le projet n'a plus été réalisé, et ce fut pour moi une grande déception ».
[26] *Ibid*., p. 25 : « Je sais que je suis ennuyeux, mais si un jeune acteur pouvait dire les vers de Dante en adoptant un bon rythme, par exemple, je serais déjà heureux. Je n'y suis pas parvenu en dix ans, ce qui signifie qu'il est très difficile d'y parvenir aujourd'hui. […] Oui, le métier d'acteur peut être enseigné, du moins en partie. On peut aider un talent à émerger et à développer sa propre folie, on peut améliorer la technique, on peut accroître le désir un

Beaucoup de bons acteurs et metteurs en scène sont sortis des années de formation de la *Bottega*, dont Giulio Base, Fabio Bussotti, Marta Bifano, Elisabetta Gardini, Angelo Maggi et Nino Prester[27], qui ont réussi à se faire connaître et apprécier par différents types de public.

Le plus célèbre d'entre eux est Alessandro Gassman[28], dont le métier d'acteur a démarré véritablement dans la pièce *Affabulazione*, en 1984, lors de la seconde version montée par son père, lui ouvrant la voie dans une carrière qui ne cesse de connaître une grande notoriété dans le monde du spectacle national.

Une vingtaine d'anciens élèves de cette école ont rendu hommage à la mémoire de leur maître, en décembre 2012, au théâtre Quirino de Rome dans le

---

peu fou de pratiquer un métier fou. Pas beaucoup plus que cela. Et puis, surtout, il faut beaucoup de temps et beaucoup de patience, car un acteur est comme un jardin qu'il faut entretenir lentement et soigneusement. Je me souviens de m'être mis en colère parce qu'au bout de deux ans, je n'avais pas vu de Gérard Philipe créé par la *Bottega*. Quant au résultat minimum, c'est déjà bien si les acteurs sortent en étant capables de se faire entendre et de faire comprendre ce qu'ils disent ; troisièmement, de le comprendre eux-mêmes. Aussi parce que, le métier sanguin et harmonieux propre au théâtre du XIXe et du début du XXe siècle s'étant perdu, je crois que l'acteur d'aujourd'hui, n'ayant plus forcément ces dons pour mille raisons historiques, est obligé de comprendre : il doit transférer son effort, son apport sur la compréhension, sur un minimum d'intelligence et de sens critique. Le résultat sera peut-être un théâtre que je n'irai plus voir, parce qu'il ne m'amusera plus. Mais ce sera déjà quelque chose ».

[27] Giulio Base (1964), acteur et metteur en scène (cinéma et télévision) : plusieurs films et séries, dont *Crack*, *Il banchiere anarchico*, *Una grande famiglia* ; Fabio Bussotti (1963), acteur (théâtre, cinéma, télévision), écrivain, scénariste : plusieurs pièces, films et séries, dont *La parola ai giurati*, *Francesco*, *Dottor clown* ; Marta Bifano (1959), actrice et metteuse en scène (cinéma et télévision) : plusieurs films et séries, dont *Ricomincio da tre*, *Caterina e le sue figlie*, *Sexum superando – Isabella Morra* ; Elisabetta Gardini (1956), actrice (théâtre et télévision) : plusieurs pièces et séries, dont *La bisbetica domata*, *Casa di bambola*, *Una donna per amico* ; Angelo Maggi (1955), acteur (théâtre, cinéma et télévision) : plusieurs pièces, films et séries, dont *Il mercante di Venezia*, *Sapore di mare*, *Il maresciallo Rocca* ; Nino Prester (1955), acteur (théâtre, cinéma, télévision) : plusieurs pièces, films et séries, dont *L'uomo dal fiore in bocca*, *Un ragazzo e una ragazza*, *Come un delfino*.

[28] Né en 1965, il a su s'affirmer, au-delà de sa prestance physique et d'un nom de famille lourd à porter, dans les domaines du théâtre, du cinéma (plus de trente films, dont *I soliti ignoti vent'anni dopo*, *Uomini senza donne*, *L'ordine del tempo*) et de la télévision (plusieurs feuilletons et séries, dont *Il commissario Corso*, *Codice rosso*, *I bastardi di Pizzofalcone*), en obtenant la faveur de la critique et du public. Ancien directeur du Teatro Stabile del Veneto, il a reçu le prestigieux prix David di Donatello, en 2008, comme meilleur acteur non protagoniste dans le film *Caos calmo* de Nanni Moretti. Il a assuré la mise en scène des films *Di padre in figlio* (1982, avec Vittorio Gassman), *Razza bastarda* (2012) et *Il silenzio grande* (2021), avec lequel il a remporté le Ciak d'oro comme meilleur metteur en scène.

spectacle *Omaggio al maestro*, où ils ont interprété certains des textes de son vaste répertoire[29].

Une telle initiative revêt une signification particulière parce qu'elle témoigne d'un sentiment de reconnaissance pour le savoir acquis, mais surtout pour la méthode adoptée, dont les caractéristiques appellent une remarque importante sur leur raison d'être.

En effet, l'activité pédagogique en question a été ressentie dans toute sa portée solennelle d'acte de transmission, voire de filiation, comme Gassman a eu l'occasion, d'ailleurs, de l'expliquer avec la plus grande franchise :

> Pourquoi est-ce que je tiens à cette école ? Quel besoin m'en a donné l'idée ? Il y a des raisons objectives, certes : carence de structures didactiques dans le théâtre italien ; évolution naturelle vers l'enseignement de la part d'un acteur qui a presque quarante ans de métier. Mais il y avait – je le sentais – quelque chose de plus derrière ma décision, peut-être le besoin de me confronter aux nouvelles générations, apprendre des jeunes que j'étais encore vivant et pas complètement gâteux. Plus encore, et sans la moindre emphase : je cherchais de nouveaux enfants dans l'univers de l'art, étant donné que je croyais avoir définitivement écarté l'hypothèse d'en avoir encore dans la vie, après la naissance d'Alessandro. Je ne sais si mon dialogue avec les élèves de la *Bottega* a pris cette touche paternelle, mais il est certain que j'ai été accepté et que le travail réalisé ensemble a eu un caractère plus amical et plus familier que professoral. Ce que j'ai cherché à transmettre, ça n'a pas été tant un bagage de connaissances qu'une réflexion sur le sens – et les risques – de la vocation théâtrale. […] Dans mes choix, j'ai privilégié la personnalité par rapport aux procédés techniques en cherchant dans certaines vulnérabilités psychologiques, dans un visage marqué par quelque aliénation ancestrale, dans un sourire plus timide et plus suave, la promesse d'un artiste authentique. Puis, en conclusion de tous les sondages intellectuels et existentiels, comme le joker qui à lui tout seul, miraculeusement, apporte la solution du jeu et dénoue la tension nerveuse, Jacopo est venu au monde[30].

L'évocation de la naissance de son quatrième enfant à l'issue d'une réflexion sur la relation instaurée avec les élèves de la *Bottega* n'a rien de surprenant, avec la puissante valeur symbolique d'une filiation qui se concrétise au plus près de son intimité d'artiste et d'homme.

Car, chez lui, la transmission de l'art théâtral répond, sur le plan affectif et, toutes proportions gardées, au même besoin de transmission d'énergies vitales qu'est la procréation, avec sa puissante connotation biologique.

---

[29] Cf. https://www.avantionline.it/la-bottega-teatrale-di-gassman-rivive-al-quirino-di-roma-con-omaggio-al-maestro/ , consulté le 24/10/2023.
[30] Cf. Vittorio Gassman, *Un grand avenir cit.*, p. 281.

La naissance, en 1980, de son quatrième enfant, Jacopo[31], a lieu quand il a cinquante-sept ans et qu'il commence à ressentir les premiers symptômes d'une dépression qui le touchera, de façon cyclique, jusqu'à sa mort.

L'expérience de l'école de théâtre, en plus de lui apporter de nouvelles sensations dans le contact avec de jeunes gens enthousiastes, est également une sorte de remède voire de thérapie pour conjurer l'idée d'une mort qui tôt ou tard l'emportera comme pour tout un chacun, l'empêchant de poursuivre le discours à plusieurs voix entamé avec la vie qui se cache derrière les émotions et le tumulte de la scène[32]. La longue période de sa direction de la *Bottega Teatrale* marque un tournant dans sa vie d'artiste boulimique ayant atteint la gloire incontestée dans sa profession et qui commence à se poser des questions d'un tout autre genre, sollicitées par les réflexions plus apaisées de l'âge mûr et par un besoin presque physique de côtoyer la jeunesse dans le but d'établir un échange gratifiant dans les deux sens. Cela concerne également les échanges voire les liens avec la jeune génération représentée par ses enfants. Des liens qui se resserrent avec Paola, son aînée, et Alessandro, qui ont fait le choix d'une carrière théâtrale, à l'exclusion de Vittoria, sa fille vivant en Amérique, où elle exercera la profession de médecin[33].

Ce n'est pas par hasard que Paola assiste son père pour la mise en scène du premier spectacle de la *Bottega* et qu'Alessandro reçoit sa formation d'acteur dans cette même école. C'est encore à cette époque que Gassman trouve, auprès de Diletta, sa troisième épouse, une stabilité sentimentale qui le pousse à renforcer les contacts avec tous les membres de sa famille, dans un élan affectif visant à rattraper le temps perdu, phagocyté par les tournées et les tournages de son métier d'acteur (l'acteur étant, d'après lui, à mi-chemin entre le prêtre et la prostituée dans son rôle de menteur).

Avec le film *De père en fils (Di padre in figlio*), réalisé, en 1982, avec son fils Alessandro[34], il poursuit les retrouvailles avec les siens en leur faisant jouer, dans la fiction cinématographique, le rôle qu'ils ont dans la vie réelle.

---

[31] Jacopo Gassman (1980), le fils de sa troisième épouse, après avoir suivi des études spécialisées auprès de la New York University et de la Royal Academy de Londres, a acquis une solide réputation dans le domaine de la mise en scène théâtrale et cinématographique (*Il minore, ovvero preferirei di no*, *La voce a te dovuta* et *Il più bel gioco del mondo*).

[32] Il n'hésite pas à évoquer, dans les nombreuses interviews accordées dans les années quatre-vingt, sa peur de la mort et affirme, avec humour, qu'il reproche à Dieu de n'avoir octroyé qu'une vie aux êtres humains, alors qu'il leur en faudrait juste deux, pas plus : « une vie pour essayer et une vie pour jouer ».

Voir https://www.youtube.com/watch?v=mXT5SBx_HkY, (interview en français), consulté le 24/10/2023.

[33] Gassman a eu quatre enfants de quatre femmes différentes, dans l'ordre : Paola (1945), Vittoria (1953), Alessandro (1965), Jacopo (1980). Il a également élevé et considéré comme son propre enfant Emanuele Salce (1966), le fils du précédent mariage de sa dernière épouse, l'actrice Diletta D'Andrea.

[34] Cf. Vittorio Gassman, *Un grand avenir cit.,* p. 258 : « De lui à moi, le dialogue est surtout fait d'embrassades, d'étreintes passionnées, et d'une expérience que nous poursuivons

La complexité des liens familiaux est d'ailleurs le motif conducteur du remarquable film *La famiglia* (*La famille*) d'Ettore Scola, sorti en 1987, où Gassman interprète le personnage du patriarche d'une grande famille patricienne romaine qui retrace, sur un ton nostalgique, les occasions manquées de ses relations humaines et sentimentales[35].

Ce fils d'un ingénieur allemand et d'une institutrice toscane d'origine juive, ancien champion de l'équipe nationale de basket, voué à être premier dans tout ce qu'il a entrepris, semble connaître, enfin, un certain apaisement existentiel dans le plaisir d'une pédagogie tournée, certes, vers les autres, qui finit pourtant par se répercuter sur sa propre histoire d'homme, lui apprenant à mieux jouer le rôle de père. Un père qui découvre tardivement mais complètement le plaisir de la paternité et qui aime l'évoquer.

On pourrait peut-être affirmer que cette nouvelle phase d'activité l'a aidé à se sevrer, au moins momentanément, de la fascination que le personnage de Kean, joué pendant longtemps, a exercée sur lui[36], l'entraînant à relever les défis les plus

---

ensemble depuis neuf ans : un film en cours, sur nos rapports. Nous en tournons un bout chaque fois que nous sentons une variation digne d'être fixée sur la pellicule ; nous avons commencé à le tourner quand Alessandro avait neuf ans ; deux années encore, et ce sera fini : le film d'un enfant qui devient un homme et d'un homme qui devient un vieillard. Nous signerons ensemble la mise en scène ; les droits sont réservés ».

[35] Voir l'article d'Alain-Michel Jourdat in https://www.iletaitunefoislecinema.com/la-famille/, consulté le 25/10/2023.

[36] Cf. Vittorio Gassman, *Un grand avenir cit.,* p. 267 : « Quel aura été le secret d'Edmund Kean ? Pour lui plus que pour n'importe quel autre acteur, toute tentative afin de le découvrir sombre dans l'instabilité inhérente au métier même, inhérente à l'impossibilité d'en fixer les canons. […] Comme j'ai fréquemment rêvé et réfléchi sur son cas, j'en suis arrivé à cette conviction que c'est justement dans les variations et le jeu des décalages que réside tout l'art d'Edmund Kean. Les fluctuations de son caractère, l'alcoolisme, les symétries impressionnantes qui gouvernent son destin doivent être regardés comme faisant partie des techniques spécifiques d'un artiste fougueux et cabotin, plus ou moins consciemment disposé à brûler sa propre vie, sa vie réelle, pour atteindre à ce dépassement qui est le but de toute science qui relève de l'imagination. J'ai étudié – et, je crois, en partie fait revivre – un personnage de cette nature dans mon drame *O Cesare o nessuno* (*Ou César ou personne*) ; et, comme il était à prévoir, je donnai au héros beaucoup de mes traits de caractère, qui, pour une raison ou une autre, auraient pu être les siens ; ce n'est pas pour rien que les moments qui me touchaient le plus étaient ceux où il était question de ses rapports avec ses fils : Howard, le préféré, disparu à la veille de ses débuts à Londres, et le raisonnable et réaliste Charles, dans les bras duquel il mourut pratiquement en jouant *Othello* ». Gabriele Gimmelli (*op. cit*., p. 3), faisant sien le commentaire du critique Franco Quadri, évoque « l'obsession » Edmund Kean, le turbulent et mythique protagoniste de la scène anglaise du XIXe siècle, qui a inspiré Gassman pour la création de *Kean, déraison et génie* (*Kean, genio e sregolatezza*), au théâtre, en 1954, et au cinéma en 1956, puis dans la version théâtrale radicalement actualisée *O Cesare o nessuno*, en 1974 et en 1997 (avec Ugo Pagliai dans le rôle de Kean dans cette dernière version en date).

périlleux pour son équilibre psychique et pour sa santé, et que ce sevrage l'a amené à une perception insoupçonnée et fort épanouissante de la vie réelle.

Il s'agira, cependant, d'un apaisement provisoire, car la dépression viendra le frapper violemment, comme il le décrira dans la deuxième autobiographie déguisée que sont ses *Mémoires dans une soupente*[37], véritable chaudron de vrai et de faux, exercice de style au plus haut point, où l'exploitation extrême de la parole est le trait d'union des registres d'écriture les plus variés : narration, scénario de théâtre / cinéma, didactique théâtrale, récit de l'expérience psychanalytique, poésie, avec même, à la fin, le recours au dessin.

Ce sera encore l'exploitation de la parole, non pas écrite mais énoncée devant le public, qui lui fera remonter la pente, en éveillant en lui l'envie de renouer avec la scène théâtrale, avec l'aide, cette fois-ci, de sa grande famille retrouvée.

Edoardo ESPOSITO
Avignon Université

[37] Voir note n° 17.

LA RELECTURE DE L'HISTOIRE DANS LA PIÈCE *MOUNAMNAMĀT TĀRĪḪIYA* (*MINIATURES HISTORIQUES*) DE SAʿD-ALLĀH WANNOUS (1994)

Pour la romanisation de l'alphabet arabe, nous avons privilégié la norme du *Deutsches Institut für Normung* (DIN-31635), l'une des plus fréquemment utilisées dans le domaine des études arabes. Cette norme est également appelée « translittération *Arabica* », en raison de son adoption par la revue d'études arabes *Arabica*. En France, la translittération *Arabica* est utilisée par le système universitaire de documentation, ainsi que dans les programmes de l'agrégation d'arabe et ceux du CAPES.

Pour notre part, nous avons opté pour la norme DIN-31635 notamment lors de la translittération des titres, que ce soient ceux des œuvres dramatiques de Saʿd-Allāh Wannous, des ouvrages critiques, des articles de revues ou des documents consultés. Toutefois, certains noms d'auteurs ou de savants célèbres sont écrits conformément à l'orthographe usuelle. À titre d'exemple, nous écrivons Ibn-Khaldoun pour l'historiographe auteur de la *Moqaddima*.

En outre, pour simplifier la lecture, la voyelle longue « ū » est rendue par « ou » afin de la reproduire de manière plus conventionnelle en français. De la sorte, nous écrivons « Wannous » au lieu de « Wannūs», sachant que les noms arabes peuvent être romanisés de différentes manières. En effet, rien que pour « Saʿd-Allāh Wannous », la transcription choisie peut différer en fonction des ouvrages et des préférences de leurs auteurs. Ainsi, certains choisissent d'écrire « *Saad Allah Wannous* », « *Sa'dallah Wannous* », « *SAʿDALLAH WANNOUS* », ou « *Saadallah Wannous* ».

Concernant la traduction des titres et de certains extraits des écrits de Wannous, ainsi que celle d'autres sources en langue arabe mentionnées dans cette recherche, nous avons essayé, autant que faire se peut, de proposer la nôtre. Néanmoins, nous avons emprunté de larges extraits de *Miniatures*[1], la traduction de la pièce *Mounamnamāt tārīḫiya* (*Miniatures historiques*) proposée par le trio composé des universitaires et traductrices syriennes Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara.

Introduction

Nombre de critiques[2] s'accordent pour répartir l'évolution de la dramaturgie de Wannous, qui commença à écrire des pièces de théâtre durant ses études de journalisme à la faculté des lettres du Caire de 1959 à 1963, sur quatre périodes bien distinctes. Ils estiment que le passage de l'une à l'autre ne s'opère pas de ma-

[1] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures* (traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara), Paris, Actes Sud, 1996.
[2] Parmi lesquels ʿAbd-Ar-Raḥmāne Mounīf, Nourī al-Jarraḥ, Hāla Moḥammed et Fouād Dawwārah.

nière brusque et fortuite, mais constitue plutôt un « processus naturel », compte tenu des événements qui marquèrent la vie de l'auteur.

Ainsi, la première période est généralement circonscrite comme étant antérieure à la *Naksa*[3] du 5 juin 1967. Elle débute effectivement en 1961, avec *al-Ḥayāt abad*[an] (*La Vie à jamais*), la première pièce de Saʿd-Allāh. Cette œuvre est le fruit de la profonde affliction du jeune homme à la suite de « la catastrophe de la séparation de l'Égypte et de la Syrie[4] ». L'expérience de la République Arabe Unie avait commencé le 1er février 1958.

La deuxième période du théâtre wannoussien débute, peu de temps après la déconfiture du 5 juin 1967, avec *Ḥaflat samar min ajl ḫāmis ḥouzayran* (*Veillée festive à l'occasion du 5 juin*) qui s'intègre dans une nouvelle esthétique que Wannous qualifie de « *masraḥ al-tasyīs* » (le théâtre de la politisation). L'auteur donnera des éclaircissements sur cette dramaturgie dans les « *Annotations pour la représentation et la mise en scène* », ample préface à sa pièce *Moġāmarat raʾs al-mamelouk Jāber* (*L'Aventure de la tête du mamelouk Jāber*), composée en 1970.

La troisième période du cheminement de la pensée wannoussienne, celle du silence, de la méditation et de l'interruption de toute composition dramatique originale, s'étale sur plus d'une décennie. Elle débute en 1978, à la suite des accords de Camp David, dont le traité de paix bilatéral égypto-israélien, et s'achève en 1989, l'année où Saʿd-Allāh écrit *Al-Iġtissāb* (*Le Viol*), qui se veut un hommage à la résistance du peuple palestinien au cours de la première *Intifāḍa*[5]. *Al-Iġtissāb*, inspirée de la pièce antifasciste *La Double histoire du docteur Valmy* du dramaturge espagnol Antonio Buero Vallejo, entame la dernière période de l'œuvre wannoussien qui s'achève avec la disparition du dramaturge le 15 mai 1997.

En outre, en 1992, après avoir découvert qu'il était atteint d'un cancer et que les médecins lui ont donné moins de six mois à vivre, Saʿd-Allāh décide de ne pas renoncer à l'écriture. Au contraire, le dramaturge, qui ne se soucie plus ni des critiques sarcastiques ni de la censure du régime syrien, va retrouver son enthousiasme de jeune auteur engagé pour appeler, notamment, à faire la distinction entre le patrimoine et l'Histoire.

Cet engagement du dramaturge en herbe avait été ouvertement assumé dans son ouvrage théorique *Bayānāt limasraḥ ʿarabī jadīd* (*Manifestes pour un*

---

[3] Le 5 juin 1967, les troupes israéliennes déclenchèrent une attaque surprise qui détruisit au sol l'aviation égyptienne. Cette guerre éclair, dite « de Six Jours », s'achève le 10 juin par une défaite humiliante des armées arabes.

[4] « *La Syrie ne connait d'autres frontières que celles de la grande patrie arabe* », le journal *Le Monde* [en ligne]. consulté le 17-12-2023. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/03/09/la-syrie-ne-connait-d-autres-frontieres-que-celles-de-la-grande-patrie-arabe-declare-la-proclamation-du-commandement-de-l-armee_2217311_1819218.html.

[5] La première *Intifāḍa*, également appelée « guerre des pierres », a été déclenchée le 9 décembre 1987 pour protester contre les crimes de l'armée israélienne.

nouveau théâtre arabe), publié initialement au mois d'octobre 1970 dans le numéro 104 de la revue syrienne *Al-Maʿrifa* (*La Connaissance*). le jeune Wannous y avait énoncé les grandes lignes de son projet relatif à la mise en place d'un théâtre patriotique panarabe. Pour mettre en question les desseins de ce théâtre, il avait notamment écrit que :

> Nous ne mettons pas en place un théâtre pour prouver que nous avons rejoint le convoi des nations civilisées et que, comme les autres, nous connaissons l'art dramatique. Si c'était notre seul objectif, il ne mériterait pas toute cette peine. Si nous mettons un théâtre sur pied, c'est dans le but de changer et de faire évoluer une mentalité. Nous ambitionnons également d'atteindre une conscience politique collective de notre destin historique commun.[6]

Dans la pièce *Mounamnamāt tārīḫiya* (*Miniatures historiques*) composée en 1993, l'auteur revient sur un épisode tragique de l'Histoire du monde arabe : le siège puis le sac de Damas par les hordes tatares en l'an 1401. Wannous profite de cette œuvre iconoclaste pour faire tomber de son piédestal le célèbre Ibn Khaldoun, et ce en le représentant comme un savant mégalomane et collaborationniste.

Notre recherche, laquelle s'inscrit dans le cadre de la réflexion sur « le théâtre en question(s) ? », s'articule autour de la problématique suivante : comment Wannous procède-t-il pour faire de *Mounamnamāt tārīḫiya* une méditation sur l'Histoire ?

Afin de chercher des éléments de réponse, notre lecture de *Miniatures historiques* se penchera d'abord sur les raisons derrière le choix du titre de la pièce. Ensuite, nous reviendrons sur sa source d'inspiration. Enfin, nous nous intéresserons à sa composition à travers les personnages principaux, l'agencement des trois miniatures qui la structurent, ainsi qu'à travers un résumé qui s'attarde, particulièrement, sur la deuxième qui décrit Ibn-Khaldoun comme un savant indigne.

I. Le titre de la pièce

Selon *Le Grand Robert de la langue française*, le mot « miniature » désigne notamment une « peinture fine de petits sujets servant d'illustration aux manuscrits[7] ». Cependant, la miniature arabo-persane va se distinguer des peintures classiques de l'Extrême-Orient et de l'Occident par « sa finesse, sa délicatesse et la multiplicité de ses couleurs[8] ».

En outre, dans les compositions picturales qui peignent de nombreux personnages, comme dans les miniatures représentant des champs de bataille, des sou-

---

[6] Saʿd-Allāh WAannous *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 3, Beyrouth, Dār al-Ādāb, 2004, [1ère éd.1996], p. 24.
[7] *Le Grand Robert de la langue française*, version numérique, édition 2008.
[8] Youssef Ishaghpour, *La Miniature persane*, Paris, Éditions Verdier, 2009, quatrième de couverture.

verains accompagnés de leurs courtisans, voire des scènes de la vie quotidienne, « les visages ne sont pas de simples esquisses mais chacun a sa personnalité[9] ». Enfin, l'une des caractéristiques des grands miniaturistes arabo-persans et de leurs disciples est « d'avoir triomphé des calligraphes, d'avoir pratiquement éliminé le texte : la miniature va désormais occuper toute la page avant de devenir indépendante de l'ouvrage[10] ».

En 1994, et en l'espace de quelques mois, Saʿd-Allāh finit de composer les trois pièces *Yawm min zamāninā* (*Un jour de notre temps*), *Mounamnamāt tārīḫiya* (*Miniatures historiques*) et *Ṭoqūs al-išārāt wa at-taḥawwoulāt* (*Rituels des signes et des métamorphoses*).

Mounamnamāt tārīḫiya a d'abord été publiée sous forme de feuilleton dans le quotidien beyrouthin *As-Safīr*. Elle sera éditée dans sa version intégrale en mars 1994 dans le numéro 543 de la revue mensuelle cairote *Riwāyāt Al-Hilāl*[11], célèbre surtout pour la publication de traductions des chefs-d'œuvre de la littérature mondiale. Sur la quatrième de couverture de cette première édition, nous pouvons lire que *Mounamnamāt tārīḫiya* pourrait être lue comme :

> Un dialogue dialectique entre le passé et le présent, étant donné que pour comprendre notre présent, il est de notre devoir de relire notre Histoire pour essayer d'y découvrir ce que nous ne voyions pas auparavant[12].

À cette occasion, Wannous accorde à la poétesse et réalisatrice syrienne Hāla Moḥammed une interview publiée par le quotidien beyrouthin *Al-Ḥayāt* dans son numéro du 26 avril 1994. Cette interview a été reproduite dans le tome 3 des *Œuvres complètes* de l'auteur dramatique. À une question relative aux raisons qui ont motivé le choix du titre de *Miniatures historiques*, Saʿd-Allāh répond :

> J'ai peut-être emprunté aux règles de composition des miniatures arabo-persanes l'idée d'absence, dans un tableau, de la scène centrale ou du centre d'intérêt où convergent les lignes de force. Tous les fragments, les détails, les ornements et les formes décoratives, et par la suite les visages et les personnages revêtent la même importance et requièrent du miniaturiste la même intention et les mêmes efforts. Dans cette pièce, j'ai essayé de ne pas imposer des actions capitales ou des personnages principaux, mais de proposer un

[9] Nikita Elisséeff, « Behzâd (1440-1536) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20-12-2023. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/behzad/
[10] *Ibid.*
[11] *Al-Hilāl* est la toute première revue littéraire et artistique arabe. Elle a été fondée au Caire en 1892, par le romancier et journaliste libanais Jorgī Zaydān.
[12] Saʿd-Allāh Wannous, *Mounamnamāt tārīḫiya*, *Riwāyāt Al-Hilāl* n°543, Le Caire, Dar Al-Hilāl, mars 1994.

foisonnement de détails, de fragments, de portraits et de dilemmes à une époque de déclin et de misère.

J'ai essayé de peindre un mural qui reflète cette période, et la contemple loin de l'idée de perspective développée par les peintres de la Renaissance. Sur le modèle des miniatures qui ne proposent pas de scène centrale, je ne voulais pas que *Mounamnamāt tārīḫiya* exposent une vision du monde préconçue qui coule les personnages dans des moules stéréotypés ou dicte leurs actions.

L'absence de perspective ne signifie pas forcément un manque de profondeur. Les scènes, par leurs répétitions et leurs détails, gardent une dimension secrète et offrent, par la même occasion, une liberté identique à tous les types de personnages, à toutes les alternatives, et à toutes les manifestations individuelles et collectives.

La miniature ne se donne pas à lire en une impression globale ou à travers une conception préétablie. Au contraire, elle invite celui qui la contemple à la méditation, et à se faire sa propre idée en procédant à une synthèse de l'ensemble des détails et de leurs relations plastiques et chromatiques.

Je voulais que *Mounamnamāt tārīḫiya* soit une méditation de l'Histoire, et qu'elle incite le lecteur ou le spectateur à se plonger dans sa propre contemplation de cette Histoire qui nous est commune[13].

De prime abord, *Mounamnamāt tārīḫiya* semble bien relever du théâtre historique qui est communément « une forme de théâtre qui emprunte ses sujets à l'Histoire ; plus précisément, il est une forme qui suppose une approche historique de ses sujets[14] ». Effectivement, et comme nous l'avons déjà mentionné, cette œuvre dramatique se base sur des faits avérés et non sur une fable : le siège puis le pillage de Damas par les Mongols en 1401, et le rôle peu glorieux qu'Ibn-Khaldoun aurait joué dans cette tragédie. *Mounamnamāt tārīḫiya* est également parsemée de passages rappelant les chroniques, ces « recueils de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession[15] ». Wannous impute les textes en question à un « historiographe ancien », un chroniqueur qui aurait été témoin de l'invasion tatare. Ces chroniques remonteraient donc au début du XVe siècle et relatent le siège puis le sac de plusieurs villes du « pays de Cham[16] ». Ainsi, nous apprenons qu'après avoir dévasté Alep et Ḥamā où elles auraient érigé des tours

[13] Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 3, *op. cit*., p. 689-690.
[14] Michel Corvin, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris Éd. Larousse, 1998, p. 799.
[15] *Le Grand Robert de la langue française*, *op. cit*.
[16] Ce toponyme figure à la page 7 de *Miniatures*, la traduction française pour *Mounamnamāt tārīḫiya* mentionnée dans les « Remarques concernant la translittération et la traduction ». *Miniatures,* publiée par Actes Sud en 1996, est proposée par les universitaires syriennes Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara.

avec les têtes coupées des habitants des deux villes, les hordes commandées par Tamerlan[17] déferlent sur Damas, abandonnée par le sultan mamelouk Ibn Barqouq et ses soldats, retournés en catastrophe en Égypte pour mater un soulèvement, et préserver ainsi le trône du souverain.

En choisissant de se référer à la version officielle de l'Histoire telle que rapportée par ce « chroniqueur », Wannous semble opter pour l'historisation, c'est-à-dire le « passage des récits légendaires ou mythiques au récit historique marqué de repères chronologiques vérifiables[18] ».

Quant à l'universitaire Patrice Pavis, il considère que l'historisation consiste notamment à « montrer un événement ou un personnage dans son éclairage social, historique, relatif et transformable[19] ».

Pour sa part, dans son analyse de l'ultime période de l'œuvre wannoussien influencée par la grave maladie du dramaturge, le romancier et critique saoudien ʿAbd-Ar-Raḥmāne Mounīf estime que la relecture de l'Histoire revêt une importance capitale dans les pièces de Saʿd-Allāh écrites au cours des années 1990. Mounīf jette la lumière sur cette quête de la « conscience historique » dans sa préface à *Al-Aʿmāl Al-Kāmila* (*Œuvres complètes*), et juge que :

> Dans sa nouvelle période, Saʿd-Allāh Wannous ne se contente plus du rôle politique du théâtre, ou des sujets qui l'ont préoccupé auparavant. En effet, après avoir longuement étudié de nombreux épisodes de l'Histoire lors de la décennie de la méditation et de l'introspection, il en scrute l'immensité. Et il a fait cela avec l'objectif de connaître et de découvrir avec un regard critique, pour en tirer des leçons et des maximes, loin du tumulte festif, et avec la probité de celui qui veut apprendre avant de prétendre donner des leçons aux autres. C'est pour cela qu'il a été un pionnier, et qu'il a été sincère dans ce qu'il a sélectionné de cette Histoire[20].

II. La source d'inspiration de *Mounamnamāt tārīḫiya*

Quelques mois avant sa disparition, Saʿd-Allāh accorde une interview à son ami le poète et critique syrien Nourī al-Jarraḥ. Au cours de cet entretien reproduit dans le tome 3 de ses *Œuvres complètes*, le dramaturge est sollicité pour don-

---

[17] Tamerlan, Timour, Timour-Lank, Timour Lenk ou Timūr Leng (1336-1405) est un chef tatar musulman, issu d'une tribu turque alliée aux khans mongols. Il franchit l'Euphrate en 1400, occupe les villes d'Alep et Ḥamā et parvient enfin à Damas fin décembre 1400. Tamerlan aurait attisé la colère de ses troupes en faisant porter sur les Damascènes, et donc sur leur descendants, la responsabilité de la mort de ʿAli b. Abī-Ṭālib, cousin et gendre du Prophète Moḥammed. L'armée turco-mongole de Tamerlan a conquis des territoires allant de la Volga à Damas, de Smyrne (l'actuelle Izmir) au Gange et à la Haute-Asie.

[18] *Le Grand Robert de la langue française*, *op. cit*.

[19] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 162.

[20] ʿAbd-Ar-Raḥmāne Mounīf, « Préface : *L'Enfant qui vit le roi nu* », in Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 1, *op. cit*., p. 13-14.

ner des éclaircissements sur la source d'inspiration à l'origine de la fable de *Mounamnamāt tārīḫiya*, « c'est-à-dire son entité nucléaire, résultat d'une interprétation et le premier moment de la réflexion dramaturgique d'un metteur en scène[21] ».

Si Nourī al-Jarraḥ consent que l'événement central dans *Mounamnamāt tārīḫiya* est le siège puis le sac de Damas par Tamerlan, il avoue que lors de sa lecture de la pièce, il n'a pas pu s'empêcher de faire le lien avec le siège par les troupes israéliennes devant Beyrouth en 1982, alors que Wannous et lui-même se trouvaient dans la ville encerclée. Pour en avoir le cœur net, le poète syrien demande au dramaturge si le « Beyrouth cerné » par Tsahal est effectivement présent dans le « Damas assiégé » par les Mongols, et si *Mounamnamāt tārīḫiya* peut être considérée comme un avertissement adressé aux générations futures. Saʿd-Allāh répond en ces termes :

> Il ne fait aucun doute que le Beyrouth de 1982 est présent dans les *Mounamnamāt*, comme il est évident que la pièce essaie de présenter une critique acerbe de notre Histoire et de notre présent. Cette critique ne se borne pas à un simple pamphlet, mais essaie d'inviter le lecteur ou le spectateur à soumettre son destin, ainsi que les événements historiques passés et présents, à une longue et profonde réflexion. Mon espoir est que nous parvenions à développer une conscience à même de nous éviter davantage de sièges, de débâcles, et de défaites[22].

Outre cet éclairage de Saʿd-Allāh, à la lecture du **détail** (ou **fragment**) **5** de la troisième et dernière miniature de *Mounamnamāt tārīḫiya* intitulée « *Āzdār le prince de la citadelle ou le massacre* », nous avons une mention claire de la capitale libanaise alors qu'elle était écrasée par les bombardements des avions israéliens.

Ce **détail 5** met en scène le jeune couple composé de Charaf-Eddine, le disciple d'Ibn-Khaldoun, et Souʿād, la fille du Cheikh martyr Bourhāne-Eddine al-Tādilī. Le jeune homme a décidé d'abandonner son maître collaborationniste pour rejoindre les Damascènes retranchés dans la Citadelle, dernière poche de résistance aux hordes de Timour. Tout en soignant la blessure au bras de Charaf-Eddine, Souʿād lui raconte son rêve de la nuit passée :

> -Souʿād : Hier, j'ai fait un songe étrange. J'étais dans une ville au bord de la mer. Cela pouvait être Tyr ou Beyrouth… Probablement Beyrouth. Nous étions assiégés comme nous le sommes maintenant, mais c'était l'été, le soleil était éclatant et chaud. J'ai vu des oiseaux bizarres qui volaient au-dessus

[21] Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 626.
[22] Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 3, *op.cit.*, p. 638.

> de nos têtes. Des oiseaux qui grondaient comme s'ils étaient de fer ou d'argent. Ils jetaient sur nos têtes des boules de feu qui explosaient. Je me suis vue sur un promontoire, je regardais autour de moi et je vis alors que nous étions entourés de maisons construites sur des collines. Il y avait beaucoup de monde sur les terrasses, tous nous montraient du doigt en se moquant de notre malheur. Mon père s'approcha de moi, me demanda tristement si je connaissais ces quartiers, puis me les nomma : là, ce sont les Arabes de Noumayr, et là, ceux du clan de Ḥāritha. Ceux-ci sont du pays du Shām, ceux-là sont les Arabes de l'Égypte et du Caire, alors que ceux-ci sont les Arabes de Qaḥtāne et ceux-là les Arabes d'Afrique. Tous semblaient profiter du spectacle en toute insouciance. Puis, un oiseau énorme nous voila le ciel en vrombissant. J'ai crié très fort. Je me suis réveillée en sursaut, triste et abattue. C'était un rêve lugubre et terrifiant[23].

Ainsi, il s'avère que la fable de *Mounamnamāt tārīḫiya* se prête à une interprétation en accord avec la dramaturgie brechtienne qui a « tenté de détraquer le miroir du théâtre[24] ». En effet, Wannous semble opérer le choix esthétique de prendre pour modèle le dramaturge allemand qui ambitionnait de modifier l'attitude passive du spectateur face à la représentation scénique, et d'attirer son attention sur l'artifice de l'œuvre dramatique. De la sorte, « dans le miroir renversé de la scène qui aurait dû lui offrir la vision d'un autre monde, c'est son propre visage qui lui apparaît, surgissant des morceaux inextricablement emmêlés d'un puzzle détraqué[25] ».

En outre, pour expliciter la fable, « dont il refusait le caractère "humaniste" de généralité extratemporelle ou d'individuation psychologique[26] », Brecht jugeait qu'il est primordial de se focaliser sur le gestus social et historique, c'est-à-dire sur « une certaine attitude des protagonistes entre eux et à l'intérieur de l'univers social[27] ».

À ce propos, le dramaturge allemand considère que :

> Le théâtre épique s'intéresse avant tout au comportement des hommes entre eux, là où ce comportement présente une signification historico-sociale, autrement dit dans ce qu'il a de typique[28].

---

[23] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit.*, p. 89-90.
[24] Bernard Dort, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, p. 190.
[25] *Ibid.*
[26] Michel Corvin, dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, *op. cit.*, p. 626.
[27] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 153.
[28] Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche éditeur, 1964, p. 96.

III. Composition de *Mounamnamāt tārīḫiya*

Patrice Pavis considère que la composition d'une pièce de théâtre reflète la « façon dont l'œuvre dramatique, et notamment le texte, est agencée[29]» et juge que

> L'analyse des structures dramatiques de l'œuvre théâtrale coïncide en grande partie avec la dramaturgie. Les deux disciplines ont en commun l'étude des propriétés spécifiques de la forme du drame[30].

Pavis estime également que, contrairement à la dramaturgie classique qui impose « les règles et les méthodes de construction de la fable, de l'équilibrage des actes ou de la nature des personnages[31] », l'écriture dramatique contemporaine, « notamment post-brechtienne, n'obéit plus à une série de règles de composition[32] ».Cependant, pour notre lecture de *Mounamnamāt tārīḫiya*, nous avons également choisi de tenir compte de la démarche élaborée par Jacques Scherer dans son ouvrage critique *La Dramaturgie classique en France*[33], en vue d'étudier les structures interne et externe d'une pièce de théâtre. Par conséquent, et vu le grand nombre de personnages dans cette œuvre dramatique, nous commencerons notre analyse par la présentation de certains d'entre eux, notamment de ceux à qui l'auteur nous semble accorder une attention particulière, même s'il déclare que :

> Dans cette pièce, j'ai essayé de ne pas imposer des actions capitales ou des personnages principaux, mais de proposer un foisonnement de détails, de fragments, de portraits et de dilemmes à une époque de déclin et de misère[34].

Ensuite, nous nous intéresserons à l'agencement des trois miniatures qui composent la pièce. Enfin, dans le dernier volet de notre lecture, nous proposerons une présentation de l'essentiel des péripéties qui en constituent la trame dramatique. La deuxième miniature, intitulée « *Waliy-Eddine Abd-Al-Raḥmāne Ibn-Khaldoun ou l'épreuve de la science* », nous montrera le portrait d'Ibn-Khaldoun que Wannous dépeint comme un savant arriviste et imbu de sa supériorité.

III.1. Les personnages principaux

Pour la composition de *Mounamnamāt tārīḫiya*, Wannous explique que :

> Aucune de mes autres œuvres ne présente autant d'individus. Certains sont des personnages réels alors que d'autres sont imaginaires. Dans les deux cas,

---

[29] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 63.
[30] *Ibid.*, p. 341.
[31] *Ibid.*
[32] *Ibid.*, p. 63.
[33] Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001 [1ère éd.1950].
[34] Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 3, *op .cit*., p. 689.

> je me suis efforcé de les rendre crédibles, et de leur attribuer un certain discours en conformité avec leurs prises de position ou leurs intérêts. Cependant, pour la méditation de l'Histoire à laquelle j'aspirais, il était primordial, d'accorder à ces personnages une grande liberté de réflexion et d'action. Autrement dit, j'ai essayé autant que faire se peut d'éviter les stéréotypes et les personnages qui évoluent en fonction de préjugés ou d'idées préconçues. J'ai également essayé de m'écarter du schéma manichéen des « bons » et des « méchants ». Ainsi, dans *Mounamnamāt tārīḫiya*, j'ai tenté de présenter des caractères avec des intérêts conflictuels et des points de vue divergents, tenant chacun un discours cohérent qui ne manque pas de bon sens[35].

Contrairement à nombre d'auteurs dramatiques, Wannous n'a pas pour habitude de faire figurer la liste des personnages en tête de ses pièces. Toutefois, dans *Miniatures*[36], la traduction de *Mounamnamāt tārīḫiya* à laquelle nous nous référons fréquemment dans cette étude, nous découvrons une distribution des personnages principaux par ordre de leur entrée en scène, c'est-à-dire en fonction de leur apparition dans les détails (ou fragments) successifs du triptyque. Nous étoffons cette liste nominative établie par les trois traductrices en y adjoignant des éclaircissements qui renseignent sur les relations entre les personnages :

PERSONNAGES
par ordre d'entrée en scène

-Le Chroniqueur
-Le crieur public
-Aḥmed : disciple et partisan du Cheikh Bourhāne-Eddine al-Tādilī
-Doulāma : l'un des plus riches commerçants de Damas. Mégalomane mercantiliste et sans scrupules, il se considère comme plus malin que le sultan Faraj Ibn Barqouq et Timour Lenk réunis. Il est également persuadé que la ville pourra être sauvée à l'aide d'une transaction avec les Tatars.
-Bahāʾ : fils de Doulāma. Dans le **détail 11**, et avant-dernier de « *La troisième miniature* », il sera torturé puis mis à mort par des Tatars voulant obliger son père à dévoiler la cachette de ses trésors.
-Homme 1
-Homme 2
-L'Aleppin : fuyant sa ville natale avec sa jeune fille Rayḥāna déguisée en garçon, il la vendra à Doulāma qui abusera d'elle dans le **détail 7** de « *La première miniature* » intitulée « *Le Cheikh Bourhāne-Eddine al-Tādilī ou la défaite* ».

[35] Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 3, *op. cit*., p. 668.
[36] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit*.

-Chaʿbāne : simple d'esprit, il ne manque pas de générosité. Il pourrait symboliser tous les oubliés (et toutes les laissées pour compte) de l'Histoire officielle.

-Tādilī : d'origine marocaine comme l'indique son nom, ce cheikh malékite comme Ibn-Khaldoun reçoit le savant chez lui. Mais contrairement à ce dernier qui va pactiser avec Tamerlan, le cheikh al-Tādilī va encourager les Damascènes à résister à l'envahisseur.

-Āzdār : il donne son titre à « *La troisième miniature* » : *Āzdār le prince de la citadelle ou le massacre*. C'est le vaillant prince mamelouk commandant de la citadelle, dernière poche de résistance face aux Tatars. Le **treizième et dernier détail** de « *La première miniature* » intitulée « *Le Cheikh Bourhāne-Eddine al-Tādilī ou la défaite* » va d'ailleurs nous apprendre son martyre.

-Chihāb-Eddīne : conseiller et fidèle aide de camp du prince Āzdār

-Marwāne : artisan habile dans le tissage de la soie qui se fait exploiter par Doulāma. Dans le **détail 7** de « *La troisième miniature* », Marwāne se fait égorger chez lui par des Tatars venus lui voler ses étoffes.

-Khadija : épouse de Marwāne, elle est violée par les Tatars après le meurtre de son mari.

-Ibn-Annāboulsī : avec Ibn-al- Izz et Ibn-Mouflih̩, c'est l'un des trois ulémas qui, pour sauvegarder leurs prérogatives, complotent avec Doulāma le commerçant afin de livrer Damas aux Tatars. Dans le **détail 2** de « *La deuxième miniature* » intitulée « *Waliy-Eddine Abd-Al-Rah̩māne Ibn-Khaldoun ou l'épreuve de la science* » et placée sous le signe de la trahison et de la perfidie, Ibn-Annāboulsī est décrit en ces termes : « il n'était pas honnête dans ses sermons ni dans ses sentences. Il avait vendu beaucoup de biens de mainmorte à Damas, la plupart de façon illicite. On raconte que sous son mandat, l'ensemble de ses ventes dépassait celles conclues depuis le début de l'Islam ; ouvrant ainsi la porte à des abus auxquels on ne peut jamais mettre fin. Ibn-Annāboulsī est accusé aussi d'avoir participé aux abominations des Tatars[37] ».

-Ibn-al-Izz : lui aussi est décrit dans le **détail 2** de « *La deuxième miniature* » en ces termes : « il occupait le poste de cadi depuis un certain temps. Lorsque les hommes de Timour Lenk arrivèrent, il perpétra avec eux maints forfaits, à la suite de quoi on lui accorda le titre de grand cadi. Tous les autres cadis dépendaient de lui. Il prononça un prône solennel le vendredi à la mosquée au nom de Timour Lenk. Ses comportements despotiques lui attirèrent la haine des gens et leur mépris[38] ».

-Ibn-Mouflih̩ : dans ce même **détail 2** de « *La deuxième miniature* », nous apprenons que cet uléma « a composé plusieurs ouvrages dont *Le Livre des anges*,

[37] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit.*, p. 56-57.
[38] *Ibid.,* p. 57.

Le Livre des arcanes dévoilés et *Le Compendium des écrits d'Ibn al-Ḥājib*. La plupart de ces livres furent détruits lors de l'invasion de Timour Lenk. Vers la fin de sa vie, on lui concéda le titre de cheikh du rite hanbalite. Au mois de rajab de l'an 801 de l'Hégire, il devint cadi indépendant. À l'arrivée de Timour Lenk, il alla à sa rencontre en compagnie de quelques autres dignitaires. Les habitants de Damas souffrirent de ses exactions. Ses méfaits atteignirent le summum de l'intolérance, si bien qu'il fut disgracié par Timour Lenk, torturé et supplicié[39] ».

-Jamāl-Eddīne Ibn-al- Charāʾijī : défenseur du libre arbitre et convaincu que « c'est par la sagesse qu'on peut accéder au plus haut degré de la foi[40] », il est dénoncé comme hérétique par Ibrahim, l'amant de sa femme Yasmine. Les ulémas, dont Tādilī, Ibn-Annāboulsī, Ibn-al-ʿizz et Ibn-Moufliẖ, l'accusent d'athéisme et le jettent dans un cachot de la citadelle. Le **détail 13**, le dernier de *Miniatures historiques,* représente cheikh Jamāl-Eddīne Ibn-al- Charāʾijī crucifié sur ordre de Timour.

-Ibn-at-Ṭayyib Ibn-Khaldoun.

-Charaf-Eddīne : disciple et serviteur d'Ibn-Khaldoun. Indigné par l'attitude du savant qui s'allie à Doulāma et aux ulémas perfides qui trahissent les Damascènes, le jeune homme se joint aux derniers résistants repliés dans la citadelle, dont Souʿād, fille du Cheikh Bourhāne-Eddine al-Tādilī. Les deux jeunes hommes se marient la veille de la chute de la citadelle.

-Souʿād : fille du Cheikh Bourhāne-Eddine al-Tādilī. Après le martyre de son père, elle rejoint la résistance, épouse Charaf-Eddīne et se suicide le lendemain pour ne pas tomber aux mains des Tatars.

-Yasmine : épouse infidèle de Jamāl-Eddīne Ibn-al- Charāʾijī.

-Ibrahim : amant de Yasmine. Il dénoncera Ibn-al- Charāʾijī pour hérésie.

-Le chambellan : conseiller du sultan Faraj ibn Barqouq et son porte-parole. Dans le **détail 10** de « *La première miniature* » qui se déroule dans une salle de la citadelle en présence du sultan, du prince Āzdār, d'Ibn-Khaldoun et du cheikh al-Tādilī, c'est lui qui annonce le retour précipité du sultan au Caire où "le trône est menacé. Un intrigant le convoite[41]" ».

-Le sultan : représenté comme un enfant gâté, il ne dira que trois répliques au cours de toute la pièce, dans le **détail 10** de « *La première miniature* ». La première est « Sus au Tcherkesse ! Coupez-lui la tête[42] ». La deuxième, en réponse à al-Tādilī qui essayait de le convaincre de rester pour défendre Damas et gagner ainsi « un trône coulé dans l'amour et la fidélité[43] » de ses sujets d'Égypte et de

[39] *Ibid.*
[40] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit.*, p. 21.
[41] *Ibid.*, p. 48.
[42] *Ibid.*
[43] *Ibid.*, p. 49.

Syrie, est « Je ne pourrai pas m'asseoir sur l'amour et la fidélité. Je veux mon trône[44] ».

-Les Tatars

-Rayḥāna : jeune fille alépine réfugiée avec son père à Damas. Devenue muette après le massacre de sa mère et de ses frères, les premiers mots qu'elle prononce sont « Ttatarrr…Tatar… [45] » pour qualifier Doulāma en train de la violer dans le **détail 7** de « *La première miniature* ».

-Le prince tatar : il apparaît avec ses soldats « chez Doulāma[46] » dans le **détail 11** de « *La troisième miniature* ». Les Tatars torturent le commerçant pour qu'il leur révèle où il cache ses richesses. C'est finalement Rayḥāna qui leur apprend que « les caisses d'argent et d'or sont enfouies dans la fosse d'aisances[47] ».

III.2. Agencement de *Mounamnamāt tārīḫiya*

Dans l'interview accordée en 1994 à la poétesse et réalisatrice syrienne Hāla Moḥammed pour le quotidien beyrouthin *Al-Ḥayāt,* que nous avons déjà évoquée lors de l'analyse du titre de la pièce, Wannous revient sur les choix esthétiques qui lui ont dicté la structure *Mounamnamāt tārīḫiya*. Il explique que :

> Sur le modèle des miniatures qui ne proposent pas de scène centrale, je ne voulais pas que *Mounamnamāt tārīḫiya* expose une vision du monde préconçue qui coule les personnages dans des moules stéréotypés ou dicte leurs actions.
>
> L'absence de perspective ne signifie pas forcément un manque de profondeur. Les scènes, par leurs répétitions et leurs détails, gardent une dimension secrète et offrent, par la même occasion, une liberté identique à tous les types de personnages, à toutes les alternatives, et à toutes les manifestations individuelles et collectives[48].

Au niveau de la forme, Saʿd-Allāh prend la décision de diviser cette œuvre en miniatures, et non pas en actes qui doivent théoriquement « présenter une seule action décomposable en parties organiquement liées les unes aux autres[49] ». Ce choix esthétique du terme « miniatures » connote ainsi l'adoption de certaines techniques inhérentes aux règles de composition de cet art pictural, et « tend à englober un moment dramatique, à situer une époque et à prendre l'état d'un tableau[50] ».

---

[44] *Ibid*.
[45] *Ibid*., p. 36.
[46] *Ibid*., p. 104.
[47] *Ibid*., p. 105.
[48] Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 3, *op. cit*., p.689.
[49] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 5.
[50] *Ibid.*, p. 6.

Comme nous venons de le mentionner lors de la présentation des personnages principaux, Wannous concrétise cette transition de l'acte au tableau en brossant trois miniatures désignées respectivement par « *La première miniature* » intitulée « *Le Cheikh Bourhāne-Eddine al-Tādilī ou la défaite* », « *La deuxième miniature* » qui porte comme titre « *Waliy-Eddine Abd-Al-Raḥmāne Ibn-Khaldoun ou l'épreuve de la science* », et « *La troisième miniature* » intitulée « *Āzdār le prince de la citadelle ou le massacre* ».

En outre, chacune de ces trois miniatures est constituée, non pas de scènes, mais de « détails » ou de « fragments » numérotés qui dépeignent les intérêts conflictuels des personnages, dont Ibn-Khaldoun, ainsi que les points de vue divergents des Damascènes quant à la position à adopter face aux hordes mongoles.

Ces « détails » sont entrecoupés d'extraits de chroniques que le dramaturge impute à « l'historiographe ancien ». Le dramaturge choisit d'ailleurs de débuter et de clore *Mounamnamāt tārīḫiya* par le récit de ce mémorialiste. L'auteur explique que, dans cette œuvre dramatique, le point de vue adopté par son chroniqueur est en conformité avec ce qui était habituellement attendu de l'historiographe arabo-musulman modèle. En effet, ce dernier est censé relater les faits de manière objective, sans prendre parti, tout en prenant soin de mentionner aussi bien les événements capitaux que des faits apparemment anodins.

Wannous juge également que cet historiographe est :

> Naturellement persuadé que notre âge d'or coïncide avec le siècle du Prophète, et que depuis cette époque bénie, la civilisation arabo-musulmane va en déclinant. C'est de toute évidence le point de vue de tous les chroniqueurs convaincus que ce qui nous arrive est la résultante de la volonté divine qui transcende la volonté et le pouvoir des hommes[51].

III.3. Résumé de *Mounamnamāt tārīḫiya*

La fable de *Mounamnamāt tārīḫiya*, c'est-à-dire la « suite des faits qui constituent l'élément narratif[52] » s'étale sur sept mois. Le chroniqueur précise, d'une façon qui ne laisse aucune place à l'incertitude ou à l'erreur, que les événements qu'il relate vont du 9 mouḥarram au 28 rajab de l'an 803 de l'Hégire. Ses chroniques débutent avec l'arrivée d'Ibn-Khaldoun à Damas en provenance d'Égypte, et se terminent avec le sac de la ville et le massacre des Damascènes. Le savant né à Tunis avait fait le voyage en compagnie de Faraj Ibn Barqouq, le sultan du Caire venu défendre la ville contre les hordes tatares. Toutefois, Ibn Barqouq va rapidement abandonner la cité encerclée par les envahisseurs, et rebrousser chemin avec ses troupes afin de mater un soulèvement qui menace la capitale de son royaume. Quant à Ibn-Khaldoun, il décide de rester dans la ville assiégée, poussé

[51] Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Les Œuvres complètes*), tome 3, *op. cit*., p. 669.
[52] *Le Grand Robert de la langue française*, *op. cit*.

par son désir d'assister à un événement historique capital, tout en nourrissant l'ambition de rencontrer Tamerlan et d'entrer à son service.

III.3.A. Première miniature : *Le Cheikh Bourhāne-Eddine al-Tādilī ou la défaite*

Cette première miniature, divisée en treize détails, débute par un compte rendu des événements que Wannous attribue à l'historiographe ancien ou « Chroniqueur » qui précise notamment que :

> Le Chroniqueur : Puis vint l'an huit cent trois. C'était sous le calife al-Moutawakkil bi-Allah, Nāṣer Faraj Ibn-Barqouq étant Sultan. […] Le neuvième du mois de mouḥarram, un courrier arriva de Damas apportant la nouvelle : Timour Lenk venait d'attaquer Sivas.
>
> Le quinzième du mois de rabīʿ al-awwal, le courrier apporta une funeste nouvelle : les soldats de Damas avaient été défaits, la ville d'Alep était tombée entre les mains des soldats de Timour Lenk et subissait les pires horreurs que l'on pût imaginer.
>
> Le dix-huitième du mois, ceux qui avaient fui Alep et Hama arrivèrent. Tous disaient que Timour Lenk et ses troupes marchaient sur Damas. Le fleuve Barada était à son niveau le plus bas, les grenouilles y pullulaient[53].

Après le récit de l'historiographe ancien, l'action commence par le **premier détail** (ou fragment) qui représente « Une petite place avec un bazar[54] ». Les personnages présents sont le crieur public, Aḥmed, Doulāma et son fils Bahāʾ, l'Alepin et sa fille Rayḥāna déguisée en garçon, ainsi que des habitants de Damas. Ce premier détail pourrait être assimilé à une scène d'exposition qui nous éclaire sur la terreur qui règne dans la ville menacée par les Tatars.

Le **détail 2** se déroule dans la salle du conseil de la citadelle de Damas. Là, le prince Āzdār, Chihāb-Eddīne son conseiller et le cheikh al-Tādilī se concertent pour organiser la résistance.

Le **détail 3** met en scène Marwāne le tisserand et sa femme Khadija qui se préparent à quitter Damas. Survient Aḥmed, le frère de Khadija qui leur apprend que le prince Āzdār a ordonné la fermeture des portes de la ville et interdit aux Damascènes de l'abandonner.

Le **détail 4** se déroule dans « *un coin de la mosquée des Omeyyades. Les cadis et les ulémas des quatre rites : cheikh al-Tādilī, Ibn-al-Īzz, Ibn-Mouflih, et Ibn-Annāboulsī font cercle*[55] ». Ils décident d'emprisonner Jamāl-Eddīne Ibn-al-

---

[53] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures* (traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara), *op. cit.*, p. 7-8.
[54] *Ibid.*, p. 8.
[55] *Ibid.*, p. 19.

Charāʾijī, qu'ils accusent d'hérésie, et de brûler ses livres, avant de convenir d'encourager les Damascènes à défendre la ville.

Le **détail 5** représente l'échoppe de Doulāma, sise dans le bazar. Le commerçant se met d'accord avec Ibn-Moufliḥ afin d'user de diplomatie et de négocier secrètement avec Tamerlan pour la reddition de Damas. Ensuite, Doulāma achète Rayḥāna à son père aleppin.

Le **détail 6** se déroule à nouveau dans la salle du conseil de la citadelle de Damas. Se préparant au martyre, le cheikh al-Tādilī demande au prince de veiller sur sa femme et sa fille Souʿād.

Le **détail 7** se passe chez Doulāma et peint le viol de Rayḥāna par le commerçant. À la fin de ce fragment, ligotée et violentée par son tortionnaire, la jeune fille, qui avait perdu la parole depuis le massacre de sa mère et de ses frères, arrive à crier :

-Rayḥāna : Ttatarrr…Tatar[56]…

Le **détail 8** représente la chambre réservée aux invités, chez le cheikh Bourhāne-Eddine al-Tādilī. En l'absence de leur hôte occupé à organiser la résistance, c'est Souʿād, sa fille unique, qui prend soin d'Ibn-Khaldoun et de Charaf-Eddīne, son disciple. Une fois leur hôtesse sortie, le savant révèle à Charaf-Eddīne ce qu'il pense de l'enthousiasme patriotique du cheikh :
-Ibn-Khaldoun : Il s'est jeté à corps perdu dans cette affaire comme un possédé[57].

Le **détail 9** représente Marwāne et son beau-frère, de nuit, sur le chemin de ronde. Al-Tādilī passe pour les encourager et leur recommande de rester vigilants.

Le **détail 10** se passe chez Jamāl-Eddīne Ibn-al- Charāʾijī emprisonné dans la citadelle pour hérésie. Yasmine, sa femme infidèle est en compagnie de son amant Ibrahim. Ce dernier, pris de remords pour avoir dénoncé Ibn-al- Charāʾijī, vient annoncer à Yasmine la fin de leur liaison adultère.

Le **détail 11** représente la salle du conseil de la citadelle de Damas. Sont présents le sultan Faraj ibn Barqouq, son chambellan, le prince Āzdār, Chihāb-Eddīne son conseiller, le cheikh al-Tādilī et Ibn-Khaldoun. C'est le chambellan qui annonce le retour précipité du sultan au Caire où « le trône est menacé. Un intrigant le convoite[58] ». En outre, au cours de ce fragment, Wannous insiste sur la petitesse du sultan ibn Barqouq en ne lui attribuant que les trois répliques suivantes :

Le sultan : (*Sur un ton infantile*). Sus au Tcherkesse ! Coupez-lui la tête et sauvez le trône !

---

[56] *Ibid.*, p. 36.
[57] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit.*, p. 40.
[58] *Ibid.*, p. 48.

Le sultan : (*Il secoue avec colère les épaules du cheikh al-Tādilī*). Pour toi, la perte de mon trône est un danger minime !
Le sultan : Je ne pourrai pas m'asseoir sur l'amour et la fidélité. Je veux mon trône[59] !

Ainsi, le sultan Faraj ibn Barqouq est dépeint de manière ridicule pour le dépouiller de toute gloire. En outre, il est représenté comme ayant une faible personnalité et se laissant manipuler par le chambellan. D'ailleurs, c'est ce dernier qui, à la fin de cette réunion secrète, va ordonner au prince Āzdār d'exécuter le cheikh al-Tādilī pour avoir osé traiter ibn Barqouq de « sultan despote et déserteur[60] ». Cependant, après la sortie du sultan et du chambellan, le prince, qui a beaucoup de respect pour le cheikh al-Tādilī, comble les vœux de martyre de l'uléma en l'autorisant à rejoindre son poste sur les remparts.

Ce **détail 11** est suivi par un extrait des chroniques de l'historiographe ancien qui précise :

-Le chroniqueur : Tandis que s'achevait la nuit du vendredi, celle du vingt et unième jour du premier mois de joumāda, les princes partirent en toute hâte. Les habitants de Damas veillaient jour et nuit sur les remparts. Cette nuit-là, les éclaireurs gagnèrent un endroit qui dominait la vallée et constatèrent qu'il n'y avait plus de feux dans les campements du sultan. Lorsque le jour se leva, on comprit que le sultan s'était enfui. L'inquiétude et l'accablement régnaient. La panique s'empara de la ville[61].

Le **détail 12** représente les remparts où des jeunes gens se préparent au combat. Arrive le cheikh al-Tādilī qui harangue la foule :

-Al-Tādilī : Bonnes gens ! Maintenant, à l'heure où je me prépare au martyre, je retrouve mon honneur et mon sens du devoir. Je déclare, moi, Bourhāne-Eddine al-Tādilī, cadi de rite malékite, que le sultan est destitué, ainsi que toute cette clique de despotes sans foi ni loi. Bonnes gens ! J'y vais de ce pas affronter la mort. Priez pour moi. Que ceux qui le veulent me suivent ! Le martyre nous appelle[62].

Le **détail 13**, le dernier de « *La première miniature* », est très concis et nous apprend la mort au combat du cheikh al-Tādilī :

---

[59] *Ibid.*, p. 48-49.
[60] *Ibid*., p. 50.
[61] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit*., p. 50-51.
[62] *Ibid*., p. 52.

-Des voix (*D'abord lointaines et vagues, elles se rapprochent, de plus en plus nettes, hautes et nombreuses*) : Al-Tādilī est mort… Al-Tādilī est mort[63]…

III.3.B. Deuxième miniature : *Waliy-Eddine Abd-Al-Raḥmāne Ibn-Khaldoun ou l'épreuve de la science*

Comme l'indique son titre, « *La deuxième miniature* » composée de huit détails en plus de quatre extraits des chroniques de l'historiographe ancien, est centrée sur Ibn-Khaldoun. Ce dernier, qui s'est installé dans une salle à la madrassa ʿadiliyya, apparaît dans **les détails 3, 6 et 8** en compagnie de Charaf-Eddīne, son disciple et serviteur.

Dans son entretien avec Wannous, l'historien palestinien Māher Sharīf estime que la description du personnage d'Ibn-Khaldoun dans cette deuxième miniature de *Mounamnamāt tārīḫiya* a choqué nombre de ceux qui avaient lu la pièce et qui avaient une haute opinion de l'historiographe. Māher Sharīf demande au dramaturge si son portrait du savant est fidèle à la réalité. Saʿd-Allāh répond que :

> Il serait difficile pour moi d'expliquer à quel point les recherches sur le personnage d'Ibn-Khaldoun m'ont épuisé. Je suis conscient de la stature du savant et de son apport scientifique dans *La Moqaddima*. Son personnage est probablement le seul que j'aie pris autant de soin à représenter de manière précise et objective en me basant sur toute la documentation que j'ai pu me procurer. Ainsi, je peux affirmer que *Mounamnamāt tārīḫiya* fait une description véridique de notre grand savant Ibn-Khaldoun. Toutefois, les exigences de la composition dramatique m'ont amené à imaginer deux faits qui ont contribué à donner de la lumière sur les théories du savant ainsi que sur ses prises de position. Ces deux éléments fabulés sont le fait qu'il soit accompagné d'un jeune disciple remplissant les fonctions de serviteur et de scribe, ainsi que le fait qu'il soit accueilli par le cheikh al-Tādilī. Ces deux éléments me paraissent plausibles étant donné qu'au moment des faits Ibn-Khaldoun ne pouvait voyager seul vu son âge, comme il semble naturel que le cheikh al-Tādilī le Maghrébin de rite malékite reçoive à bras ouverts le savant, Maghrébin et malékite comme lui[64].

Ainsi, selon Wannous, le portrait choquant qu'il brosse du savant, et dont les grandes lignes sont exposées dans cette deuxième miniature, est le résultat de recherches documentaires minutieuses qui entrent dans le cadre d'une relecture objective de l'Histoire. Le dramaturge se base particulièrement sur des éléments présentés dans l'ouvrage *Kitāb al-ʿIbar* d'Ibn-Khaldoun, dont le titre intégral est

---

[63] *Ibid*.
[64] Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 3, *op. cit*., p. 670.

Kitāb al-ʿIbar wa dīwān al-moubtadaʾ wa l- ḫabar fī ayyām al-ʿArab wa l-ʿAǧam wa l-Barbar, que nous pourrions traduire par *Le Livre des exemples* ou *Livre des considérations sur l'histoire des Arabes, des Persans et des Berbères. Kitāb al-ʿIbar* est notamment célèbre pour son introduction, la *Moqaddima d'Ibn-Khaldoun* (ou *Les Prolégomènes*), qui consacre son auteur comme l'un des pères fondateurs de la sociologie. Ainsi, Olivier Carré, politologue et sociologue français spécialiste du monde arabe, écrit que « *Les Prolégomènes* serviraient en vérité d'introduction à la sociologie du Proche-Orient moderne[65] ».

Enrichi des propres expériences d'Ibn-Khaldoun, acquises au cours de ses diverses missions politiques en Afrique du Nord et au Moyen-Orient, *Kitāb al-ʿIbar* a été traduit en français sous le titre *Discours sur l'histoire universelle* par l'universitaire et orientaliste français Vincent-Mansour Monteil[66], ainsi que par l'universitaire marocain Abdesselam Cheddadi[67].

Kitāb al-ʿIbar, placé sous le signe du « déterminisme historique, suivant lequel il est possible de systématiser, d'ordonner le passé[68] », se révèle innovateur dans son ambition de relever et d'expliquer « en toute impartialité » les facteurs fondamentaux régissant la naissance, l'essor puis le déclin des dynasties dans nombre de pays arabes et musulmans.

Cependant, cet ouvrage relate également la rencontre entre Ibn-Khaldoun et Tamerlan au cours de laquelle l'historiographe se serait empressé de faire au chef tatar une description minutieuse de l'Afrique avec des cartes détaillées du Maghreb. Ainsi, en n'hésitant pas à tout faire pour conquérir la faveur de Tamerlan, le savant ne se serait-il pas rendu coupable de haute trahison ?

Cet épisode, en particulier, sera exploité par Wannous dans le **détail 6** sur lequel nous nous pencherons après un survol des fragments qui le précèdent dans l'économie de cette deuxième miniature.

Le **détail 1** se déroule dans la demeure du cheikh al-Tādilī. Charaf-Eddīne, venu présenter les condoléances d'Ibn-Khaldoun et les siennes à Souʿād la fille du martyr, lui explique que son maître n'a pas pu assister aux obsèques à cause d'« un léger malaise[69] ».

Le **détail 2** réunit Doulāma le commerçant avec les ulémas Ibn-Annāboulsī, Ibn-al-ʿizz et Ibn-Moufliḥ, qui complotent pour livrer Damas aux Tatars.

---

[65] Olivier Carré, « *À propos de la sociologie politique d'Ibn-Khaldoun* », *Revue française de sociologie*, 14-1, janvier-mars 1973, p. 124.

[66] ʿAbd Al-Raḥmāne ibn Moḥammed Ibn-Khaldoun, *Discours sur l'histoire universelle* (*Al-Moqaddima*), traduction nouvelle, préface et notes par Vincent-Mansour Monteil, Beyrouth, Commission internationale pour la traduction des chefs-d'œuvre (UNESCO), 1968.

[67] Ibn-Khaldoun, *Le livre des Exemples*, 2 volumes, Paris, Gallimard, La Pléiade (volume I, 2002, 1559 p. ; volume II, 2012, 1633 p.), texte établi, traduit et présenté par Abdesselam Cheddadi.

[68] *Le Grand Robert de la langue française*, *op. cit*.

[69] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit*., p. 53.

Le **détail 3** se passe dans une salle à la madrassa ʿadiliyya que Charaf-Eddīne arrange pour recevoir les ulémas et les notables qui envisagent de prendre conseil auprès d'Ibn-Khaldoun. Le savant choque son disciple en décrivant al-Tādilī le martyr comme un vantard fanatique.

Ce **détail 3** est suivi du récit que le chroniqueur fait de la rencontre entre les ulémas, les notables et Ibn-Khaldoun :

> -Le chroniqueur : le vingt-deuxième jour du premier mois de joumāda, il y eut une concertation entre les ulémas, les notables et Ibn-Khaldoun à la madrassa ʿadiliyya ; à l'issue de laquelle ils se mirent d'accord et décidèrent de livrer la ville et d'envoyer Ibn-Moufliẖ en ambassade auprès de Timour Lenk pour délibérer des conditions de la paix[70].

Le **détail 4** représente la salle du conseil de la citadelle de Damas. Le prince Āzdār et son aide de camp Chihāb-Eddīne sont indignés d'apprendre que les notables et les ulémas ont convenu de livrer Damas aux troupes tatares. Les deux décident de résister aux envahisseurs :

> -Āzdār : la providence veut peut-être que la citadelle soit le dernier bastion qui lutte contre Timour Lenk et qui lui dise non…
> -Chihāb-Eddīne : ainsi, nous laisserons la ville capituler et ouvrir ses portes aux Tatars ?
> -Āzdār : nous les menacerons et les empêcherons d'ouvrir les portes. Mais notre place est ici, dans cette citadelle. C'est ici que nous résisterons et que nous lutterons jusqu'au bout[71].

> Le **détail 5** débute par le récit de l'historiographe ancien :
> Le chroniqueur : (*Une scène de pantomime accompagne les propos du chroniqueur. Il est possible de recourir à la technique du théâtre d'ombres pour montrer des hommes vociférer et se quereller dans la cour de la mosquée des Omeyyades. Le vacarme grandit progressivement jusqu'à se muer en bagarres et affrontements entrecoupés de cris de colère*). Ce même jour, Ibn-Moufliẖ revint satisfait et souriant de son ambassade. Il raconta que Timour Lenk l'avait très bien reçu, lui avait témoigné une extrême gentillesse et lui avait dit : "Damas restera la ville des prophètes et des compagnons de Moḥammed (PSAL)". […] Les Damascènes étaient partagés : ceux qui étaient de l'avis d'Ibn-Moufliẖ et ceux qui […] voulaient le combat[72].

---

[70] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit.*, p. 60.
[71] *Ibid.*, p. 62.
[72] *Ibid.*, p. 63.

Ce **détail 5** se termine par l'indication scénique (*Les hommes se battent. Les épées sont tirées*) suivie par la réplique sentencieuse d'Ibn-Moufliḥ qui dit :

> -Ibn-Moufliḥ : (*D'une voix haute et autoritaire*). Nous les ulémas et les notables avons décidé de livrer la ville, sans résistance et sans lutte. Celui qui enfreint cet ordre sera puni de mort, son sang est déclaré licite[73].

Le **détail 6** se déroule dans les appartements d'Ibn-Khaldoun à la madrassa ʿadiliyya. En cachette des notables et des ulémas de Damas, le savant se prépare à sortir de nuit de la ville pour aller rencontrer Timour Lenk. Le délire de grandeur du savant est particulièrement manifeste dans l'une des longues répliques que lui attribue Wannous. S'adressant à son disciple Charaf-Eddīne, Ibn-Khaldoun y proclame notamment que :

> -Ibn-Khaldoun : les livres d'al-Farābī, d'Aristote et d'al-Māwardī et de bien d'autres sont des livres politiques, et la politique est une science beaucoup moins importante que celle de la civilisation. Cette science, Charaf-Eddīne, est le fruit de mes déductions. Dieu me l'a révélée et personne ne m'avait précédé dans cette voie. Si al-Farābī, Aristote ou Platon avaient eu la révélation de cette science, ils auraient renié leurs propres ouvrages ou ils les auraient entièrement transformés[74].

En outre, à son disciple Charaf-Eddīne sidéré, Ibn-Khaldoun révèle que :

> -Ibn-Khaldoun : toute ma vie, j'ai fréquenté et servi des sultans et des princes incapables, et qui ne possèdent pas la moindre qualité des vrais rois. Maintenant que l'occasion se présente pour moi de rencontrer un vrai souverain, vais-je la manquer[75] ?

Le **détail 7** montre la maison de Marwāne le tisserand. En prévision de l'irruption des Tatars, lui et sa femme Khadija réfléchissent à une cachette où dissimuler toute la soie qu'ils possèdent. Survient Ahmed, le frère de Khadija, qui commence à être ivre. Les deux époux refusent qu'il continue à boire chez eux, et lui demandent de sortir.

Ce **détail 7** finit sur un extrait des chroniques du mémorialiste qui revient notamment sur les promesses rassurantes faites par Timour Lenk aux Damascènes qui ont accepté de livrer la ville sans combattre :

---

[73] *Ibid*.

[74] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit*., p. 67.

[75] *Ibid*., p. 69.

-Le chroniqueur : le vingt-deuxième jour du mois, l'ambassade se présenta à Timour Lenk. Il y avait Ibn-Moufliḥ, Ibn-Annāboulsī, Ibn-al-ʿIzz, Ibn-at-Ṭayyib Ibn-Khaldoun et Doulāma le commerçant. Ils avaient apporté des tissus, de la fourrure, des méchouis, des douceurs et toutes sortes de cadeaux. Selon la coutume, neuf objets de chaque pièce. À leur retour, ils racontèrent que Timour Lenk avaient apprécié les présents et le pacte de paix qu'il accordait aux Damascènes stipulait que : "Nous garantissons la paix et la sécurité des habitants, de leurs fortunes et de leurs femmes"[76].

Le **huitième et dernier détail** de « La deuxième miniature » met en scène Ibn-Khaldoun et son disciple Charaf-Eddīne. Ce détail débute par une didascalie qui précise : « *Les appartements d'Ibn-Khaldoun à la madrassa ʿadiliyya. Ibn-Khaldoun dicte et son disciple écrit et ne cherche pas à dissimuler son malaise*[77] .» En apprenant que le savant allait faire la description du Maghreb pour le chef mongol, le disciple s'exclame, indigné :

-Charaf-Eddīne : Vous allez livrer à Timour le plan de conquête qu'il espère. La conquête de votre propre pays [78]!

Le jeune homme décide alors d'abandonner Ibn-Khaldoun et de rejoindre les résistants retranchés dans la citadelle.

Ainsi, il s'avère que le dramaturge dépeint Ibn-Khaldoun comme un mégalomane révoltant de cynisme, le dépouillant de toute son aura de respectabilité, et condamnant avec rigueur son intelligence avec les Tatars et sa haute trahison contre la sécurité de son pays et de son peuple.

III.3.C. Troisième miniature : *Āzdār le prince de la citadelle ou le massacre*

Cette troisième et dernière miniature se compose de treize détails parsemés de dix extraits des chroniques de l'historiographe ancien. C'est d'ailleurs le chroniqueur qui aura le mot de la fin, lui dont le premier extrait avait amorcé *Miniatures historiques*.

Le **premier détail** représente la mosquée des Omeyyades investie par les Tatars et commence par la didascalie suivante :

La mosquée des Omeyyades. Emirs Tatars et soldats font du raffut en compagnie de quelques filles de joie. Ibn-al-ʿIzz se tient debout sur le minbar

[76] *Ibid*., p. 73.
[77] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit*., p. 74.
[78] *Ibid*., p. 76.

> pour le prône du vendredi. Certains fidèles, importunés par l'incident, font la prière. Resserrant leurs rangs, ils jettent des regards furtifs vers les Tatars, tandis que d'autres fuient discrètement[79].

Ibn-al-ʿizz, qui finit son prône en priant pour que le Seigneur accorde la victoire à Timour, le nouveau souverain de Damas, est félicité par les Tatars présents, titubant avec des fioles de vin à la main.

Le **détail 2**, très concis, est réservé à Rayḥāna et Chaʿbāne le simple d'esprit, deux des personnages oubliés par l'Histoire officielle. La jeune fille regarde autour d'elle avec méfiance avant de glisser un balluchon de victuailles au pauvre fou.

Ainsi, l'approche historique prônée par le dramaturge diffère de celle des historiographes qui ne s'intéressent qu'aux puissants. C'est vraisemblablement dans cette optique que Wannous a inséré un certain nombre de détails qui dépeignent les conditions de vie du menu peuple de Damas, et ce en dépit du fait que ces fragments n'ont pas de lien de cause à effet avec le siège, la capitulation et le sac de la ville.

Le **détail 3** se déroule dans un coin isolé sur les remparts de la citadelle et met en scène le prince Āzdār et son aide de camp, Chihāb-Eddine. Les deux hommes se préparent à affronter les assauts tatars.

Le **détail 4** est axé sur des extraits du discours du chroniqueur. Le premier placé au début du fragment précise :

> -Le chroniqueur : Au début du deuxième mois de joumāda, les soldats tatars entraient et sortaient de la ville à leur guise. Au cours de ce mois, le tribut exigé par Timour et qui était de mille mille dinars fut rassemblé. Ibn-Moufliḥ et ses compagnons apportèrent la somme et la mirent entre ses mains. Quand il eut vérifié le total, sa colère fut très grande, et il refusa de prendre l'argent, prétextant qu'il avait demandé dix fois mille mille dinars. Ibn-Moufliḥ ne put qu'obtempérer.
>
> Alors, ils retournèrent en ville et imposèrent à tous les habitants de Damas, hommes et femmes, libres et esclaves, enfants et adultes, le paiement de dix dirhams chacun, en plus du loyer de trois mois pour toutes les maisons[80].

La suite du **détail 4** montre nombre d'exactions commises par Ibn-Moufliḥ et ses sbires pour soutirer de l'argent aux pauvres Damascènes. Ainsi, un homme est pendu pour avoir refusé d'obtempérer. Quant à Ibrahim, qui avait donné toutes ses économies à son ancienne amante Yasmine, il est brûlé vif dans sa demeure

---

[79] *Ibid*., p. 79.

[80] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit*., p. 85.

pour avoir osé proclamer que les ulémas et les notables de Damas avaient vendu aux Tatars leur honneur, leur dignité, et leur foi pour en tirer quelques maigres avantages. À la fin de ce fragment, le chroniqueur explique que :

> -Le chroniqueur : Il en alla ainsi jusqu'à ce que le tribut fût collecté. Les pauvres sombrèrent et les riches s'élevèrent. On ne pouvait plus circuler dans les rues à cause des cadavres que personne ne se préoccupait plus d'enterrer[81].

Le **détail 5** se déroule dans la citadelle encerclée et met en scène Souʿād et Charaf-Eddine qui a décidé d'abandonner son maître collaborationniste pour se joindre aux Damascènes refusant de livrer leur ville, et qui continuent le combat dans la Citadelle, ultime poche de résistance aux hordes tatares.

Comme déjà mentionné dans la partie consacrée à la source d'inspiration de *Mounamnamāt tārīḫiya*, Souʿād raconte son cauchemar de la nuit passée au jeune homme tout en soignant sa blessure au bras. Elle y fait notamment allusion à l'invasion du Liban par les troupes de Tsahal, et plus précisément à sa capitale Beyrouth écrasée par les bombardements des avions israéliens :

> -Souʿād : […] Hier, j'ai fait un songe étrange : j'étais dans une ville au bord de la mer. Cela pouvait être Tyr ou Beyrouth… probablement Beyrouth. Nous étions assiégés comme nous le sommes maintenant, mais c'était l'été, le soleil était éclatant et chaud. J'ai vu des oiseaux bizarres qui volaient au-dessus de nos têtes. Des oiseaux qui grondaient comme s'ils étaient de fer ou d'argent. Ils jetaient sur nos têtes des boules de feu qui explosaient[82].

Le **détail 6** se déroule sur les remparts de la citadelle où vient de se rendre Ibn-Annāboulsī à la tête d'une délégation de notables damascènes afin de supplier le prince Āzdār de capituler. Ce dernier refuse en chargeant la délégation de transmettre un denier message aux habitants de la ville :

> -Āzdār : Si je défends cette citadelle, c'est pour que l'honneur continue à vivre dans cette nation. Je suis là pour conserver un peu de dignité à votre descendance lorsque le temps viendra d'enlever les décombres et de penser à l'avenir. Je suis là pour retarder le massacre que Timour vous prépare, car le jour où cette citadelle tombera entre les mains de l'ennemi, les épées s'activeront sur vos cous[83].

---

[81] *Ibid.*, p. 88.
[82] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit.*, p. 89-90.
[83] *Ibid.*, p. 94.

Le **détail 7** se déroule chez Marwāne le tisserand de soie et son épouse Khadija. Le couple était en train de dîner lorsque survient Ahmed, le frère de Khadija, accompagné de deux Tatars intéressés par les étoffes de Marwāne. Les Tatars égorgent le tisserand, violent Khadija et pillent la maison alors qu'Ahmed s'enfuit.

Le **détail 8** réunit Souʿād et Charaf-Eddine dans une salle de la citadelle, la veille de sa capitulation. Les deux jeunes se marient et Souʿād exige que leur union demeure secrète. Elle insiste auprès de Charaf-Eddine :

> -Souʿād : Non… Nous n'allons le dire à personne. Notre mariage sera un rêve, il sera même plus rapide qu'un rêve. Nous ignorons ce qui adviendra de nous, demain, après la reddition.
> -Charaf-Eddine : Demain nous sortirons de la citadelle comme deux époux.
> -Souʿād : Qui sait ? L'un de nous sera peut-être veuf d'ici demain.
> -Charaf-Eddine : (*Effrayé*). Que veux-tu dire ? Ils nous ont promis la paix, l'amān. Rien n'arrivera d'ici demain.
> -Souʿād : Quelle est la valeur de leurs promesses ? Accepteras-tu, Charaf-Eddine, qu'une main tatare touche le corps de ta femme ?
> -Charaf-Eddine : Que cachent tes mots, Souʿād ?
> -Souʿād : Ils ne cachent rien du tout. Cette discussion ne convient pas à des nouveaux mariés. N'est-ce pas notre nuit de noces ?
> -Charaf-Eddine : Je suis inquiet, effrayé même[84]…

Le **détail 9** met en scène le prince Āzdār et son conseiller Chihāb-Eddīne en habits de parade, sur le point de se rendre pour sauver la vie des civils refugiés dans la citadelle. Il se termine par le compte-rendu de l'historiographe ancien :

> Le chroniqueur : Alors, au bout de quarante jours de siège, lorsque les munitions et les provisions vinrent à manquer et que la résistance devint impossible, le commandant livra la citadelle.
> Le cortège était important au sortir de la citadelle. Le commandant précédait ses hommes qui avaient revêtu pour l'occasion leurs plus belles tenues. Le cercueil de la fille du cheikh al-Tādilī faisait partie du cortège. Elle s'était donné la mort pour ne pas tomber entre les mains des Tatars. […] Puis, après avoir pris complètement possession de la citadelle, Timour fit venir Ibn-Mouflih et ses compagnons. […] Timour fit arrêter Ibn-Mouflih et, après lui avoir fait faire le plan de tous les quartiers et de toutes les rues de Damas, il ordonna de le fustiger jusqu'à le laisser pour mort[85].

---

[84] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit.*, p. 99.
[85] *Ibid.*, p. 101-102.

Le **détail 10** se déroule chez Ibn-Moufliḥ agonisant qui reçoit la visite de Doulāma venu aux nouvelles. Ibn-Moufliḥ fait son *mea culpa* avant de congédier le commerçant :

> -Ibn-Moufliḥ : Dès le début, nous nous étions trompés. Nous avons désarmé le peuple. Nous avons désarmé nos remparts. Nous avons cru les promesses de notre ennemi. Entre un être impuissant et désarmé et un ennemi armé jusqu'aux dents, il ne peut s'agir ni d'accord ni de paix, mais de soumission et de capitulation. J'avoue devant Dieu que je me suis trompé et que, avec le commerçant Doulāma, Ibn-Khaldoun et les ulémas de malheur, nous avons trompé le peuple en enjolivant nos erreurs. Si nous nous étions battus, nous n'aurions pas perdu autant et la ville n'aurait pas tant souffert. Regardez bien autour de vous ! Non seulement les maisons et les biens sont anéantis, mais les âmes sont minées, les cœurs sont corrompus, la haine, l'égoïsme et la perversion sont apparus. La ville est devenue comme une jungle désertée par toute valeur religieuse et morale. En effet… Dès le départ nous nous étions trompés. C'était une énorme erreur que la nôtre[86].

Ce **détail 10** se clôt également par un récit du chroniqueur qui confirme les craintes formulées par le prince Āzdār concernant les exactions que commettraient les Tatars une fois la citadelle tombée. Ainsi, nous apprenons que Timour Lenk partagea Damas entre ses princes qui s'emparèrent chacun d'un quartier et imposèrent un lourd tribut aux habitants :

> Le chroniqueur : Alors, les habitants de Damas subirent les pires calamités. Ils furent soumis à d'horribles tortures : battus, brûlés, suspendus par les pieds, étouffés avec un mouchoir plein de poussière fine qui leur couvrait le nez et qui les asphyxiait à chaque inspiration. On leur accordait un répit de quelques instants, lorsqu'ils étaient sur le point de trépasser, puis les supplices reprenaient de plus belle. En outre, les suppliciés voyaient leurs femmes et leurs filles violées et leurs fils sodomisés, et écoutaient, impuissants, leurs cris de douleur et leurs râles d'agonie. Tout cela se passait en plein jour, au vu et au su de tout le monde[87].

Le **détail 11** met justement en scène ces exactions qui ont lieu dans la demeure de Doulāma le commerçant. Le fragment débute par une didascalie :

---

[86] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit.*, p. 102-103.
[87] *Ibid.*, p. 103-104.

Chez Doulāma. Un prince tatar avec ses soldats. Doulāma est suspendu par les pieds. Sous sa tête, les Tatars ont placé un braséro où flambent d'énormes bûches. Près de lui se tient son fils, effrayé et gémissant[88].

En dépit de la torture et des atrocités que les Tatars font subir aux membres de sa famille, Doulāma refuse de révéler où il cache sa fortune. Ce sera finalement Rayḥāna, que le prince tatar menace de violer devant le commerçant impassible, qui arrive à articuler :

-Rayḥāna : Cassez… La fosse… D'aisances… Descendez… Dans la merde… Vous trouverez… Les caisses… De l'argent… Et de l'or[89].

Le **détail 11** se termine par un extrait des chroniques du mémorialiste qui informe sur les persécutions des damascènes par les princes tatars :

Le chroniqueur : Alors, les habitants de Damas eurent à subir des calamités pendant dix-neuf jours. Le dernier jour fut un mardi. C'était le vingt-huitième jour du mois de rajab. Dieu seul sait le nombre de ceux qui périrent sous la torture ou à cause de la faim durant cette période[90].

Le **détail 12** remet une dernière fois en scène Charaf-Eddīne en compagnie d'Ibn-Khaldoun qui a intercédé auprès de Timour Lenk pour qu'il accepte de le libérer. Toutefois, le disciple décide de ne plus suivre le savant qui se prépare à rentrer en Égypte. Wannous choisit d'ailleurs de laisser à Charaf-Eddīne le mot de la fin du dialogue entre les deux personnages :

Charaf-Eddīne : (*Sort de son rôle*). Ibn-Khaldoun n'avait rien compris, tout occupé qu'il était par lui-même et par son ambition. Il ne fut pas touché par les tortures auxquelles était soumis le peuple. Il n'entendit pas nos sanglots. Il ne comprit pas ce qui nous arrivait. Pour lui, cette épreuve ne fut qu'un tracas auquel il avait échappé[91].

Nous remarquons que, dans cette dernière intervention de Charaf-Eddīne, l'indication scénique (*Sort de son rôle*) invite le lecteur (ou le spectateur) à se rappeler que le comédien interprète un personnage. Cette didascalie fait ainsi partie des techniques désillusionnantes qui révèlent l'artifice de la construction drama-

---

[88] *Ibid*., p. 104.
[89] *Ibid*., p. 105.
[90] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit.,* p. 106.
[91] *Ibid*.

tique ou du personnage. Le fait que l'acteur prenne du recul par rapport au rôle qu'il interprète afin de plonger le lecteur (ou le spectateur) dans une prise de conscience critique relève de l'effet de distanciation qui caractérise notamment le théâtre épique de Brecht.

Ce **détail 12** se termine par le récit du chroniqueur qui explique que le calvaire des Damascènes était loin d'être terminé :

> Le chroniqueur : Après que les princes eurent violé et violenté la ville à outrance, Timour l'abandonna à ses soldats. Tels les flots impétueux, ils s'en emparèrent et la mirent à sac. À pied, les épées tirées, ils pillèrent les demeures ; ils violèrent les femmes, les enfants, et les hommes. Puis, ils les conduisirent enchaînés. Ensuite, ils mirent le feu aux maisons, aux édifices et aux mosquées. Le feu ravagea la ville trois jours et trois nuits. Alors, de cité heureuse et prospère qu'elle était, Damas fut réduite à l'état de décombres et de vestiges désertés. On n'y rencontrait plus âme qui vive, rien que des cadavres consumés et des ruines fumantes[92].

Le **détail 13**, le dernier de la troisième miniature (et de la pièce) représente le cheikh Jamāl-Eddīne Ibn-al- Charāʾijī crucifié sur ordre de Timour. Ce défenseur du libre arbitre avait été jeté au cachot par des ulémas dont Tādilī, Ibn-Annāboulsī, Ibn-al-ʿizz et Ibn-Moufliḥ qui l'accusaient d'athéisme. Ibn-al- Charāʾijī revient sur son sort tragique qui se confond avec celui de sa cité :

> Ibn-al- Charāʾijī : Lorsque Damas fut livrée, Timour m'envoya chercher. De nombreux ulémas étaient assis à ses pieds, parmi lesquels j'ai reconnu Ibn-al-ʿIzz et Ibn-Khaldoun. Après s'être enquis à mon sujet, et après en avoir été informé dans sa langue, la colère s'empara de lui et il ordonna qu'on me fouette et qu'on me crucifie jusqu'à ce que mort s'ensuive. Je suis étonné de leur entente à mon sujet malgré la guerre et le bain de sang qui les dressaient les uns contre les autres[93].

Avant le baisser du rideau, ce détail final de *Mounamnamāt tārīḫiya* se termine sur une dernière intervention du chroniqueur qui précise :

> Le chroniqueur : Le flux du fleuve Barada était abondant et vigoureux. Depuis de nombreuses années, c'était un événement auquel les Damascènes n'étaient plus habitués. (*Obscurité progressive*)[94].

---

[92] *Ibid*., p. 107.
[93] Saʿd-Allāh Wannous, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, *op. cit*., p. 108.
[94] *Ibid*.

Conclusion

Dans l'interview intitulée « Saʿd-Allāh Wannous et *Mounamnamāt tārīḫiya* », que nous avons déjà évoquée dans notre lecture de la deuxième miniature, l'historien et critique palestinien Māher Sharīf s'interroge sur la composition de cette œuvre dramatique, et notamment sur « les frontières entre l'historique et le littéraire, autrement dit entre le documentaire et le fabulé[95] ». Le dramaturge lui répond en ces termes :

> En principe, c'est le critique littéraire et non l'auteur qui est censé répondre à cette question. Quoi qu'il en soit, et en dépit du fait que j'ai respecté l'enchaînement des événements historiques qui se sont déroulés lors de l'invasion des pays du Levant par Timour et son siège de Damas, je n'étais nullement intéressé par l'historiographie. Ce qui m'importait, c'était la méditation d'un épisode tristement célèbre de notre Histoire, et d'analyser les réactions des dignitaires, des savants et des gens du peuple devant la catastrophe. En outre, c'est la structure méditative de cette œuvre qui m'a inspiré l'idée de la concevoir comme un mural composé de miniatures offrant chacune son lot d'événements et de détails. Toutefois, même si cette composition pourrait donner l'impression que les événements s'enchaînent de manière simple et linéaire, une analyse approfondie révèle qu'en fait la structure est complexe, et que les perspectives sont multiples[96].

Cependant, et même si Wannous déclare qu'en composant *Mounamnamāt tārīḫiya*, il n'était « nullement intéressé par l'historiographie », ne procède-t-il pas tel un historiographe « visuel », un miniaturiste qui essaie de décrire, de la manière la plus objective possible, le siège puis le sac de Damas par les hordes mongoles ? Les détails ou fragments qui forment par leur assemblage les trois miniatures ne sont-ils pas brossés comme des tableaux où Saʿd-Allāh montre un vif intérêt pour les portraits et les détails de la vie quotidienne des Damascènes, sous la menace précise de Tamerlan et de ses troupes ? En agissant de la sorte, le dramaturge ne critique-t-il pas l'Histoire officielle qui ne se préoccupe que des puissants, ainsi que les historiographes qui ne seraient que des mercenaires à la solde des vainqueurs ? Toutefois, nous pouvons penser qu'en dépit de son souci d'objectivité quasi documentaire, cette œuvre dramatique laisse entrevoir que le credo marxiste du dramaturge dicte ses choix esthétiques. En effet, cette pièce semble influencée par le matérialisme historique qui « insiste sur le rôle des conditions matérielles dans le développement des événements historiques[97] ».

D'ailleurs, le dramaturge lui-même reconnaît que :

---

[95] Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 3, *op. cit*., p. 668.
[96] *Ibid*., p. 668-669.
[97] *Le Grand Robert de la langue française*, *op. cit*.

> Personnellement, je ne vois aucune possibilité de parvenir à une conscience historique, ou de comprendre la structure d'une société et les mécanismes qui régissent son évolution et les horizons de son développement si nous n'utilisons pas la méthode et les explications de Marx. Indépendamment de ce qui s'est passé en Union soviétique et en Europe de l'Est, je crois que pour nous en particulier, Marx n'a rien perdu de son actualité. Aucun pays qui cherche à comprendre son Histoire et à changer sa réalité ne peut se permettre de négliger les théories de ce philosophe[98].

En outre, et étant donné que le Damas de 1401 évoque le Beyrouth de 1982, il s'avère que la composition de *Mounamnamāt tārīḫiya* se prête à une interprétation en accord avec la dramaturgie brechtienne, notamment en ce qui concerne la distanciation qui :

> N'est pas seulement un acte esthétique mais politique : l'effet d'étrangeté ne s'attache pas à une perception nouvelle ou à un effet comique, mais à une désaliénation idéologique. La distanciation fait passer du plan du procédé esthétique à celui de la responsabilité idéologique de l'œuvre d'art[99].

Cependant, quelques mois avant sa disparition, Wannous accorde un entretien à l'universitaire et traductrice syrienne Marie Elias qui a notamment contribué à la traduction de *Miniatures*. Le dramaturge y explique avoir réalisé que, depuis la disparition de l'Union des républiques socialistes soviétiques, l'engagement politique était devenu inutile. La croyance en la possibilité de changer le monde par la lutte, les actes héroïques et le martyre s'est soudain révélée n'être qu'une illusion. Wannous déclare également avoir renoncé à l'idée qui l'avait jusqu'alors guidé, à savoir que les problèmes du monde arabo-musulman pouvaient être attribués exclusivement aux régimes autoritaires qui sévissaient dans nombre de pays de la région.

Cette prise de conscience, marquée par le désenchantement, aurait néanmoins permis au dramaturge de se libérer du carcan dans lequel il s'était lui-même enfermé. Il confesse que :

> Pour la première fois, je me rends compte que l'écriture peut constituer un acte libérateur. Auparavant, j'avais certaines illusions : je m'imposais une sorte d'autocensure. Une censure intérieure qui, comme je le croyais, se devait de refouler tout ce qui avait peu d'importance, pour me consacrer exclusivement aux soi-disant grandes questions.

---

[98] Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), tome 3, *op. cit.*, p. 528.
[99] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 99.

Pour la première fois, j'ai le sentiment que l'écriture est un plaisir. J'étais d'avis que les soucis personnels et les problèmes individuels étaient de nature bourgeoise, superficiels, futiles, et qu'on pouvait les mettre de côté. Je m'intéressais surtout à l'Histoire et à sa compréhension, et je pensais à tort que je devais éviter les pièges de la littérature de la petite bourgeoisie, et transcender tout ce qui est intime et personnel. C'est pour cette raison que je ne me suis jamais senti tout à fait en accord avec moi-même tout au long de ma carrière de dramaturge[100].

Khalad SOUALI
Centre Mohammed Réda – Agadir (Maroc)

[100] Saʿd-Allāh Wannous, interviewé par Marie Elias, « *Li-awwal marra ašʿor anna al-kitāba moutʿa* » (« *Pour la première fois, je ressens que l'écriture est un plaisir* »), Beyrouth, *Al-Tarīq*, n°1, février 1996, p. 103-104.

Bibliographie et webographie

**** Œuvres de Saʿd-Allāh WANNOUS**
* Wannous, Saʿd-Allāh, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Œuvres complètes*), Beyrouth, Dār al-Ādāb, 2004, [1ère éd. 1996].
* Wannous, Saʿd-Allāh, *Mounamnamāt tārīḫiya*, *Riwāyāt Al-Hilāl* n°543, Le Caire, Dar Al-Hilāl, mars 1994.
* Wannous, Saʿd-Allāh, *Miniatures*, traduction française de Marie Elias, Hanan Kassab Hassan et Rania Samara, Paris, Actes Sud, 1996.
**** Préface pour *Al-Aʿmāl al-kāmila* de Saʿd-Allāh Wannous**
* Mounīf, ʿAbd-Ar-Raḥmāne, « Préface : *L'enfant qui vit le roi nu* », in Saʿd-Allāh Wannous, *Al-Aʿmāl al-kāmila* (*Les Œuvres complètes*), tome 1, Beyrouth, Dār al-Ādāb, 2004, [1ère éd. 1996].
**** Interview**
* Wannous, Saʿd-Allāh, interviewé par Marie Elias, « *Li-awwal marra ašʿor anna al-kitāba moutʿa* » (« *Pour la première fois, je ressens que l'écriture est un plaisir* »), Beyrouth, *Al-Tarīq*, n°1, février 1996.
**** Ouvrages et articles en langue française**
* Brecht, Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, l'Arche éditeur, 1964.
* Carré, Olivier, « À *propos de la sociologie politique d'Ibn-Khaldoun* », *Revue française de sociologie*, 14-1, janvier-mars 1973.
* Corvin, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris Éd. Larousse, 1998.
* Dort, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Éditions du Seuil, 1960, p.190.
* Ibn-Khaldoun, *Discours sur l'histoire universelle* (*Al-Moqaddima*), traduction de Vincent-Mansour Monteil, Beyrouth, Commission internationale pour la traduction des chefs-d'œuvre (UNESCO), 1968.
* Ibn-Khaldoun, *Le livre des Exemples*, texte établi, traduit et présenté par Abdesselam Cheddadi, Paris, Gallimard, La Pléiade (volume I, 2002 ; volume II, 2012).
* Ishaghpour, Youssef, *La Miniature persane*, Paris, Éditions Verdier, 2009.
* Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
* Scherer, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2001 [1ère éd. 1950].
**** Dictionnaires et encyclopédies**
Dictionnaire Le Grand Robert de la langue française, version numérique, édition 2008.
Encyclopædia Universalis [en ligne].
**** Site web**
www.lemonde.fr

LA MISE EN QUESTION DU SUJET : LE THÉÂTRE DES VOIX CHEZ PATRICK KERMANN ET ENZO CORMANN

« […] nous sommes une multiplicité qui s'est construit
une unité imaginaire[1]. »
F. Nietzsche

« Homme.
Personne dans ce monde n'avait
rien à dire à quelqu'un
[d'autre
et pourtant tout résonnait de voix.
Et toi, comment as-tu appris à
parler ?
Femme.
En écoutant ces voix[2]. »
P. P. Pasolini

« La scène dans l'obscurité à part / BOUCHE, vers le fond côté cour, environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène, faiblement éclairée de près et d'en-dessous, le reste du visage dans l'obscurité. Microphone invisible[3]. » Ainsi Samuel Beckett aménage-t-il le dispositif initial de sa courte pièce *Pas moi*, créée en 1973, un unique rayon de lumière sur la bouche de l'actrice disant le texte du long monologue d'une vieille femme qui raconte son abandon par ses parents, à 2,50 mètres au-dessus de la scène. Quelques années plus tard, le metteur en scène François Lazaro monte *Pour en finir encore et autres foirades* (1989) et adresse à Samuel Beckett une lettre où il fait part au dramaturge irlandais de ses intentions de création. Il lui déclare :

> Il ne s'agit pas pour moi de mettre en scène des comédiens. Il s'agit de mettre en scène la *parole*, ce lent travail de macération, de dépeçage, d'érosion, de purification de la parole […] rien ne me touche autant et si profondément, dans la vision théâtrale qu'ils m'inspirent, que ces textes d'êtres seuls, peuplés de multiples voix et qui essaient de se voir, de revoir à distance d'eux-mêmes des morceaux d'eux, de leur corps, de leur vie, de leur passé, comme une longue histoire dont ils perdent le fil et qui les transpercent sans répit[4].

---

[1] F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1995, T.1, p. 284.
[2] P. P. Pasolini, « Orgie », *Théâtre*, Arles, Actes Sud, « Babel », 1995, p. 400.
[3] S. Beckett, *Pas moi*, après *Oh les beaux jours*, Paris, Minuit, 1975, p. 81.
[4] Cité par J.C. Lalias, dans « L'univers scénique de Samuel Beckett », *Théâtre Aujourd'hui* n° 3, CNDP, 1994, p. 74-75.

À ce moment du théâtre, c'est bien Samuel Beckett qui trace et investit le cadre d'un nouvel espace dramaturgique où l'écriture se fait pour la première fois la caisse de résonnance non d'un texte mais de paroles, non de personnages mais de voix.

Avec Beckett, un « théâtre des voix » se manifeste, à côté du théâtre des personnages ; peut-être même se substitue-t-il à lui ? De nombreuses pièces de l'auteur, sous les noms divers de dramaticules, d'esquisses, de pochades, d'impromptus ou autres foirades, contribuent à cette émancipation de la voix par rapport au personnage, ou au mieux à leur coexistence. Mais le protagoniste beckettien a gagné au fil des textes un endroit où il est parvenu « jusqu'à ce point zéro où parler n'est plus parler, mais laisser dire, écouter, tendre l'oreille vers un langage étranger qui vous traverse sans vous contenir ni même vous rencontrer[5]. »

Cette expérience d'un personnage théâtral traversé par les voix est remarquable du fait qu'elle est à l'origine de tout un corpus d'œuvres écrites pour la plupart à la fin du XXe siècle et dans une moindre mesure jusqu'à aujourd'hui ; à la source d'une écriture française et européenne qui, de Michel Vinaver et Valère Novarina jusqu'à Sarah Kane et Jon Foss, fonde ce que Sandrine Le Pors a théorisé sous le terme d'« espace phoné », c'est-à-dire « […] un carrefour de voix entremêlées […] travaillé selon une logique de composition rythmique qui place les locuteurs non pas en premier chef dans une « situation dramatique » mais dans une « situation d'énonciation » qui engage un jeu sur la surface du langage[6]. » Ce lieu, s'il est celui d'une contemporanéité du langage humain, s'apparente cependant à la grande *phonè*, cette voix de la nature dont la voix humaine a dû s'émanciper mais tout en lui restant liée ; notre voix est parente de cette voix originelle qu'évoque si justement Jean-Claude Bailly dans *Le propre du langage* :

> Cette voix, qui inaugure ou retrouve la culture et la retient en silence, c'est la pure *phonè* grecque, la voix de l'écho et de l'oracle, la vibration d'un sens, mais tout entier infusant dans la nature. Cette voix parle à l'homme et parle en lui et par lui, mais elle ne lui appartient pas. La voix traverse le langage, mais l'excède, le précède, le déborde. Voix est ce qui parle, et tout parle. Ce sont les pierres, les arbres : les cigales de Platon, le vent dans les chênes de Dodone, les cyprès de Daphné[7].

L'espace du théâtre – à la fois scène et écriture – ne pouvait qu'être la chambre d'écho de cette délocalisation du personnage qui a tendance, dans un certain courant du théâtre moderne, à se démultiplier selon « que les voix s'incluent à

---

[5] Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1966, p. 79.
[6] S. Le Pors, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 13.
[7] J.-C. Bailly, *Le propre du langage*, « La Librairie du XXe siècle », Paris, Seuil, 1997, p. 53.

lui, s'excluent de lui ou, de manière plus radicale, tendent à se substituer à lui[8] ». Cette nouvelle polyphonie interroge le théâtre ; elle le met même « en question » dès lors qu'il semble ne plus répondre à la norme d' « un cadre monologique rigide du dialogue[9] » qui a été longtemps celui du théâtre classique et moderne. Dans cette conception du théâtre, l'auteur reste absent et les personnages dialoguent au service de l'*action* tout en exprimant leur complexité psychologique apparente. Or, c'est Mikhaïl Bakhtine qui définit, dès les années 70, la polyphonie dans des textes où se manifestent « plusieurs voix parlant simultanément sans que l'une d'entre elles soit prépondérante ou juge des autres. C'est ce caractère irréductible de la multiplicité des visions du monde qui définit "la polyphonie[10]" ». Si cette définition s'applique à Dostoïevski en qui Bakhtine reconnaît le « créateur du roman polyphonique », elle a largement influencé la perception d'un théâtre où la voix devient prépondérante. Le critique Jean-Pierre Sarrazac a, par exemple, théorisé ce renouvellement du dialogue théâtral en mettant en avant « un sujet clivé, à la fois dramatique et épique » qu'il a nommé « sujet rhapsodique ». À partir de Strindberg, le personnage tend à devenir un *personnage témoin* de lui-même et de l'action où il évolue.

C'est à partir de cette nouvelle vision d'un auteur présent dans son œuvre, sous la forme d'un sujet rhapsodique, c'est-à-dire d'un « couseur-découseur[11] », que le dialogue s'élargit et s'ouvre à une dimension hétérogène et multidimensionnelle, « dialogique » selon Bakhtine. Le dialogue n'est plus cette seule parole, confinée sur la scène entre les personnages, mais il réalise un nouveau « partage des voix[12] » où « la voix – qui ne s'exprime pas qu'à travers les didascalies, qui s'immisce dans le discours des personnages – et le geste du rhapsode – celui de la composition, de la fragmentation, du montage revendiqué – s'intercalent entre les voix et les gestes des personnages[13] ». C'est toute la structure théâtrale en effet qui est ainsi modifiée.

On est bien au théâtre puisqu'il s'agit d'*entendre*. Les locuteurs sont d'abord des écoutants.

Le personnage, à l'image du sujet, « se met en plusieurs » pour briser la solitude, selon l'expression beckettienne encore. Il se met à l'écoute de ses propres voix intérieures discordantes, ou à celles, surprenantes, d'autres entités parlantes. Parmi tous ces nouveaux territoires de la parole au théâtre, nous proposons d'écouter ici deux œuvres, celles de Patrick Kermann et d'Enzo Cormann, conjointes, au-delà de l'homophonie des patronymes auctoraux, par la force emblématique de leur choralité.

---

[8] S. Le Pors, *Le théâtre des voix*, *op. cit.*, p. 38.
[9] M. Bakhtine, *La Poésie de Dostoïevski*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1970, p. 46.
[10] Résumé en note dans S. Le Pors, *Le théâtre des voix*, *op. cit.*, p. 15.
[11] En grec ancien, *rhaptein* signifie « coudre ».
[12] Selon l'expression de Jean-Luc Nancy, *Le partage des voix*, Paris, Galilée, « Débats », 1982.
[13] J.-P. Sarrazac, *Nouveaux territoires du dialogue*, *op. cit.*, p. 15.

***

Patrick Kermann, ou un théâtre mâché par les morts

> « Le théâtre se trouve sur la rive du Styx (du côté des vivants). Ceux qui sont déjà morts s'assemblent sur l'autre rive, suppliant qu'on les reconnaisse. Qu'ont-ils donc à dire ? Leurs bouches sont béantes[14]… »
>
> Howard Barker

Tout au long de sa trop brève trajectoire, Patrick Kermann a développé l'espace d'un dialogue impossible entre les vivants et les morts. S'inscrivant dans la révélation de Jean Genet qui écrivait dans « L'Étrange mot d'… » : « Le théâtre sera placé le plus près possible, dans l'ombre tutélaire du lieu où l'on garde les morts […]. Seul viendrait au théâtre qui se saurait capable d'une promenade nocturne dans un cimetière afin d'être confronté à un mystère[15]. » Il fait retentir des voix inouïes à travers une série de fragments intimes, de micro-séquences, de lambeaux de temps, des soliloques assemblés qui finissent par constituer une parole polyphonique. Ces différentes voix donnent une présence aux disparus et forment la charpente du drame à travers un matériau sonore très dense. S'inspirant du « théâtre-matériau » du dramaturge allemand Heiner Müller, Patrick Kermann convoque une dramaturgie vocale où les disparus reviennent pour dire leur désastre intime ou la barbarie du monde et de l'Histoire. Il cite à juste titre H. Müller en exergue de sa pièce *La Mastication des morts* :

> Les morts ont le sommeil léger
> Ils conspirent dans les fondations
> Et ce sont leurs rêves qui nous étranglent[16].

Dès l'une de ses premières pièces, Patrick Kermann fait surgir des voix indéterminées ; « des voix (âmes errantes, fantômes, des non encore nés ?) se font entendre qui ont été saisies d'effroi par ce qu'elles ont vu. Elles cherchent à dire alors qu'elles sont devenues incapables de paroles. D'où une langue qui ressasse, crie, murmure, s'égare, une langue qui porte solitude et fragments de mémoire[17] ». Seul, parmi ces voix, Guide semble nous indiquer un étrange chemin : « […] je mène des curieux à travers les ruines d'un empire montrant des cadavres encore

---

[14] H. Barker, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 30.
[15] J. Genet, « L'Étrange mot d'… », *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2002, p. 880 et 885.
[16] H. Müller, *Germania 3*, Montreuil, L'Arche, 1996.
[17] P. Kermann, *De quelques choses vues la nuit*, Les Matelles, Éditions espaces 34, 2012, 4ème de couverture.

chauds[18] ». Plusieurs pièces importantes de l'auteur relèvent de ce que Béatrice Dernis a appelé les « dramaturgies de l'après ». Des œuvres abouties comme *The Great disaster*, *La Mastication des morts* ou *Leçons de ténèbres*, font entendre des textes situés « à la lisière », « qui permettent de donner voix à la parole ensevelie de ceux qui n'ont pas survécu, ou d'inventer une parole d'outre-tombe qui puisse desceller les lèvres du défunt[19] ». L'écriture de Patrick Kerman est une écriture du passage. Il s'agit de tendre toujours l'oreille à la langue des morts ; ce qui génère une dramaturgie rétrospective ou de remémoration. Patrick Kermann a sans doute été influencé par le théâtre de Tadeusz Kantor, cet autre dramaturge qui, à l'image d'Ulysse[20], fit du *passage* entre l'au-delà et le monde des vivants l'essentiel de son imaginaire. Ainsi avouait-il : « Je n'aime pas les sujets, les situations, les thèmes, les problématiques d'une pièce. J'aime les voix issues de la nuit des temps qui nous parlent de notre temps et de nos nuits[21]. »

C'est ainsi que Kermann écrit en 1992 l'un de ses premiers monologues, *The Great disaster*, qu'il qualifie, non sans ironie, de « soliloque à l'usage des phares, capitaineries, gares maritimes et autres ventres de la baleine ». Le texte laisse entendre la parole de Giovanni Pastore, un passager clandestin embarqué sur le Titanic et qui nettoie sans relâche les trois mille cent soixante-dix-sept cuillères à dessert des passagers de première classe :

> moi Giovanni Pastore ai choisi les petites cuillères
> faut pas croire que c'est rien
> les cuillères
> plus de 20.000 couverts sur tout le bateau
> moi n'ai que les petites cuillères […]
> 3.177 cuillères
> comptées chaque soir
> par le boss himself
> une par une
> S'il en manque une
> viré[22] […]

Dans le ressassement du destin qui l'a amené jusque-là, il donne vie à des fantômes enfouis à l'intérieur de lui-même. La traversée du Titanic devient un enchevêtrement de voix, qui se croisent et disent à la fois la douleur des noyés et la

[18] *Ibidem*, p. 17.
[19] B. Dernis, *La voix des revenants dans l'œuvre de Patrick Kermann*, thèse Grenoble, 2011, p. 8.
[20] Dans sa mise en scène de *Le retour d'Ulysse* de Wyspianski, Kantor fait d'Ulysse un soldat allemand de retour de Stalingrad, un revenant du séjour des morts.
[21] Texte inédit confié par Sacha Saille, acteur du Groupe Merci, cité par B. Dernis, *op. cit.*, p. 9.
[22] P. Kermann, *The Great Disaster*, Manage (Belgique), Lansman, 1999, p. 26-27.

mémoire des vivants qu'a laissées le berger Pastore en s'embarquant sur le paquebot voué au naufrage. Kermann fait ainsi entendre ceux qui n'ont jamais eu la parole, les pauvres de l'entrepont, et ces voix qui gardent mémoire des êtres qui n'acceptent pas de mourir (« mais fallait entendre / cris plaintes gémissements vociférations[23] »). En particulier la voix de la Mamma, voix prophétique qui met en garde Giovanni et préfigure le naufrage du paquebot :

> [je] ne me voyais pas sur la mer
> et encore les bouchons ça flotte
> on les récupérait dans le bassin
> en douce
> car la Mamma ne voulait pas que je m'en approche suite à la Nonna qui s'est noyée[24]

Dans le discours syncopé et écrit en vers libres de Giovanni surgit par réminiscences et par bribes une multitude de voix qui forment un dialogue choral : voix de la famille (« Giovanni, écoute monsieur le curé c'est pour ton bien »), voix des bourgeois (« […] un peu de champagne / merci »), de l'ingénieur Thomas Andrews (« si je suis à bord c'est uniquement pur vérifier quelques détails / procéder à certaines améliorations ») ; ou paroles des anonymes de la route (« tous des anarchistes ces Italiens[25] »). L'une des voix répétées « sous audition » par Giovanni, l'une des plus émouvantes, appartient au registre épistolaire ; c'est celle de Cécilia, la fiancée aimante et passionnée, qui souligne la posture singulière de Giovanni comme « récepteur » de toutes ces voix :

> Milano le 17 mars 1912
> *Dear Giovanni*
> c'est bien moi
> *Dear Giovanni*
> elle l'écrit qu'une fois mais je recommence
> *Si loin déjà et si près ma bouche a encore le goût salé de ta sueur collés nos corps dansent*
> *et tes mains m'enserrent*[26] […]

Par retour du tragique annoncé, la pièce se termine sur le chœur final des gueux :

> quand tous les rats avaient quitté le navire
> j'ai pu chanter

---

[23] *Ibidem*, p. 32.
[24] *Ibidem*, p. 39-40. La Nonna est une femme du village de Giovanni qui s'est noyée dans la fontaine de la place.
[25] *The Great disaster*, *op. cit.*, successivement aux pages 15, 30, 16, 24.
[26] *Ibidem*, p. 35.

et je n'étais pas le seul
tous les travailleurs se sont levés
les émigrants enfermés dans l'entrepont sont montés
alors tout le chœur des gueux des forces de la terre s'est mis à chanter
et de leurs canots de riches ils ont entendu une voix sortir du fond de la mer.[27]

La bouche de Giovanni est bien une oreille tendue vers cette multitude de sons, de rumeurs et de conversations qui s'échappent du navire en perdition. La submersion de celui-ci n'abolit pas les voix, au contraire elle creuse et accentue le vide des voix déjà là. L'écriture, par Patrick Kermann, de ces multiples voix et de la pièce, est ainsi la « représentation de la désolation des voix, non pas anéantissement de la voix mais théâtre de l'étendue désertée des voix[28] ». Giovanni, en rapportant les paroles des autres, disparaît dans les voix qui le traversent, et le dramaturge peut « orchestrer » à loisir le concert des voix entendues, ce « silence bruissant » cher à Levinas qui le décrit « comme si le vide était plein comme si le silence était un bruit[29] ».

Lorsque Solange Oswald a créé *The Great Disaster* en juillet 2000 à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, elle refusa d'emblée tout ancrage réaliste et proposa à la place une installation de haut-parleurs permettant de convoquer toutes ces différentes voix. L'acteur qui incarnait Giovanni Pastore, Sacha Saille de la compagnie Merci, était debout sur une plate-forme de 4 m^2, comme une statue, avec accrochés sur son corps une multitude de haut-parleurs. L'entrée des spectateurs dans la salle du cloître de la Chartreuse ressemblait à l'entrée dans un musée mortuaire ou dans une morgue : le guide qui a conduit les spectateurs débarrasse ensuite l'acteur statufié de sa housse de matière plastique – de celles dont on recouvre les cadavres à la morgue – et libère son corps, dans une autopsie d'abord visuelle, puis déballe la dépouille mortelle dans sa présence sonore, lorsque se font entendre les différentes « boîtes sonores » qui exposent progressivement l'intimité de l'émigré italien et diffusent les voix enregistrées. « Chaque diffuseur sonore donne une présence aux revenants du paquebot […] et c'est paradoxalement par l'absence physique des corps que le spectateur accueille dans la pudeur et l'intimité ces voix de l'au-delà, comme des restes retrouvés en mer[30]. »

Les voix de l'au-delà sont encore plus naturellement convoquées – si l'on ose dire – dans *La Mastication des morts* (2000). Ici, le texte évacue les corps pour ne laisser entendre que des voix d'outre-tombe, celles des habitants du petit cimetière de Moret-sur-Raguse, chacune saisie dans la singularité de sa langue propre.

---

[27] *Ibidem*, p. 45.
[28] S. Le Pors, *Le Théâtre des voix*, *op. cit.*, p. 118.
[29] E. Levinas, *Éthique et infini*, Livre de poche, « Biblio essais », 1982, p. 38.
[30] B. Dernis, *La voix des revenants dans l'œuvre de Patrick Kermann*, *op. cit.*, p. 54.

La pièce fait résonner « la petite mémoire fragile d'une multitude de voix[31] », une mosaïque de langages, construite à partir de discours déstructurés ou au contraire virtuoses, logorrhéiques ou lyriques. Kermann retrouve ici la virtuosité beckettienne de la prose, entre bouffonnerie et poésie de l'intime. Il sous-titre *La Mastication des morts* comme un « oratorio in progress », c'est-à-dire que son écriture relève d'une architecture musicale et rythmique selon des jeux de contrepoints. Le dramaturge en était tout à fait conscient, confiant que chez lui « c'est d'abord la langue qui parle, la langue-corps[32] ». Et d'expliquer plus précisément :

> J'écris avant tout de la langue […] Quand la langue en moi se fait impérieuse, irrésistible, et commence à s'écrire, je ne sais pas très bien « qui parle », mais je sais en revanche quel « rythme », quelle forme rythmique parlent. Car la langue est toujours celle d'un corps rythmique[33] […]

Tout un petit monde de l'ombre se met à se raconter ; le cimetière bruisse d'une « polyphonie de l'au-delà », souvent avec humour : « Je ne suis pas morte je repose nuance », déclare ainsi Sophie Larguit (1936-1989). Mais ce théâtre s'inscrit – on l'a dit – dans une conception quasi traditionnelle d'un théâtre mortuaire : « […] le théâtre est par essence un art de la mort, un art de faire parler des morts […] je ne cesse de donner la parole à ceux qui sont morts[34] ». Et Kermann reliait sa pratique à l'événement tragique de la Shoah :

> La question de la Shoah n'est sans doute pas étrangère à ce fait [donner la parole aux morts]. Elle constitue, selon moi, le noyau dur et secret de mon écriture […] Toutes mes pièces tournent autour de la même question : que reste—t-il de l'homme après le passage de l'Histoire, autrement dit après la catastrophe ? Presque rien ! des éclats, des fragments, des ossements, des reliques, des noms presque effacés, des traces orphelines à jamais de toute origine, des textes troués aux lectures indécidables[35].

A priori, les morts du petit cimetière de Moret-sur-Raguse, abrités par une bonne terre où dormir et assurés d'une mémoire communautaire, n'ont rien à voir avec les disparus de la Shoah. Pourtant plane au-dessus d'eux l'âme errante de ce juif parti en fumée dans un four crématoire de Haute Silésie, Henri Pommier né Apfelbaum[36].

---

[31] Selon les mots de Kermann, Entretien, dans « Journal de bord », Théâtre de la Digue, juillet 2000, p. 9. Texte établi par André Dupuy d'après une conversation avec l'auteur.
[32] *Ibidem*, p. 9.
[33] *Ibidem*, p. 9. Il parle aussi des « hasards de la langue elle-même » qui lui soufflent souvent « une structure rythmique », p. 8.
[34] *Ibidem*, p. 8.
[35] *Ibidem*, p. 8-9.
[36] P. Kermann, *La Mastication des morts*, *op. cit.* Personnage évoqué aux pages 38, 42, 44.

C'est sur ce point-là que se décide aussi, pour Patrick Kermann, le rejet du théâtre conventionnel : « De ce point de vue, la Shoah implique pour moi la mort définitive de tout théâtre psychologique, celui des intrigues, des situations, des personnages, des caractères, des conflits de convention[37]. » Ce qui émerge alors c'est une parole plurielle, des personnages choraux ou se fondant dans un paysage sonore, c'est-à-dire que cette nouvelle forme théâtrale consacre le retrait du personnage dans la voix. Les textes de Patrick Kermann privilégient la dimension spectrale ou onirique des personnages. L'expérience funestement originelle d'Auschwitz est au cœur des textes qui s'enchaînent de *Quelques choses vues la nuit* (1992) à *Thrène* (1997) ou *Leçons de ténèbres* (1998). Ce monde défait par la catastrophe ne peut plus être dit que par une parole chorale et spectrale. Kermann réinvente le chœur antique pour représenter un « monde paradoxal de présence ». Il convie le lecteur/auditeur à circuler « dans un *no man's land* où, entre incarnation et désincarnation, apparaissent des figures incertaines et des fantômes traversés par d'autres voix venues d'autres temps et d'autres lieux[38] ». Presque toutes les pièces de Patrick Kermann sont des pièces sur la parole. *Les tristes champs d'asphodèles* (écrit en 1996) est l'un de ces modèles impossibles du dialogue. L'image homérique de la « prairie d'asphodèles[39] » renvoie ici à un espace dévasté, habité par des âmes errantes et des voix qui résonnent au-delà de la mort. Dès le premier des quatorze tableaux (comme autant de stations d'un chemin de croix christique), la didascalie initiale suggère un espace de désastre, entre la vie et la mort. Dans cette réutilisation du tragique, il y a déplacement de la catastrophe vers le commencement du drame, ce qui a pour effet de créer une dramaturgie à rebours. Ce que Jean-Pierre Sarrazac a pertinemment défini : « L'espace unitaire de la tragédie était celui de l'épuisement du possible jusqu'à l'agonie, jusqu'à la catastrophe […] L'espace hétéroclite du drame moderne et contemporain qui s'ouvre sur une catastrophe toujours déjà accomplie s'avère, au contraire, celui de la génération des possibles[40]. » Dans cet espace, deux personnages se font face. Lun cherche à faire parler Lautre, le faire parler non au sens de lui soutirer quelque aveu ou secret, mais littéralement réussir à faire qu'il réussisse à parler. Lui enseigner la méthode d'une performance à venir de la parole. Mais la tentative répétée s'avère inefficace, burlesque et désespérée :

Va va allez va
et dis disdisdisdisdis dis dis
[…]
pas

[37] Entretien, « Journal de bord », *op. cit.*, p. 10.
[38] S. Le Pors, *Le Théâtre des voix*, *op. cit.*, p. 88.
[39] Homère, *Odyssée*, chant XI, vers 539-540, et 572-574. Homère aurait dit « prairie de cendres » au lieu de « prairie d'asphodèles » ce qui peut renforcer l'idée de désolation.
[40] J.-P. Sarrazac, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, « Penser le théâtre », 2000, p. 148-149.

rien sort rien
paspossib'[41]

Mais le duo comique et beckettien s'ouvre par ailleurs à la choralité. L'échange entre Lun et Lautre est interrompu maintes fois par des scènes habitées de figures tragiques qui sont la manifestation des souffrances intérieures du personnage de Lautre : ce sont les corps démultipliés des « autres », la parole spectrale du père ou le flux verbal et incontrôlé de Mora, figure de l'amour entier et incontrôlable :

Homme.
Qu'est-ce que tu veux ?
Mora – Vous donner mon amour
un amour infini[42].

Lautre passe à travers toutes ses rencontres, sans jamais parler : « Lautre dénie de la tête. Décidément, il ne veut pas jouer au dire du quoi[43]. » Lautre, à jamais étrange et étranger. Sa malédiction, ou son échec, est la manifestation concrète de la crise du sujet chez Kermann. Son théâtre est fait de processions et d'appels ; ses appelants, dont l'écho nous parvient, sont des enveloppes sans corps qui tentent, par leurs rituels, d'imprimer dans notre mémoire leurs empreintes vocales.

Dans *Leçons de ténèbres* (1999) par exemple, ces voix résonnent à travers vingt-deux séquences qui correspondant aux vingt-deux lettres de l'alphabet hébreu. Comme le souligne S. Le Pors, « à une dramaturgie fondée sur une organisation de l'action et de la pensée, se substitue une composition alphabétique où chaque séquence paraît indépendante alors que se créent pourtant des effets d'échos[44] ».

Plus d'individualités actives dans ce théâtre « de l'après », mais des figures spectrales, émanations d'un vaste jeu d'apparitions et de disparitions, de surgissements sonores.

L'écriture des derniers textes de Patrick Kermann – *Seuils*, *Vertiges*, *Le Jardin des reliques* – réitère la présence fragile des revenants ; les voix données aux absents surgissent à travers une matière de plus en plus rythmique et expressive.

Les dernières pièces renvoient à des lamentations funèbres qui affirment les voix chorales. Le dramaturge ira jusqu'à réaliser des installations sonores comme celle de *A*, en 1998, et il s'orientera finalement vers le livret d'opéra, avec *La Blessure de l'ange* (1995-96), *Du Diktat* (1999) et *Vertiges* (2000).

---

[41] P. Kermann, *Les tristes champs d'asphodèles*, Les Matelles, Espaces 34, 2015, p. 10-11.
[42] *Ibidem*, p. 30.
[43] *Ibidem*, p. 84.
[44] S. Le Pors, *Le Théâtre des voix*, *op. cit.*, p. 89.

A parte
A, installation plastique conçue par Joël Fesel et le Groupe « Merci », en hommage à Patrick Kermann, Villeneuve-lès-Avignon, été 2000

Photo 1. Collection personnelle

Un cercle de haut-parleurs qui diffusent les quarante phrases du texte de Kermann. Cercle de voix qui parlent, isolément et/ou en superposition. La disposition de l'œuvre est une figuration de la problématique du chœur selon Patrick Kermann : d'abord rassemblement des voix dans un dispositifs du *forclos* – celui-là même du cimetière de *La mastication des morts* ou du paquebot de *The Great Disaster* – qui empêche la fugue, la fuite ; aussi les êtres, « personnages » et spectateurs, sont obligés, tenus à la parole, rivés au cercle de métal. Dans une note pour la réalisation de l'installation, Kermann écrit : « le volume sera réglé de telle sorte que le spectateur devra aller vers la source sonore pour entendre le texte […] Le lieu de *A* : niche dans le labyrinthe des Naissances. L'entrée sera fermée et toute sortie impossible. Le spectateur n'est pas libre de sa déambulation : il est piégé par une « épreuve imposée ». La superficie de la niche est fonction du nombre de spectateurs admis : il se tiennent debout, dans la lumière, et circulent difficilement, les corps se frôlent, se touchent. » Mais en même

temps solitude des paroles, isolées dans leur obsession et leur soliloque.

Photo 2. Collection personnelle

On peut rappeler en écho à cette installation le texte de Roland Barthes qui définit le chœur classique du théâtre grec comme « un chœur cyclique, c'est-à-dire que les danses du chœur se faisaient dans l'*orchestra*, autour de la *thymélé*, et non pas de front, face au public, comme dans la tragédie ». Et Barthes ajoute : « La musique usait surtout de modes orientaux, elle était de signification tumultueuse… » (« Le théâtre grec », Encyclopédie de la Pléiade). Du culte dionysiaque à la prose de Patrick Kermann, du tumultueux chant du bouc (*trageodos*) au charivari des voix de *Vertiges*, c'est au partage d'une filiation que nous sommes confrontés en tant qu'auditeurs/spectateurs d'aujourd'hui. Et comme toute filiation, cette histoire est faite d'engendrement (l'origine), de maturation (la croissance du genre), de reniement, d'absence et de retrouvailles, finalement d'un lien indissoluble entre l'acte de se rassembler et de parler ensemble, que cette communauté soit à l'unisson ou en discordance.

Le « théâtre des voix » fait référence à ce que Barthes encore appelle « génochant » : « Le *génochant* c'est le volume et la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent « du dedans de la langue et dans sa matérialité même ». (*Le grain de la voix*, Œuvres complètes, IV, Seuil, 2002, p. 150)

La variation sonore est aussi inscrite dans la réécriture du mythe d'Orphée à laquelle se livre Kermann dans *Prédelle* (2000), à la demande du metteur en scène Claude Brokhobza. S'appuyant sur des références aux *Géorgiques* de Virgile qu'il déconstruit, il coud et découd la fable, se livre à un vrai travail de rhapsode. Le texte fondateur devient un texte-tissu par lequel, une fois de plus, Kermann interroge le matériau dramaturgique et opère sa résistance à raconter. La mise en question de la fable est la condition de la circulation des voix, principalement celle d'Orphée qui retrouve ici sa dimension musicale originelle. Son corps morcelé fait résonner les sonorités du chœur, le tout rendu par la typographie singulière du texte écrit. De la même manière, la matrice de *Vertiges*, écrite par Kermann à la même époque pour Christine Dormoy, est fondée sur une expérience sonore qui broie la langue[45], défigure l'identité du sujet qui n'existe plus que sous la forme de ce que le dramaturge nomme des « moi(s) monomaniaques[46] ». Tout est dit. Patrick Kermann a fait taire définitivement ces/ses voix en mettant fin à ses jours à Villeneuve-lès-Avignon, lors de sa résidence d'écriture, à l'hiver 2000. Il laissait, sur la petite table de sa chambre, le manuscrit de sa dernière pièce, *Le Jardin des reliques*, qu'il n'était pas nécessaire, selon lui, d'achever. Tout comme son œuvre qui ressemble au champ toujours ouvert d'une profération infinie. Quelques jours avant sa mort, il disait : « Je suis un vivant posthume à moi-même. Ma propre mort a déjà eu lieu et je me regarde sans rien voir. Je suis dans cet « après », comme les morts de *La Mastication des morts*. Je ressasse. Ce rapport à la mort est le moteur de mon écriture. C'est un rapport que je n'ai pas réglé et ne réglerai jamais, sauf[47]… »

***

Enzo Cormann et la parole des âmes

« Ton théâtre est-il si lourd à transporter que tu ne puisses t'en faire un balluchon pour aller visiter la musique[48] ? »
Félix Guattari

Le dramaturge et essayiste Enzo Cormann sera ici le sujet de la deuxième articulation de notre réflexion sur le théâtre des voix. Auteur depuis quarante ans d'une œuvre déjà considérable et multiforme, son influence sur la scène contemporaine est des plus importantes. Par l'impact de la représentation de ses textes bien sûr (pas moins de 32 pièces publiées depuis 1982), mais aussi parce qu'il est à

[45] « […] le grand danger c'est que se perde la joie de parler […] c'est que s'oublie la plaisir de la manducation de la parole […] », dit par ailleurs Valère Novarina, « Les langues ont commencé, mais la parole jamais », entretien avec Christèle Couleau et Jocelyn Maixent, *La voix du regard*, n° 11, 1998, p. 84-94.
[46] P. Kermann, « Note d'intention », *Vertiges*, opéra de Bordeaux, 2001, p. 8.
[47] P. Kermann, Entretien, « Journal de bord », Théâtre de la Digue, *op. cit.*, p. 11.
[48] F. Guattari, cité par Christina Mirjol, « Artisan et voyageur », Entretien avec Enzo Cormann, *Registres*, Hors-série n° 2, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 127.

l'origine d'une méditation intense et toujours stimulante sur le théâtre – sur ses conditions, ses fonctions et ses possibilités –. En attestent les deux recueils d'articles théoriques publiés aux Solitaires intempestifs : *À quoi sert le théâtre ?* (2003) et *Ce que seul le théâtre peut dire : considérations poélitiques* (2012). Chez Cormann, l'écriture dramaturgique et la réflexion sur le théâtre s'accompagnent sans cesse ; elles « se cousent » même au sein des mêmes textes. L'auteur n'a jamais consenti à une écriture formelle classique même s'il a bâti d'abord un théâtre dialogué (par exemple *Credo* ou *Berlin, ton danseur est la mort*) – qui d'ailleurs persiste jusqu'à aujourd'hui– convoquant une assemblée venue de la cité pour lui raconter des fictions représentées et dites, et lui permettre de penser le monde et la vie (des « parleries » en forme de récits). Rien de très original en soi sauf qu'Enzo Cormann a exprimé depuis ses débuts un rapport fondamental au travail vocal. Comme le précise justement S. Le Pors, dans un numéro spécial consacré à E. Cormann :

> L'attention portée à la vocalité vient en effet fédérer de part en part l'ensemble de son œuvre pour mettre au jour les voix qui nous habitent : celles qui structurent aussi bien les sociétés dans lesquelles nous vivons que nos vies intimes. L'originalité du travail vocal d'Enzo Cormann tient enfin à sa prodigieuse diversité, variant d'une forme à l'autre (selon qu'il s'agisse, par exemple, d'une pièce dramatique, d'une chanson, de théâtre musical ou d'un *jazz poem* mais également à l'intérieur d'une même forme[49].

Enzo Cormann a, de fait, très vite évolué, sous l'influence de la musique, vers des formes chorales et rythmiques. Ces différentes configurations sont très souvent clairement signalées par les titres ou des indications didascaliques ; ainsi de *Je m'appelle et autres textes* (2008) qui offre une variété de propositions dramatiques : solo, duo, quatuor. La pièce *Hors-jeu* (2013) est sous-titrée « quatuor dramatique », et l'édition en 2017 de *Personne ne bouge* s'accompagne des pièces *Jazz poems* et *Comme un chorus de bleu*. Le même texte étant inauguré par la mention : « Le tiret scande la parole comme la respiration d'un saxophoniste / entre deux phrases soufflées[50] […] ». Enzo Cormann a commencé très tôt à travailler avec le jazzman Jean-Marc Padovani. C'est dans le jazz qu'il va puiser la substance et le renouvellement de la forme dramatique. Il pense qu'il faut « trompéter » la langue. Tous ses textes comporteront cette dimension rythmique où la choralité génère le récit :

> La musicalité de la langue […] Affaire de pulsion : le pouls lancinant de la phrase au sortir de l'apnée infinie qui précède toute fiction, la marche obsessionnelle du verbe dans le champ du récit, la ritournelle mentale modélisant,

[49] S. Le Pors, « Portrait vocal d'Enzo Cormann », *Registres*, Hors-série n° 2, *op. cit.*, p. 159.
[50] E. Cormann, *Personne ne bouge*, suivi de *Jazz poems*, *Exit* et *Comme un chorus de bleu*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2017.

> bornant de proche en proche toute aventure littéraire, le surgissement des leitmotive, la concaténation langagière, la ponctuation, le « souffle »…
>
> Toute écriture bruisse d'une intense nostalgie musicale : […] manque – d'un état premier entièrement dévolu à la sonnance et au rythme[51] […].

Cousant d'emblée les formes et les voix, Cormann est celui qui, selon Jean-Pierre Sarrazac (à qui sont par ailleurs dédiés les « versets pas catholiques » de *L'Autre*, en 2006), revêt le mieux la fonction du rhapsode :

> Il faut avoir vu et entendu Cormann en scène, à côté de Padovani et/ou de quelques autres musiciens dans ses jazz poems – *Mingus Cuernavaca* ; *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph ; Le Dit de la chute* – pour découvrir, à l'état brut, la pulsation rhapsodique qui rythme toute son écriture[52].

La réalité de la représentation est ainsi liée au souffle. Le texte est proféré, porté en avant dans l'espace de la théâtralité. La couture où s'opère la friction entre le verbe et la musique trouve son origine dans le corps. « Au-delà de la phrase verbale, la voix fait entendre l'articulation « mot / son / sens » qui constitue une véritable partition sous-tendant le texte[53]. » Ce sont les corps qui investissent ces nouveaux « territoires sonores » hétérogènes et complexes. Par exemple, dans *Le Dit de la chute*, *Tombeau de Jack Kerouac*, où c'est la cadence martelée des consonnes et celle éclatante des voyelles qui rend manifeste la chute de Kerouac errant comme un cadavre flottant dans un *no man's land* incertain, ni tout à fait parti ni tout à fait de ce monde. Dans un autre « dit », *Le Dit de Jésus-Marie-Joseph*, la musique cette fois dialogue avec le texte, le saxophone de Padovani renforçant la scène où la femme rousse abuse de Jésus-Marie-Joseph[54]. La découverte du jazz a été fondamentale pour l'écriture d'Enzo Cormann ; cette musique est devenue le terreau de son expression dramaturgique, un modèle d'écriture dramatique :

> Je n'ai pas tant rencontré le jazz en 89, que je n'ai pris alors et soudainement conscience que cette musique-là avait toujours été au principe même de mon écriture […] J'ai compris que le jazz m'était pré-texte à dire, qu'il traduisait des sensations que je m'échinais en vain à reconstruire à l'aide de mots.[55]

---

[51] E. Cormann, « Comment cette chose est entrée en nous », *Jazz et littérature*, *Europe*, août-sept.1997, p. 41.
[52] J.-P. Sarrazac, « Le brut de l'art », *Registres*, Hors-série n° 2, *op. cit.*, p. 100.
[53] Anne-Laetitia Garcia, « Impressions, surimpressions… *Notes à partir* de trois Jazz Poems », *Registres*, Hors-série n° 2, p. 174.
[54] E. Cormann, « Le Dit de Jésus-Marie-Joseph », *Petites pièces d'auteurs*, n° 1, *Théâtrales*, 1998.
[55] E. Cormann, « Comment cette chose est entrée en nous », *Jazz et littérature*, *Europe*, août-sept. 1997, p. 44.

Le « trompétage de la langue » permet de réaliser et d'exploiter un phénomène de « déterritorialisation » que le dramaturge résume par l'idée qu'« il y a un « devenir-langue » de la musique […] la naissance d'un babil, une logorrhée. Et de l'autre côté, il y a un « devenir-musique » de la langue[56]. »

Mais l'écriture théâtrale d'Enzo Cormann ne se définit pas seulement comme rythme mais aussi, comme chez Kermann, par une mise en jeu de la mémoire, la présence constante de revenants. Cormann interroge lui aussi le rapport de tout homme au sens de l'existence, et du coup ménage un dialogue entre les morts et les vivants : « L'histoire mondiale de mon âme, c'est l'histoire d'un désastre – pas seulement l'histoire ou la chronique d'une catastrophe (*shoah*, *nakba*[57]…), mais le tableau d'un naufrage ontologique : portrait d'un être-au-monde qu'on dirait exilé – et égaré – en terre étrangère. L'histoire de ce qui a été perdu, et d'un manque qui nous hante[58]. » Le théâtre d'Enzo Cormann est inscrit dans ce refus d'un « théâtre de la représentation » (tel qu'a pu le penser Hegel) au profit d'un « théâtre de la répétition » où, selon Gilles Deleuze, on éprouve « un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, de spectres et de fantômes avant les personnages – tout l'appareil de la répétition comme "puissance terrible"[59]. » Dans *La Révolte des anges*, Cormann imagine un endroit de nulle-part, entre enfer et paradis où sont condamnées à errer des âmes sans destin/ation. Il réunit là trois défunts célèbres des années 1980 : l'écrivain Bernard-Marie Koltès, le peintre Jean-Michel Basquiat et le trompettiste Chet Baker. Dans la réalité ils ne se sont jamais rencontrés, mais ici, dans des limbes qui se métamorphosent bientôt en musée d'art moderne, ils conversent ensemble face à leurs trois masques mortuaires, sur l'idolâtrie « commode » dont ils sont l'objet, et sur le désordre du monde. À un moment, Chet Baker offre « trois mesures de silence », et le comédien qui l'incarne, Carlo Brandt, « dessine alors dans l'air la forme infinie et pleine que pourraient prendre ces mesures. C'est tellement étonnant de voir un silence ainsi incarné que tout le monde suspend sa respiration, incrédule et fasciné[60]. » La voix parfois coïncide avec le silence. Ce temps est celui où l'écrivain est à l'écoute – on l'a dit –, où il devient « écoutant ». Ce dont témoigne aussi Cormann dans l'entretien déjà cité avec Jean-Pierre Sarrazac :

---

[56] E. Cormann, *Le Mouvementeur*, Entretien avec J.P. Sarrazac, *Registres* n° 2, *op. cit.*, p. 114.
[57] « Catastrophe » en hébreu et en arabe.
[58] E. Cormann, « Âme(s) », *L'Histoire mondiale de ton âme*, *1, Les créatures ne veulent pas être des ombres*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2019, p. 517.
[59] G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1968.
[60] Brigitte Salino, *Le Monde*, 12-13 décembre 2004.

> Il y a d'abord le compagnonnage avec les morts. Je me suis rendu compte que c'était extrêmement présent dans ma vie et ça l'était relativement peu dans mon écriture. Il y avait l'envie d'être plus en accord dans l'écriture avec la façon que j'ai d'entretenir dans la vie une forme de dialogue avec un certain nombre de morts […] Il y a comme ça des figures défuntes qui m'accompagnent, qui me parlent, qui me contredisent, qui m'observent. Sous le regard desquelles j'écris. Une façon de « grand autre » éclaté, multiple… Mais au fond, il y a surtout le plaisir, le plaisir de se faire l'écho de ces voix qui sont à la fois intimes et en même temps complètement autres – manifestant à l'occasion des altérités irréductibles, jusqu'à l'incompréhension réciproque totale[61].

Et l'aveu de se terminer sur une formule d'humour à deux voix :

> Ce n'est pas du tout nostalgique un mort. Un mort, c'est…
> J.P. Sarrazac – … c'est tonique[62].

À l'écoute de la parole des morts, le théâtre d'Enzo Cormann n'en est pas moins un art du vivant, lui-même en perpétuelle mouvance et transformation. Le dramaturge propose ainsi, depuis 2019, sous le titre générique de *L'Histoire mondiale de ton âme*, un grand ensemble dramatique qui adjoint les formes plurielles d'une figure auctorale disséminée, et crée une « dramaturgie instable ». Il s'agit de multiplier les formes jouables selon un protocole que l'auteur définit d'emblée : « *L'Histoire mondiale de ton âme* est le titre générique d'un grand ensemble dramatique en devenir, entièrement composé de plateaux d'une trentaine de minutes en trois mouvements, pour trois interprètes, conçu comme un répertoire ouvert dans lequel on pourra puiser la matière d'une ou plusieurs séances de théâtre[63]. » Et à l'intérieur même de l'une de ces formes, Cormann reprécise la chose en ces termes : « […] faire proliférer des formes brèves, susceptibles de se chahuter mutuellementet de cohabiter – non pas dans une « confédération d'âmes », mais dans une multiplicité de points de vue débarrassée de son unité imaginaire (et formelle)[64]. »

D'où ces propositions nombreuses de trio de voix qu'on ne peut résumer ici, tant les ouvertures sont riches et multiples dans les deux gros volumes parus aux Solitaires intempestifs[65]. Citons toutefois, dès l'entame, ce monologue de « méta-

---

[61] E. Cormann, *Le Mouvementeur*, Entretien avec J.P. Sarrazac, *Registres* n° 2, *op. cit.*, p. 110-111.
[62] *Ibidem*, p. 111.
[63] E. Cormann, *L'Histoire mondiale de ton âme*, 1, *op. cit.*, p. 11.
[64] *Ibidem*, p. 522.
[65] Le deuxième, sous le sous-titre de « Ivres et ingouvernables dans la tempétueuse immensité », est paru en 2020 et a été récompensé par le Grand Prix du théâtre de l'Académie Française.

théâtre » si présent dans l'ensemble du volume 1 ; on y trouve déjà – ou encore – les revenants :

> *Judith, en direction de la salle* : « théâtre théâtre théâtre » / « LE THEATRE ! » tu n'as que ce mot à la bouche – tu le rabâches comme un mantra – une incantation destinée à faire fuir les démons – mais il y a beau temps mon cher Max que les démons ne confondent plus le théâtre et le monde – les démons ont compris depuis des lustres que les gens qui occupent la scène du théâtre sont des acteurs – plus ou moins séduisants plus ou moins convaincants et généralement appointés – d'ailleurs les démons adorent se mêler de l'affaire ! – provoquer des embarras de mémoire faire fourcher la langue des comédiens – éclater une ampoule de projecteur – subtiliser un accessoire déchirer un costume effacer un fichier son – les trous les bafouillages les pannes les pataquès ce sont eux / les démons[66] !

Le travail des voix, chez Enzo Cormann, ne se sépare pas d'une mise en question de la représentation. Pour exemple, cette repartie de Max, le metteur en scène de « L'adieu au théâtre » :

> - Ce qui se joue – qu'est-ce que nous pouvons jouer ? – le réel se joue de nous – on dit « représenter » – mais représenter quoi ? qui ? – qui ou quoi demande à être représenté ? qui ou quoi *réclame* un représentant ? est-ce que le monde a besoin de représentations pour être ce qu'il est, – est-ce que le monde réel serait moins réel si on s'abstenait de le représenter[67] ?

Beaucoup de pièces de *L'Histoire mondiale de ton âme* se nourrissent de ce mélange des voix qui est la marque de ce nouveau territoire investi par le dramaturge ; notamment sur le mode comique quand il fait se suivre la voix du psychanalyste Lacan et celle du chanteur Christophe dans « Ce côté du Paradis » :

> Virgile […] ce « nécessaire » ment ! – confer Lacan – le nécessaire / « ce qui ne cesse pas de s'écrire » / de s'écrire ou de s'écrier
> *Chante.*
> ET J'AI CRIÉ / CRIÉ / CRIE / ALINE / POUR QU'ELLE REVIENNE » - Aline Lacan dite « la câline » ou « l'alcaline »[68] […]

Ce « burlesque verbal », presque surréaliste parfois, est à souligner comme une singularité de l'écriture d'Enzo Cormann et qui le différencie du mode plus volontiers tragique de Kermann. Les voix mélangées sont aussi celles de ZKL,

---

[66] E. Cormann, « L'adieu au théâtre », *L'Histoire mondiale de ton âme*, 1, *op. cit.*, p. 13-14. Judith est une actrice de 60 ans ; Max un metteur en scène de 60 ans.
[67] *Ibidem*, p. 28.
[68] E. Cormann, « Ce côté du Paradis », *L'Histoire mondiale de ton âme*, *op. cit.*, p. 71.

Klara et Bec, un « matériau verbal » dont une didascalie indique qu'il est « à organiser librement en fonction de l'action scénique[69] ». Le personnage de ZKL, artiste corporel victime d'un AVC, s'exprimera dans le troisième mouvement de la pièce, en proférant un sabir burlesque peu compréhensible mais traduit le plus souvent en note :

> ZKL – avissnini nunu apoutinam – gravessecompalasticalasuparalasupi – takitakolavasilette en comprax de moumorac – acropédec – et trapabalicsytymélicsimissiliebilic[70] !

Concluons ces quelques références, trop sporadiques certes, par une évocation, a contrario, des plus pathétiques. Lorsque Johanna, la correspondante de guerre de la pièce « Yo lo vi », raconte l'un de ses reportages dans un village proche d'Alep détruit par les bombes, elle fait surgir, dans son récit, l'image d'un enfant tué :

> - Soudain nous ne sommes plus seuls – il y a un enfant / mort/ petit cadavre abandonné au milieu d'une placette – couvert de mouches / la main gauche posée sur le dos / les doigts à demi-repliés comme n'importe quel enfant dans son sommeil – sauf que ce n'est pas n'importe quel enfant – pas un enfant « en général » mais cet enfant précis et précisément là / à nos pieds / qui ne dort pas mais n'est tout simplement plus / écorce vide d'un enfant qui fut /[71] […]

Et ne pouvant plus pleurer, elle conclut simplement : « J'ai cherché des mots pour me réveiller / et j'ai cherché à réveiller les mots […] ». Il y a des réalités devant lesquelles les mots se tarissent et les voix se taisent.

Toutes ces hybridations d'un nouveau discours théâtral, métissage de l'ancien dialogue dramatique mais aussi du chœur antique, avec les nouvelles formes de l'essai, de la parole de l'auteur, de la voix des morts ont contribué à émanciper le dialogue de son univocité ; avec ces deux auteurs, et d'autres comme Gabily, Novarina, Le Mahieu, ou Kae Tempest aujourd'hui, le texte de théâtre s'est amplement *dialogisé*. Ce que Mikhaïl Bakhtine avait autrefois défini comme une manière de « capter le dialogue de son époque […] d'entendre son époque comme un grand dialogue […] de saisir non seulement les voix diverses, mais avant tout,

---

[69] E. Cormann, « Le Truc », *L'Histoire mondiale de ton âme*, *op. cit.*, p. 112.
[70] « Intention : *j'ai passé une nuit épouvantable – j'ai rêvé qu'on m'emballait dans du plastique – on me collait une étiquette avec un code-barres de viande hachée – prix au kilo – en traçabilité scrupuleuse de la provenance.* », E. Cormann, *ibidem*, p. 121.
[71] E. Cormann, « Yo lo vi », *L'Histoire mondiale de ton âme*, *op. cit.*, p. 222-223.

les rapports dialogiques entre ces voix, leur interaction dialogique[72] ». Le théâtre est depuis longtemps questionné comme un risque lorsqu'il organise la prise de parole d'un sujet – corps, voix et âme – sur une scène. C'est même cette interrogation qui est devenue le sujet de nouvelles dramaturgies. Comme le dit fort justement Jean-Pierre Ryngaert : « En multipliant les combinaisons des voix, en multipliant les « essais » d'accordages, et en rompant avec un principe qui mettrait toujours la parole au service de l'action, les dramaturgies du siècle ont redonné de l'importance au silence et aux différentes façons de le rompre[73]. » Les voix de Patrick Kermann et d'Enzo Cormann montrent à leur manière comment le théâtre est cet espace toujours renouvelé où l'imaginaire peut encore construire des formes d'échange où il importe moins de communiquer que de parler.

Henri DETCHESSAHAR
Bordeaux

[72] M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 131-132.
[73] J.-P. Ryngaert, *Nouveaux territoires du dialogue*, *op. cit.*, Préface, p. 8.

LE MENSONGE VÉRIDIQUE – OU (IN)-VRAISEMBLABLE – DU THÉÂTRE

La série que je vais considérer dans cet article est *Hunters*, une série produite par Amazon Prime et en streaming gratuit pour les clients Prime d'Amazon dans le monde entier. Cette série a, dans sa première saison, un acteur principal, Al Pacino, pour qui c'était la première apparition dans une série télévisée. Il est tué dans le dernier épisode de la première saison. Je ne couvrirai pas la deuxième saison et la troisième a été abandonnée avant même d'être produite.

Je ne couvrirai que la première saison car elle se termine par un deuxième drame très ou trop théâtral : la séquence finale du onzième épisode voit entrer en scène pour un repas en Argentine Adolf Hitler et Eva Braun. Même en 1977, date des événements de la série, cela est par trop invraisemblable pour même mériter un examen sérieux. Ce n'est pas de la science-fiction, mais simplement une indécence iconoclaste. Mais Amazon Prime a l'habitude de l'iconoclastie historique comme dans l'autre série, *The Man in the High Castle*, avec quatre saisons, adaptée du livre de Philip K. Dick (1962).

C'est, en fait, de la vraie science-fiction dystopique puisque l'attendu principal est que l'Allemagne nazie et le Japon impérial n'ont pas perdu la guerre mais l'ont gagnée et se sont alors partagé le monde, dont l'Amérique du Nord, l'ouest au Japon, l'est à l'Allemagne et une zone tampon hors contrôle direct entre les deux. Iconoclaste, c'est certain, mais science-fiction, et non l'invraisemblable double résurrection parfaitement complotiste. Mais il semble aussi que la série *Grimm* (six saisons) a intégré une image rapide d'Hitler dans sa séquence titre générique de début de chaque épisode. Hitler n'a rien à faire là, mais il semble que pour certains on ne puisse pas faire œuvre de création dramatique, du moins dans les séries télévisées, sans ramener Hitler sur la table. Ça tient du culte de la personnalité morte et irrémédiablement défaite et qui cherche sa revanche après sa résurrection totalement inexpliquée.

Le sujet historique principal de cette série est Auschwitz avec tout autour le régime hitlérien, la guerre, la victoire des alliés posés comme déjà en guerre froide, les Soviétiques libérant Auschwitz et les Américains récupérant tous les scientifiques qu'ils peuvent, quelle que soit leur implication – y compris des crimes contre l'humanité elle-même – dans l'horreur de la solution finale aussi connue comme la Shoah ou l'Holocauste.

Je regrette la réduction de la solution finale au seul cas des Juifs, même à Auschwitz. On se rappelle comment Armand Gatti a fantasmé sa déportation en camp dans le nord de l'Allemagne, se déclarant déporté alors qu'il n'était qu'intégré dans un camp de travail sous l'étiquette STO (Service Travail Obligatoire). Rappelons que Georges Marchais l'avait été aussi. Ce manque de clarification démographique de la déportation est regrettable. Voir le système des triangles de couleur dans l'illustration suivante :

.

Tableau des marquages des prisonniers

Outre l'étoile jaune pour les Juifs, un système de triangles de couleur est utilisé pour repérer les prison-niers.

Cf. ici un tableau des marquages des prisonniers utilisés dans les camps de concentration allemands, ici à Dachau, Allemagne, environ 1938-1942. À partir de 1937-1938, les SS créèrent un système de marquage des prisonniers dans les camps de concentration. Cousus sur les uniformes, les insignes de couleur identifiaient la raison de l'incarcération d'un individu, avec quelques variations selon les camps. Les nazis ont utilisé ce tableau illustrant les marquages des prisonniers du camp de concentration de Dachau.

La série n'a pas un seul mot réel de clarification de ce fait qui est pourtant tellement notoire que Wikipédia (en anglais) donne le bilan, suivant :

> Environ 1,65 millions de personnes ont été enregistrées comme prisonniers dans les camps, dont, selon Wagner, près d'un million sont morts pendant leur emprisonnement. L'historien Adam Tooze estime le nombre de survivants à 475 000 au maximum, estimant qu'au moins 1,1 million des prisonniers enregistrés ont dû mourir. Selon son estimation, au moins 800 000 des prisonniers assassinés n'étaient pas juifs. En plus des prisonniers morts enregistrés, un million de Juifs ont été gazés à leur arrivée à Auschwitz ; en incluant ces victimes, le nombre total de morts est estimé entre 1,8 et plus de deux millions. La plupart des décès ont eu lieu pendant la seconde moitié de la Seconde Guerre mondiale, y compris au moins un tiers des 700 000 prisonniers enregistrés en janvier 1945.[1]

Et cela devient, malgré une clarification de tous les triangles de couleur utilisés dans les camps la phrase suivante dans le version française du même article (notoirement différent de la version anglaise) :

> On estime à plusieurs millions (quatre à six généralement) le nombre de personnes qui ont transité dans un camp de concentration nazi. (Note 60- *Encyclopædia Universalis*, Thesaurus, p. 842.)

Diversité d'identification par les triangles mais pas de bilan par catégorie. Si on en reste aux estimations de Wikipédia en anglais, les Juifs n'étaient que 50% des prisonniers enregistrés (0,8 million par rapport à 1,65 millions). Pour élargir l'approche, j'ai consulté le site « History of Western Civilization II, Casualties of World War II, » https://courses.lumenlearning.com/suny-hccc-worldhistory2/chapter/casualties-of-world-war-ii/#:~:text=Some%2075%20million%20people%20died,bombings%2C%20disease%2C%20and%20starvation.

Les estimations du nombre total de victimes de la guerre varient car de nombreux décès n'ont pas été enregistrés. La plupart suggèrent que quelque 75

[1] "About 1.65 million people were registered prisoners in the camps, of whom, according to Wagner, nearly a million died during their imprisonment. Historian Adam Tooze counts the number of survivors at no more than 475,000, calculating that at least 1.1 million of the registered prisoners must have died. According to his estimate, at least 800,000 of the murdered prisoners were not Jewish. In addition to the registered prisoners who died, a million Jews were gassed upon arriving in Auschwitz; including these victims, the total death toll is estimated at 1.8 to more than two million. Most of the fatalities occurred during the second half of World War II, including at least a third of the 700,000 prisoners who were registered as of January 1945."

millions de personnes sont mortes pendant la guerre, dont environ 20 millions de militaires et 40 millions de civils. De nombreux civils sont morts à cause du génocide délibéré, des massacres, des bombardements massifs, de la maladie et de la famine.

L'Union soviétique a perdu environ 27 millions de personnes pendant la guerre, dont 8,7 millions de militaires et 19 millions de civils. La plus grande partie des militaires morts était 5,7 millions de Russes de souche, suivis par 1,3 millions d'Ukrainiens de souche. Un quart de la population de l'Union soviétique a été blessée ou tuée. L'Allemagne a subi 5,3 millions de pertes militaires, principalement sur le front de l'Est et lors des batailles finales en Allemagne.

Sur le nombre total de morts pendant la Seconde Guerre mondiale, environ 85 pour cent – pour la plupart soviétiques et chinois – étaient du côté des Alliés et 15 pour cent du côté de l'Axe. De nombreux décès ont été causés par les crimes de guerre commis par les forces allemandes et japonaises dans les territoires occupés. On estime que 11 à 17 millions de civils sont morts, soit comme conséquence directe ou indirecte des politiques idéologiques nazies, y compris le génocide systématique d'environ 6 millions de Juifs pendant l'Holocauste et de 5 à 6 millions supplémentaires de Polonais et d'autres Slaves (dont des Ukrainiens et des Biélorusses), Roms, homosexuels et autres groupes ethniques et minoritaires. Des centaines de milliers de Serbes, ainsi que des Tsiganes et des Juifs, ont été assassinés par les Oustachis croates alignés sur l'Axe en Yougoslavie, et des meurtres en représailles ont été commis juste après la fin de la guerre.[2]

Cela devrait suffire pour le contexte. Notons que réduire tous ces faits aux seules exécutions des Juifs à la fois donne au grand public de la télévision une image faussée de l'histoire et, de plus, cela permet de développer un thème com-

[2] "Estimates for the total number of casualties in the war vary because many deaths went unrecorded. Most suggest that some 75 million people died in the war, including about 20 million military personnel and 40 million civilians. Many civilians died because of deliberate genocide, massacres, mass-bombings, disease, and starvation.The Soviet Union lost around 27 million people during the war, including 8.7 million military and 19 million civilian deaths. The largest portion of military dead were 5.7 million ethnic Russians, followed by 1.3 million ethnic Ukrainians. A quarter of the people in the Soviet Union were wounded or killed. Germany sustained 5.3 million military losses, mostly on the Eastern Front and during the final battles in Germany.Of the total number of deaths in World War II, approximately 85 percent—mostly Soviet and Chinese—were on the Allied side and 15 percent on the Axis side. Many deaths were caused by war crimes committed by German and Japanese forces in occupied territories. An estimated 11 to 17 million civilians died either as a direct or as an indirect result of Nazi ideological policies, including the systematic genocide of around 6 million Jews during the Holocaust and an additional 5 to 6 million ethnic Poles and other Slavs (including Ukrainians and Belarusians), Roma, homosexuals, and other ethnic and minority groups. Hundreds of thousands of ethnic Serbs, along with gypsies and Jews, were murdered by the Axis-aligned Croatian Ustaše in Yugoslavia, and retribution-related killings were committed just after the war ended."

plotiste juif – et exclusivement juif avec une seule exception d'une agent du FBI Afro-Américaine et lesbienne (un choix pour le moins non gratuit) qui reste marginale dans l'organisation juive repérant les anciens criminels nazis et les exécutant – et de nourrir un contexte antisémite (n'incluant ici que les Juifs et pas les Sémites arabes ou d'Afrique du Nord). J'oserai dire un antisémitisme anti-juif.

I./ Le cas exploité par la série

Tout commence en juillet 1977 avec une vieille dame juive, Ruth (donnée sans nom de famille par IMDb), la grand-mère du jeune homme juif Jonah Heidelbaum. Ce jeune homme encore scolarisé a une vie sociale centrée sur la bande dessinée, et une boutique spécialisée tenue par lui, un noir, Cheeks Johnson, et un jeune adolescent obèse blanc Bootyhole McGuigan. Ils sont un trio de départ typiquement américain et non juif, d'autant plus que Jonah pratique la vente, illégale bien sûr, de marihuana. Il se fait d'ailleurs braquer par quelques délinquants au début, entraînant des remontrances de sa grand-mère qui semble cependant avoir besoin de cette circulation obscure d'argent pour simplement survivre à New York. A priori, on est dans un contexte New Yorkais tout à fait banal. Un jour au marché avec Jonah, elle reconnaît un ancien Nazi qui la regarde et donc la reconnaît aussi. L'un des deux devra éliminer l'autre. Un soir, Ruth reçoit un visiteur, apparemment cet homme qu'elle a reconnu au marché, avec lequel elle a une discussion sévère mais plutôt banale, vu de l'extérieur, sauf que le visiteur tue Ruth et que Jonah n'a plus que ses yeux pour pleurer. Mais cette situation met Jonah en rapport avec divers Juifs, particulièrement Meyer Offerman et quelques autres lors de l'enterrement de Ruth et de la réception juive exclusive qui s'ensuit. Il rejette cependant ce contact qu'il acceptera peu de temps plus tard. Il ne veut qu'une chose : retrouver l'homme qui a assassiné sa grand-mère. Mais c'est là que tout se complique.

Jonah retrouve la photo d'une voiture liée à l'homme qui a tué sa grand-mère et les inscriptions sur cette voiture l'amènent à découvrir que c'est celle d'une boutique de jouets. Il trouve quelques antécédents du patron de cette boutique et en conclut qu'il est l'assassin. Il lui, rend visite un soir, mais cet homme qui se révèle être un ancien SS a le dessus : l'expérience et l'entraînement paient. Jonah ne connaît pas grand chose au combat et aux techniques d'arts martiaux. Mais Meyer Offerman l'a suivi et il intervient juste à temps et tue le réfugié nazi. Cela va entraîner des complications du fait de l'enquête policière qui s'ensuit. C'est comme cela que Millie Morris du FBI se connecte au groupe que Meyer Offerman dirige. Contact purement d'enquête sur un meurtre, mais qui ouvre l'horizon de cette enquête en mettant bout à bout plusieurs cas d'assassinats et le fait que tous sont ou seraient, selon ses informations, parfois partielles, des réfugiés allemands et, après un peu d'enquête, d'anciens criminels nazis. Il lui sera confirmé plus tard – mais sous le sceau du secret – qu'ils sont sous la protection d'une opération fédérale de récupération des plus grands cerveaux du régime nazi pour qu'ils viennent appliquer leur savoir et science aux industries de l'armement américain.. Mais en plus, Meyer Offerman est obligé de prendre Jonah sous sa protection et il l'introduit au

sein du groupe des Hunters[3]. Jonah est supposé être un génie en décodage de messages codés et d'énigmes. Laissé dix minutes seul dans le salon de Meyer Offerman, il découvre une entrée dérobée vers une autre partie de la maison, la bibliothèque secrète du groupe des Hunters avec un nombre impressionnant de documents sur les réfugiés nazis aux USA, en fait des ingénieurs, médecins de toutes sortes, et scientifiques y compris de l'armement comme l'inventeur des V2, Werner von Braun. Meyer Offerman est plutôt gêné par le manque de respect de Jonah. Mais, de fil en aiguille, il sera introduit au sein du groupe et les aidera à régler une énigme en un rien de temps – et il utilisera cette capacité plusieurs fois.

II./ Mais qui sont ces Hunters ?

Un groupe hétéroclitement homogène.

Le Hunter principal est identifié comme étant Meyer Offerman. Il fut déporté à Auschwitz en même temps que Ruth Heidelbaum. Ils vécurent une histoire d'amour sans liaison physique, de part et d'autre d'une clôture en grillage et barbelés, probablement électrifiée. Cet amour est jalousé par un médecin-chirurgien nazi, Wilhelm Zucks, dit « The Wolf », Le Loup, souvent en couple avec le renard dans de nombreux contes populaires et qui peut donc paraître un jeu de mots sur son nom Zucks proche de Fuchs, le renard. Notons que « der Wolf » en allemand est équivalent à « the wolf » en anglais. Mais ce nom « Zucks » est connecté au verbe allemand « zucken » qui implique un effort important et de groupe pour éliminer des mauvaises herbes, des parasites, etc. Un nom prédestiné donc pour un Nazi éliminant des parasites sociaux, juifs ou autres, selon les termes employés par les Nazis. Ce médecin nazi se révèle un tortionnaire un soir. Il amène Meyer Offerman et Ruth Heidelbaum en dehors du camp et les soumet à un chantage multiple. Il confronte Meyer Offerman à l'exigence qu'il tue un prisonnier amené à cette fin avec un révolver qu'il lui fournit si Ruth Heidelbaum refuse de se donner sexuellement à lui-même, Wilhelm Zucks. Il soumet donc Ruth à un second chantage pour lui imposer de se donner sexuellement pour arrêter son exigence concernant Meyer Offerman de tuer un prisonnier. Il soumet les deux à l'issue possible qu'il les tue tous les deux s'ils refusent, l'une de se donner sexuellement, l'autre de tuer les prisonniers. Meyer Offerman tuera onze prisonniers les uns après les autres avec l'arme fournie par Wilhelm Zucks malgré la demande réitérée de Ruth Heidelbaum à Meyer Offerman de ne pas tuer les prisonniers mais de laisser Wilhelm Zucks la tuer, elle. Il est évident que l'arme chargée de onze balles, sinon plus, n'est jamais ni retournée contre lui-même, Meyer Offerman – car ce serait abandonner Ruth Heidelbaum à Wilhelm Zucks – ni, de la même façon, contre Wilhelm Zucks car cela causerait la mort immédiate (il devait y avoir au moins deux SS en

[3] J'ai décidé de conserver les termes anglais « Hunt » ou « the Hunt » pour l'action elle-même ou l'organisation, et les « Hunters » ou « the Hunters » pour les participants, respectivement signifiant « chasse » et « chasseurs ». Cette traduction mot à mot ne me satisfaisait pas car il s'agit de l'extermination d'anciens Nazis par une simple opération de dénazification.

sentinelles) de Ruth Heidelbaum et de Meyer Offerman lui-même. En même temps, Wilhelm Zucks prend son plaisir dans la torture et donc il ne les exécute pas tous les deux après onze victimes car cela contrarierait son plaisir immédiat fondé sur son pouvoir d'imposer une telle torture, et son plaisir futur quotidien chaque fois que ces deux victimes passeraient devant lui, et il pourra toujours recommencer quand il aura besoin d'une séance de torture pour connaître le plaisir. Mais je vais ici révéler la fin de la saison. Le Meyer Offerman du film est, en fait, Wilhelm Zucks, alias The Wolf, Der Wolf. Le 4 novembre 1945, alors que, dans le camp d'Auschwitz libéré par les Soviétiques, les anciens détenus récupèrent avant d'être rendus à leurs familles, s'ils en ont encore, et que les SS et le personnel allemand du camp sont détenus dans une zone spéciale, Wilhelm Zucks s'évade, s'introduit subrepticement dans la nuit sous la tente où Meyer Offerman dort, le tue, s'empare de ses papiers, assume donc son identité, laisse une note pour Ruth Heidelbaum expliquant en quelques mots qu'il ne peut pas vivre avec ses souvenirs (la nuit de torture et les onze morts) et donc qu'il disparaît. Le fait que Wilhelm Zucks enterre le corps dans la forêt semble très invraisemblable. Mais il n'en reste pas moins qu'il passe du côté soviétique, et de là rentre en Allemagne, et de là émigre aux USA. Il signera, avant de partir pour les USA, un document donnant à un certain Docteur Friedrich Mann tous ses biens pour payer le nouveau visage que ce médecin-chirurgien esthétique lui a donné. Tout cela sera révélé dans le dernier épisode de cette saison. Nous y reviendrons, ne serait-ce que pour discuter le fond éthique de ce nœud coulant de l'énigme qui étouffe une vérité plus profonde.

Ruth Heidelbaum, en 1976, après avoir reconnu un criminel nazi sur le marché et avoir été repérée par celui-ci, contacte – trente ans après sa disparition à Auschwitz – Meyer Offerman pour lui demander son aide dans sa situation. Il s'ensuit une discussion où Meyer Offerman lui reproche de ne pas être venue plus tôt et dans laquelle Ruth explique comment sa disparition, sa note et le fait qu'il l'abandonna enceinte le 4 novembre 1945 ne l'incitaient pas à rétablir le contact. Elle vérifie que Meyer Offerman, ou du moins celui qu'elle prend pour Meyer Offerman, sait que leur fille est morte mais en laissant derrière elle à la charge de Ruth Heidelbaum un fils, Jonah, qui est donc, comme elle dit, son petit-fils, à elle comme à lui. Mais elle fait un seul commentaire sur ce Meyer Offerman : il ne correspond pas à celui qu'elle a connu et aimé à Auschwitz. Quand on apprendra la substitution, on comprendra. La chirurgie esthétique, pratiquée dans ce cas par le docteur-chirurgien Friedrich Mann, ne change que l'aspect extérieur, mais pas la voix, les intonations, les harmoniques, pas même le lexique, la sémiologie du langage. Mais elle restera distante et ne dira rien à Jonah lui-même. Jonah découvrira Meyer Offerman lors de l'enterrement de sa grand-mère. Elle assume sa pauvreté, alors que Meyer Offerman vit dans l'opulence. Sa principale ressource devait être la pension de réparation payée par l'Allemagne (de l'ouest et de l'est) aux victimes survivantes de cette déportation. On comprend que le petit trafic de Jonah soit le bienvenu, même s'il y a quelque danger dans une telle activité.

Les autres membres de ce groupe de Hunters sont presque plus simples.

Lonny Flash est un acteur de séries et a été recruté car il sait modifier son comportement ou son look à l'envi. Il est donc fort utile pour jouer tout rôle nécessaire pour passer inaperçu parmi les néo-nazis qu'il doit contacter ou côtoyer régulièrement pour pénétrer leurs secrets, sites, appartements ou lieux de travail. Il est juif.

Mindy et Murray Markowitz ont été déportés ensemble avec leur fils en bas âge Aaron Éphraïm Markowitz. Arrivés à Auschwitz, ils doivent se séparer, femmes et enfants d'un côté, hommes de l'autre. Murray Markowitz refuse de laisser son fils partir avec sa mère. Un officier SS, Moritz Ehrlich, tue alors, d'une seule balle dans la tête, l'enfant Aaron Ephraïm Markowitz. Ce Moritz Ehrlich sera capturé par Harriet lors d'un raid sur un groupe de réfugiés nazis – livré aux Markowitz qui le gardent dans leur cave pour assumer leur vengeance et la justice. Murray Markowitz hésite et puis renonce. Il meurt en cours de route lors d'un attentat nazi dans le métro et ce n'est qu'après son enterrement juif et une vision qui permettra à Mindy Markowitz de rendre visite à Aaron guidé par Murray Markowitz dans l'autre monde imaginaire qu'Aaron dessine et peint tout en lui donnant vie, seul pendant longtemps et maintenant avec son père. Cette visite à son fils et l'exigence de celui-ci, qui veut qu'elle fasse preuve de pitié ou de magnanimité pour Moritz Ehrlich, l'amènent à finalement l'exécuter d'une seule balle dans la tête. Les époux Markowitz sont importants par leurs hautes capacités de génie numérique, communication et utilisation des techniques modernes dans ce domaine.

Sister Harriet est un autre cas. Elle n'a pas été déportée, mais est la victime de la décision de ses parents de la confier à un orphelinat catholique en Angleterre où elle est forcée de changer son nom de Rebekka, devenant Harriet, sous peine de privation de nourriture si elle n'accepte pas ce changement. Elle accepte finalement et devient religieuse. Elle n'a qu'une seule compétence : l'inflexibilité. Elle tue les Nazis qu'elle pourchasse comme un simple jardinier arrache les mauvaises herbes de son jardin. La symbiose du catholicisme sur un fond de judéité originel donne un résultat surprenant de totale absence d'empathie et même d'humanité.

Joe Mizushima est un ancien combattant du Vietnam et est intégré au groupe pour son expertise militaire et donc de combat. Lui non plus n'a aucune hésitation quand il faut tuer un/une nazi(e) ou le/la torturer avant de l'exécuter. Il est un Japonais américain.

Roxy Jones est noire et mère d'un enfant en bas âge. Elle est extrêmement habile pour produire toutes sortes de faux documents, papiers d'identité, etc., qui permettent aux membres du groupe de pénétrer à peu près partout dans le monde américain des contrôles de sécurité excessifs. Il semble cependant qu'en 1977 on n'en était pas encore à ce qu'ils montrent dans la série qui est bien plus des années 2010/20, donc de l'époque proche du tournage et pour un public de cette époque. La série essaie sans cesse de compenser cet anachronisme en injectant à tout moment des flashbacks, la plupart du temps en noir et blanc, et cette fois dans ce qui semble être une plus grande fidélité ou authenticité.

Jonah Heidelbaum est central, mais il est intégré à l'équipe tardivement, imposé par Meyer Offerman sous le feu des critiques des autres membres. Jonah

est saisi par eux comme un bébé, un gamin, un enfant, etc. Il s'imposera en résolvant rapidement une énigme portée par un message codé. Il réussira en particulier à briser le code très subtil utilisé par un Nazi musicien sur une station radio musicale mise en concordance avec une boîte à musique. La radio joue une musique ternaire tandis que la boîte à musique joue une musique binaire. Quand les deux musiques à tempi différents s'alignent l'une sur l'autre, toutes les deux ou trois mesures, la chanson de la radio donne l'élément codé. Cela permet de transmettre des données comme dates, et coordonnées spatiales de type GPS pour le lieu du rendez-vous ou de l'attentat. Cela permettra à Jonah d'identifier un attentat proche de la Grand Central Station de New York, une centrale électrique contrôlant toute l'électricité de New York et donc pouvant provoquer une vaste panne d'électricité , un black-out à New York, ce qui permettra de faire passer un chargement venu par mer d'Argentine de sirop de maïs, en fait porteur d'un poison. L'information ainsi décryptée permettra une plus grande réactivité, mais pour réussir, cette opération des Nazis exige un attentat dans le métro pour mobiliser les forces de police et donc permettre la sortie du chargement sur camions dits d'urgence du port de New York. Cet attentat, une bombe déposée par un jeune Nazi, Travis Leich, dans une rame de métro, coûtera la vie à Murray Markowitz qui tentera de la désarmer pendant que Jonah fait évacuer la voiture concernée de ses passagers vers la voiture plus avant dans la rame. C'est grâce à cette capacité de décrypteur de code que Jonah Heidelbaum découvrira la vérité sur Meyer Offerman. Son nom est un mystère également. Peut-être ce nom vient-il de Heidelberg, qui est supposé venir de Heidelbeerenberg, la montagne des myrtilles, et donc Heidel serait l'abréviation de Heidelbeere, la myrtille, une baie fort commune aux USA et en Europe qui pousse naturellement en altitude dans un sol très acide, mais est aussi largement cultivée. L'autre possibilité est simplement Heidel et c'est alors du sarrasin ou blé noir. Le sens est amplifié par « baum », un arbre, ce qui semble excessif pour une céréale. Heidelbaum est dit être un nom commun parmi les Juifs. Heidel, sens : une plante céréalière : « sarrasin, grain de bruyère, Fagopyrum sagittatum ». « Fagopyrum sagittatum, sens : Polygonum fagopyrum, *Sarrasin, Blé noir*, Synonymes FAGOPYRUM SAGITTATUM » (Jean-Emmanuel Gilbert), « Plante annuelle de 30-80 centimètres, glabrescente, à tige dressée, creuse, rameuse, souvent rougeâtre, etc. » La tante de Jonah Heidelbaum est appelée Chava Apfelbaum, Chava « Pommier ». Autant Apfelbaum à New York correspond à de très nombreux noms de famille et de sociétés, autant Heidelbaum ne renvoie à New York qu'à Jonah Heidelbaum. Je crois me souvenir d'une remarque de Stephen King sur le choix du nom d'un personnage : soit un nom très commun, soit un nom totalement inexistant. On a donc les deux ici. Par contre Offerman est le nom d'un bâtiment à New York, à la fois résidentiel et d'affaires, et le plus célèbre des Offerman est Nick Offerman, un acteur d'une sitcom de la NBC : Nicholas David Offerman (né le 26 juin 1970) est un acteur, comédien, écrivain, producteur et menuisier américain, rendu célèbre par son rôle de Ron Swanson dans la sitcom de la NBC,« Parks and Recreation ». La série Hunters a donc probablement au moins obtenu l'accord de cet acteur pour

leur utilisation de son nom. N'est plus Tartuffe ou Offerman qui veut, même sur scène ou sur écran.

Pour en revenir à Jonah, il se transforme d'un jeune homme blasé de la vie et désinvolte quant à un quelconque engagement autre que les super héros de BD en un Hunter extrêmement engagé, exigeant et pouvant être brutal, sadique même, nécessitant l'intervention des autres Hunters pour le contenir. Torturer et tuer ne sont définitivement plus un problème pour lui à la fin de cette saison. Dans le dernier épisode, quand il est confronté à la réelle identité du Meyer Offerman des dix premiers épisodes, il accusera ce réfugié nazi, Wilhelm Zucks, refusera toute discussion d'un possible changement, une sorte d'Épiphanie du criminel de guerre, et l'abattra d'une balle sans même vraiment hésiter, puis au couteau sacrificiel pour l'achever religieusement. En fait, il n'hésite pas du tout, mais il prend son temps, accumule les accusations les unes après les autres ainsi que le rejet de toute compromission possible de son côté. Wilhelm Zucks a tué son grand-père et volé son identité, en plus il est nazi et donc irrécupérable. Il doit donc mourir et Jonah l'exécute après l'avoir informé de sa décision de prendre la tête des Hunters, et que cela est son droit de naissance, son héritage de sang. Notons que le trio du début concernant Jonah a été démantelé par la vie et la mort, et cette mission de vengeance de l'histoire. Le noir Sherman Cheeks Johnson garde ses distances à la fin de la saison par rapport à cette mission de nettoyage ethnique des Nazis en Amérique. Bootyhole McGuigan, un adolescent blanc obèse, est mort. Il a été assassiné par Travis Leich, dans la boutique de BD, quand il a accepté de remplacer Jonah. Travis Leich a assassiné Bootyhole McGuigan, croyant que c'était Jonah Heidelbaum.

Il ne reste plus qu'à introduire la dernière arrivée, l'agent du FBI Millie Morris qui enquête sur la mort de Bootyhole Mc Guigan et va progressivement découvrir le réseau Meyer Offerman et leur objectif : repérer des réfugiés nazis amenés aux USA par une opération dite « Operation Paperclip » pour la seule raison qu'ils étaient des savants, des ingénieurs, des médecins de recherche intéressant les USA et pouvaient aussi intéresser l'URSS. Elle découvre rapidement que des ponts d'or ont été bâtis pour les accueillir en les faisant disparaître du radar de Nuremberg en leur offrant une nouvelle identité et des positions confortables dans les institutions des USA, particulièrement la Nasa avec entre autres Werner von Braun, un criminel de guerre ayant développé les missiles V2 qui ont coûté très cher à l'Angleterre. La carrière de von Braun aux USA est parfaitement documentée. La série se permet de le ressusciter pour ensuite l'exécuter et ainsi ne pas le laisser mort de mort naturelle. C'est ici que l'allusion directe, avec participation d'un avatar, à Simon Wiesenthal a dû exiger l'accord des ayants-droits de Simon Rosenthal, particulièrement le Centre Simon Rosenthal fondé en 1977, donc anachroniquement impliqué dans un événement en juillet 1977. Notons que ce Centre est aujourd'hui (la série est d'aujourd'hui) engagé dans une pétition et action qui justifie le refus d'un cessez-le-feu pour les meurtriers de masse (No ceasefire for mass murderers). Ce n'est pas ici le lieu de discuter de ce point de vue, mais c'est la position que défend Meyer Offerman dans la série, en principe en juillet 1977 (le

black-out de New York a eu lieu les 13 er 14 Juillet 1977) : rechercher, retrouver, confronter aux faits et aux survivants, torturer si nécessaire pour leur faire reconnaître les faits, et les exécuter. Ni pardon, ni mansuétude, ni empathie, simplement l'élimination.

III./ Le Quatrième Reich

Qui est derrière cette élucubration ? D'abord les historiques de la hiérarchie nazie. Deux seulement. Eva Braun présente très tôt mais identifiée comme le Colonel. La neutralité en genre de l'article défini en anglais crée une ambiguïté, jusqu'à ce qu'elle soit présentée à un personnage. Elle est, bien sûr, une femme dont on ne saura l'identité historique que très tard dans la série. Notons que Meyer Offerman la reconnaît quand il l'a dans sa voiture comme prisonnière dans l'épisode 10, mais cela reste vague car aucun nom n'est prononcé. Le deuxième historique n'est présenté que dans le onzième et dernier épisode de cette première saison, Adolf Hitler. Nous discuterons de cette double résurrection dans un instant.
Puis il y a les industriels et administratifs qui permettent au projet de Quatrième Reich de hisser ses voiles et de prendre le large. Du côté industriel, c'est Katarina Löw qui s'occupe de l'entreprise chimique qui doit être la clé de voûte de ce projet, Schidler Corp(oration). En Argentine, ils produisent du sirop de maïs (connu en France comme isoglucose ou isoglucosamine) et l'exportent par la mer vers New York. La Schidler Corp à New York réceptionne et mixe ce sirop de maïs, après l'avoir édulcoré et avoir incorporé un poison difficilement repérable à d'innombrable produits très populaires en vente libre dans les innombrables supermarchés, petits ou grands. Certains quartiers et certaines banlieues sont visés. Une campagne de lancement est organisée sur tous les médias disponibles en 1977, radio, TV, presse, publicité extérieure. Un accord est signé avec une organisation cléricale noire qui, contre une minable donation, transmet sa bénédiction à tous ceux qui vont consommer les produits pollués par ce sirop de maïs et le poison qu'il contient et dont les premières et principales victimes seront les Noirs et autres minorités ethniques. La première sortie du produit est prévue pour un certain soir et les Hunters doivent arrêter la production des produits contaminés. Ce sirop de maïs étant un sucre, il peut être intégré à tous les produits comestibles ou d'hygiène qui ont des versions sucrées, donc les dentifrices, et même de nombreux médicaments.
Il y a enfin la piétaille tous terrains, les Volontaires Tous Terrains du terrorisme et de l'action politique d'extrême gauche ou d'extrême droite. Le principal est Travis Leich, mais le Colonel s'entoure d'une équipe de jeunes hommes qui ne sont que des Victimes Tous Terrains, tués comme des mouches par les Hunters ou, pour les plus proches du Colonel, par Travis qui fait le vide autour de ce Colonel pour prendre le pouvoir comme le garde, exécutant principal et officiel du Colonel. Il finit cependant en prison car Millie Morris l'arrête après avoir convaincu Jonah Heidelbaum de ne pas le tuer lors de leur confrontation dans l'usine de la Schidler Corp. Mais là, ce Travis convoque un avocat juif pour lancer une campagne de recrutement et de soulèvement. Il tue de façon ostentatoire l'avocat juif et lance un mot d'ordre antisémite. Comme l'entrevue était à la vue de tous les prisonniers, le

sang attire le sang et, dans un premier temps, une bonne séance de rébellion carcérale.

L'épisode de l'attaque de l'usine de la Schidler Corp est typique de cette hiérarchie. Lonny Flash s'introduit et joue l'ingénieur régulateur des flux d'électricité. Il arrive ainsi au poste de pilotage de l'opération mixage du sirop de maïs et du poison, guidé par radio par Mindy Markowitz. Il ne comprend rien aux explications sur le sabotage qu'il doit commettre et il bricole un arrêt du processus qui entraîne une surchauffe qui doit faire exploser les cuves à 500° Fahrenheit ou Celsius, ce n'est pas précisé (500° Fahrenheit ne sont que 260° Celsius, mais avoir des Celsius aux USA en 1977, j'en doute. Alors 500°F me semblent plutôt bas.). Les gens qu'il rencontre sont des ingénieurs qui savent parfaitement ce qu'ils font et sont d'accord. Ils sont la piétaille de luxe. Jonah Heidelbaum pénètre par le système de ventilation et accroche des bombes à des endroits stratégiques, guidés par Sister Harriet par radio. La piétaille à laquelle il a affaire est composé de gardes armés qui ne savent que peu de choses et n'ont qu'un ordre, éliminer les intrus. Mais bien sûr, c'est l'inverse qui se produit. C'est la piétaille chair à canon. Pendant ce temps Joe Mizushima et Sister Harriet crèvent à la perceuse électrique les pneus des camions prêts à partir. Tous sauf un, car quand Joe va crever ses pneus, l'alerte est déclenchée à l'intérieur, Travis Leich ayant reconnu Lonny qu'il connaît de par sa participation à certaines séries de science-fiction. Le Colonel était là aussi et c'est elle qui commande alors le départ des camions et Sister Harriet détruit le seul capable de rouler au bazooka. Les huiles nazies devaient se réfugier dans un bunker, mais de façon, selon moi, largement invraisemblable, le Colonel se retrouve entravée dans l'arrière de la voiture de Meyer Offerman, celui-ci conduisant. Ils lui ont laissé son sac à main d'où elle tire une lame qui coupe ses entraves et un révolver. Elle tire et doit blesser Meyer et, à ce moment, ils traversaient un pont. La voiture alors fait le grand saut dans la rivière. Le colonel s'extraira toute seule et disparaîtra. Meyer Offerman a la chance que Sister Harriet ait pris en chasse sa voiture et elle l'extraira de la carcasse au fond de la rivière, lui sauvant ainsi la vie. Cette troisième couche de militants nazis est, pour la plupart, issue des USA. Ils sont jeunes et très naïfs. Ils sont choisis par le Colonel, mais Travis va éliminer tous ceux qui sont près du Colonel pour pouvoir assumer la place seul sur le principe énoncé par le Colonel, un principe tiré et déformé de Darwin, que « ce sont les meilleurs qui survivent. »

Il faut signaler le cas de Biff Simpson. Un ancien SS qui a émigré aux USA et se retrouve attaché au Secrétariat d'État du président Carter. Il est un tueur systématique, pas en série car ce serait trop peu pour lui. Dès qu'il sent qu'il y a un danger pour sa survie, il tue tout ce qui pourrait le mettre en danger. Les épisodes sont odieux et nombreux. Il est lâché par tous et se procure des papiers neufs avec un assassinat supplémentaire : le faussaire dont il emprunte l'identité. Et sa dernière apparition est à un poste d'immigration dans un aéroport de l'URSS où il rentre au bercail pour disparaître et ainsi survivre.

Le projet est de recréer un Quatrième Reich, mais pas à partir de l'Europe. Cette fois, à partir de l'Amérique, l'Amérique latine étant leur base de clandestinité

et de production des produits nécessaires. Il s'agit de produire ce sirop de maïs contaminé pour livrer, dans les quartiers les plus populaires, donc aussi les plus ethniques, voire les ghettos, des produits qui vont tuer des dizaines de millions de personnes, et puisqu'il s'agit de sucreries, entre autres, les enfants en premier lieu. Ils vont recruter des jeunes dans la population et dans les prisons. Ils vont fédérer ces troupes avec de l'antisémitisme simple : « Les Juifs ne prendront pas nos places. » Et on sait, après Trump, que cela peut parfaitement fonctionner, et après les vagues d'antisémitisme, après l'attaque du Hamas en Israël le 7 octobre 2023, sur les campus de luxe des universités historiques dites de « lierre » des USA, dans la jeunesse universitaire plus qu'aisée, dite « libérale » au sens américain de « de gauche », ou « gauchiste », ou « trotskiste », mais aussi au niveau de la hiérarchie professorale de ces universités, entre autres Harvard, UPenn et MIT. Cette remarque mène directement à la discussion : avec quel feu les producteurs de cette série jouent-ils ?

IV./ Discussion

D'abord, la réécriture de l'histoire. Le théâtre, raison de plus télévisé, a-t-il le droit de prendre de telles libertés avec l'histoire commune et donc de nier les suicides d'Eva Braun et d'Adolf Hitler dûment répertoriés, et de les faire s'évader de leur bunker à Berlin avant l'arrivée des Soviétiques, ou avec leur complicité (ce qui permet une dérive complotiste : lâcher ces deux criminels mentalement Dérangés-Obsédés-Compulsifs pour le maximum de sang versé, les lâcher sur l'Occident après leur défaite et donc notre victoire et voir ce que cela peut donner aux USA, cible majeure de la vengeance nécessaire). C'est pour le moins jouer avec le feu car cela développe dans un public, essentiellement jeune et donc ignorant de l'histoire, un esprit complotiste qui met tous les politiques dans le même sac et les jette dans le premier *cenote* (terme espagnol utilisé au Mexique pour désigner les gouffres, avens ou dolines souvent sacrificiels des Mayas dans le Yucatan) venu. Une telle liberté ne permet pas de réfléchir sur quoi que ce soit, surtout qu'en plus les ressusciter en 1977 est peut-être possible, mais n'a plus aucune valeur, sinon générique, en 2020. Cela laisse bien sûr resurgir le relent de l'Union Soviétique, aujourd'hui la Russie, et son propre complotisme contre l'Occident et en premier lieu les USA – vu, posé et acté en Occident. Éthiquement et dramatiquement, cette double résurrection n'amène pas grand-chose, sinon une deuxième saison qui culminera avec l'arrestation de ces ressuscités et leur procès. Un procès d'Hitler est une gageure dramatique car cela ne peut rien apporter du tout. Des remords ? Vous voulez rire. Mais plus probablement aux USA des réflexions du genre : « Ils étaient pas si mal après tout. »

Notons ici le montage très rapide et serré, avec de nombreux changements de décor, de lieu et de temps grâce à des flashbacks souvent en noir et blanc vers le passé historique comme Auschwitz. Les ellipses du montage en couper/coller direct et donc en passage brutal d'une séquence 1 à une séquence 2, permettent un dynamisme du récit parfois époustouflant. Le cas le plus discuté, c'est le générique de la série avec un échiquier où les pions sont les personnages de la série, Nazis

contre Juifs ou Hunters. Le réalisateur a fondé cela sur un jeu qu'il a inventé pour Auschwitz – plus sadique que moi, tu meurs – où un grand échiquier est installé dans le camp et les pions d'un côté comme de l'autre, les noirs et les blancs, sont tous des Juifs (la fable sur seuls des Juifs ont été déportés à Auschwitz : étoile jaune contre triangle rose ou rouge auraient été bien plus historiquement pertinents et infiniment plus sadiques : les SS jouaient sur ces catégories pour les dresser les unes contre les autres) et ce sont les officiers SS qui jouent et bougent donc les pions. Chaque pion pris d'un côté comme de l'autre est immédiatement exécuté sur place. Il suffirait d'ajouter par un peloton d'exécution de trois Juifs ou Juives pour parfaire le sadisme qui aurait pu être posé dès l'échiquier avec les hommes d'un côté et les femmes de l'autre, et dans les joueurs, des SS mâles d'un côté et des SS femelles de l'autre (excusez l'anglicisme qui me semble plein de sens dans cette situation). Cette invention télévisuelle a été fortement critiquée car cela n'a jamais existé et les survivants, ou leurs descendants, ont fait remarquer qu'il y avait bien assez de vrais jeux sadiques pour ne pas avoir à en inventer un qui n'a pas de base historique réelle. La Chienne ou la Hyène de Buchenwald faisait d'ailleurs très fort, après le passage à la douche à l'arrivée, elle sélectionnait les prisonniers ou prisonnières qui avaient des tatouages intéressants, les prenait à part, les exécutait sommairement et faisait récupérer la peau portant les tatouages, tanner cette peau, et ensuite elle en faisait des lampes de bureau ou de living-room, voire de chevet. Quand on veut faire œuvre historique, il est indispensable de ne pas faire bafouiller cette histoire et cette métaphore du jeu d'échecs est un bafouillis répété au début de chaque épisode.

La seule chose sur laquelle les producteurs semblent avoir fait un peu de recherche est la façon dont de nombreux Nazis haut placés, scientifiques, médecins, et ingénieurs, ont été récupérés en Allemagne et transférés aux USA. Le plus célèbre étant Werner von Braun qui garda son nom. On lui promit la lune et il eut la lune puisqu'il fut l'ingénieur principal qui développa les fusées nécessaires pour y aller (huit ans avant sa mort). Il avait une longue expérience de la propulsion des missiles V2. La série ressuscite à nouveau Werner von Braun pour forcer une confession hors de sa bouche avant de l'exécuter. La série triche avec les dates. Werner von Braun mourut le 16 juin 1977 mais c'est quatre semaines avant le black-out de New York qui est en arrière-plan de la série. Contacter Simon Wiesenthal pour obtenir le dossier de ce Werner von Braun est aussi un peu anachronique car le Centre Simon Wiesenthal est créé en 1977, sans que j'arrive à trouver la date réelle. Je viens de la demander au Simon Wiesenthal Center directement, mais bien sûr la réponse se fait attendre.

Millie Morris prend très au sérieux cette situation. Notons ici que Stephen King a traité de ce problème dans son petit roman *Apt Pupil*, publié en 1982, film 1998, action 1974. Un lycéen, Todd Bowden, découvre que son voisin Arthur Denker est un criminel de guerre nazi. C'est l'histoire d'un adolescent découvrant cela, se rapprochant de ce voisin pour découvrir qui il est et ce qu'il a effectivement fait pendant la guerre et comment il est arrivé aux USA. Le livre et le film eurent un énorme succès. Mais Stephen King confronte son personnage, Todd Bowden, avec

le choix entre amener la justice et dénoncer le voisin, sous-choix tout de suite, plus tard, beaucoup plus tard, et simplement essayer de comprendre et d'apprendre. À quinze ans, il n'est pas facile de choisir, surtout que Todd Bowden n'est pas juif, qu'il est élevé par sa mère, mère isolée, et qu'elle est la cible de travaux d'approche plutôt grossiers et machistes de la part de son patron. Il y a chez Stephen King une mine d'humanité dans son histoire et le traitement du sujet, et cela ne se retrouve pas dans la série, sauf peut-être un peu chez Mindy et Murray Markowitz. Mindy Markowitz tue Moritz Ehrlich avec un peu de mansuétude (à la demande expresse de son fils Aaron, demande transmise par le père de l'enfant, le mari de Mindy Markowitz mort dans l'attentat du métro), mais elle ne pense même pas à le livrer à la justice, donc a Millie Morris.

La série met en avant la vengeance des Juifs contre les Nazis, et cela est parfaitement irritant car cela justifie le discours antisémite prétendant que les Juifs sont prêts à tout pour pouvoir assurer leur survie et leur domination du monde. Le cas le plus clair est Adolf Eichmann qui fut la cheville ouvrière de la Solution Finale. Capturé par les Américains après la guerre, il réussit à s'évader en jouant sur son identité. Il se retrouva en Argentine en 1948 sous le nom de Ricardo Klement. Il fut capturé par le Mossad israélien le 11 mai 1960. Malgré l'opposition de la CIA et des services secrets de la Bundesrepublik, il fut transféré clandestinement en Israël où il fut jugé et condamné pour crimes de guerre, crimes contre l'humanité, crimes contre le peuple juif, membre d'une organisation criminelle, puis exécuté, après tous les appels possibles, par pendaison le 1er juin 1962. Il fut rapporté dans son procès qu'il aurait déclaré, en 1945 : « Je vais sauter dans ma tombe en riant car le sentiment d'avoir cinq millions d'êtres humains sur la conscience est pour moi une source de satisfaction extraordinaire. »[4] Et on pourrait évoquer le cas de Josef Mengele, le médecin expérimentateur d'Auschwitz. Ce serait la même chose. C'est une application regrettable du verset du livre de l'Exode de la Bible, partie intégrante de la Torah : « Tu donneras vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent, main pour main, pied pour pied, brûlure pour brûlure, meurtrissure pour meurtrissure, plaie pour plaie. » (Exode, 21:23-25) Mais le plus choquant après que nous avons découvert que Meyer Offerman est en fait Wilhelm Zucks, alias The Wolf, qui donne des leçons de judaïsme très orthodoxe à des Juifs de sang, est qu'il y a comme un porte-à-faux quelque part. Les Tables de la Loi sont bancales. On comprend alors la réaction de Jonah Heidelbaum qui refuse de considérer, même un seul instant, que Wilhelm Zucks aurait pu changer et devenir un Juif orthodoxe après avoir été un tortionnaire zélé de Juifs.

J'aimerais maintenant me centrer sur comment Jonah est arrivé à la vérité, comment il force Wilhelm Zucks, alias Meyer Offerman, à donner une confession complète et comment il en vient à purement et simplement liquider l'usurpateur et l'assassin de son grand-père.

---

[4] Ich habe es nicht auf Deutsch. In English it is: "I will leap into my grave laughing because the feeling that I have five million human beings on my conscience is for me a source of extraordinary satisfaction."

V./ Le choc de la vérité

Si nous voulons comprendre l'évolution de Jonah Heidelbaum après avoir rejoint la Hunt et après le choc de la mort de Murray Markowitz dans le métro, puis après son enterrement orthodoxe juif, malgré le fait que Murray était athée, et pourtant à sa demande, une parfaite illustration du principe juif Eilu v'Eilu, il faut reprendre les faits à la base.

> גם אלה וגם אלה הם דברי אלוהים חיים.
> *Eilu v'eilu divrei Elohim chayim*
> "Both these and those are the words of the living God."
> « Ceux-ci et ceux-là sont les dires du Dieu vivant. »[5]

Murray Markowitz a demandé au rabbin de lui donner un enterrement juif dans les règles de l'art, non pas parce qu'il croirait en Dieu à la porte de la mort après conversion pascalienne, mais parce qu'il croit en Mindy Markowitz, son épouse et partenaire de déportation et, comme elle croit en Dieu, cet enterrement est pour sa seule satisfaction. On ne peut pas être plus unifiant dans la contradiction que cela. X ne croit pas en Dieu, Y son épouse croit en Dieu, X croit en Y son épouse. Il se laissera enterrer de façon orthodoxe pour satisfaire son amour pour X, son épouse, et ce qu'il considère comme l'illusion déiste de son épouse. Elle le mérite bien – de son vivant. Eilu v' Eilu.

Pour travailler sur cette série, j'ai fait l'intégralité du script, particulièrement des trois derniers épisodes, entre autres. Je vais essayer d'être très réducteur pour ne garder que la substantifique moëlle de l'affrontement Jonah-vs-Meyer/Zucks/the-Wolf se parachevant dans l'exécution sacrificielle du second par le premier.

Le nom de ce jeune homme, Jonas, est le nom d'un des prophètes de la Bible qui a son livre sous son propre nom. Il est connu pour l'épisode de rébellion contre l'ordre de Dieu d'aller prêcher dans la ville de Ninive pour annoncer la décision de Dieu de la détruire, ce que refuse de faire Jonas. Jonas part en bateau. Dieu provoque une tempête et les autres marins jettent Jonas par-dessus bord ; Dieu envoie une baleine qui l'avale et qui le vomira trois jours plus tard sur la terre ferme. Il accepte alors la mission et part pour Ninive. Cette connexion biblique est purement métaphorique. Jonah n'a reçu aucun ordre de Dieu, sinon qu'il est juif et qu'il doit respecter sa grand-mère qui l'élève seule. La baleine peut être considérée comme étant New York, mais c'est facile. Il est avalé alors par cette baleine qui le fait tomber dans un traquenard de petits truands qui lui volent son stock de marihuana. Le meurtre de sa grand-mère n'a rien à voir avec la baleine envoyée par Dieu puisqu'elle est abattue chez elle par un ancien SS nazi réfugié à New York qu'elle a reconnu au marché de rue et qui l'a reconnue de la même façon. Un des deux doit disparaître et c'est l'ex-SS nazi qui gagne la première manche. C'est

[5] Talmud (*Eruvin 13b*).

alors, après l'enterrement, qu'il se laisse recruter par Meyer Offerman qui se présente à lui comme un ami de sa grand-mère. L'ordre de mission est de repérer des réfugiés nazis et de les éliminer. Il réussira grâce à une photo à repérer l'ex-SS qui a tué sa grand-mère et il tentera de régler le problème, donc de liquider l'ex-SS, par ses propres moyens. C'est Meyer Offerman, qui l'avait gardé sous surveillance directe, qui sauve la mise en intervenant et tuant l'ex-SS recyclé en vendeur de jouets. Même métaphoriquement, l'histoire de la baleine ne fonctionne pas, et d'autant moins quand on sait que Meyer Offerman est le médecin SS d'Auschwitz qui a assassiné le vrai Meyer Offerman, le grand-père de Jonah, pour s'emparer de son identité. Le Dieu de Jonas est donc particulièrement affranchi de toute divinité.

Le point ici est de savoir comment Jonah va comprendre que ce Meyer Offerman est en fait Wilhelm Zucks, alias The Wolf. Tout commence pour Jonah dans l'épisode 9, avec un flashback venant de Meyer.

> **Jonah** : … Pourquoi les justes doivent-ils toujours faire ce qui est bien ?
> **Meyer** : … Prépare-toi à apprendre ce que signifie être un héros dans ce monde… Je dois te dire pourquoi j'étais indigne de ta Safta. Une nuit, le Loup est entré dans ma chambre. Il m'a réveillé de mon rêve et m'a traîné dans les bois. Tu as le choix. Tu peux choisir de ne pas tuer cet homme innocent et je tuerai Ruth là devant toi.
> **Ruth** : Ne le fais pas Meyer. Ne le laisse pas gagner. Laisse-le plutôt me tuer. C'est ce que je veux. S'il te plaît. Tue-moi…
> **Loup** : Meyer non, jamais Meyer, jamais ! [*Meyer tire. Un corps tombe. Il a tué l'homme, ni Ruth ni le Loup.*]
> **Loup** : Apportez-moi le suivant.
> **Meyer** [*commentant dans le temps présent*] : Mais ce n'était que le début.
> **Loup** : Combien penses-tu qu'elle en vaut ?
> **Ruth** : Non, Meyer, choisis-moi plutôt.[6]

Plus tard, Meyer et Jonah rendent visite à Simon Wiesenthal en Californie et Meyer demande le dossier de Werner von Braun qui vient de mourir et Simon Wiesenthal révèle alors :

---

[6] Jonah: … why do the good guys always have to do the fucking right thing? / Meyer: … Get ready to know what it is to be a hero in this world… I have to tell you why I was unworthy of your Safta. One night, the Wolf came into my room. He woke me up from my dream and dragged me outside into the woods. You have a choice. You can choose to kill this innocent man, or I will kill Ruth right where she stands. / Ruth: Don't Meyer. Don't let him win. Let him kill me instead. That's what I want. Please. Kill me… / Wolf: Meyer no, nie Meyer, nie! / *[Meyer shoots. A body falls. He had killed the man, neither Ruth nor the Wolf.]* / Wolf: Bring me the next one. / Meyer *[commenting from now]*: But it was only the start. / Wolf: How many do you think she is worth? / Ruth: No, Meyer, choose me.

> **Simon** : Tu nous as volé une fois deux de nos dossiers, ceux de Viktor Frondheim et Wilhelm Zucks… Mais nous sommes le peuple élu, Meyer. Nous le sommes. Parfois, j'aimerais que nous ne le soyons pas, mais nous sommes le peuple élu.[7]

La révélation est de poids, puisque Jonah va rechercher ces dossiers, en fait, uniquement celui de Wilhelm Zucks. Mais le concept de « chosen » (« élu » en français) est gênant quand on sait ce que fait Meyer Offerman avec les Hunters, pure vengeance, et cela n'est pas juste car les coupables, donc les SS doivent être amenés à répondre de leurs actes devant la loi, et d'abord la loi humaine avant la loi divine. Qu'on pense au Livre de Daniel et comment Daniel confond deux « faux » témoins qui mentent pour couvrir leur propre crime.

Le dernier élément vient après cette visite au Centre Simon Wiesenthal.

> **Jonah** : Combien de personnes as-tu tuées cette nuit-là ?
> **Meyer** : Onze. Onze âmes innocentes. À ce moment-là, j'ai fait le choix de protéger la femme que j'aimais. Et ce faisant, je suis devenu une créature différente. Cela m'a coûté mon monde. Mais cela m'a tourné vers l'homme que j'étais destiné à être. Désormais, dans l'obscurité, je pouvais protéger la lumière. Je suis devenu la nuit pour que vive le jour, c'est la marque d'un héros, Jonas. Non pas celui qui fait le bien mais celui qui fait ce qui est nécessaire.[8]

Gardons en tête qui parle, The Wolf lui-même. Mais s'il était Meyer, réellement Meyer, cette déclaration serait d'une vanité extrême. On va voir plus tard que le vrai Meyer a vécu ces onze morts comme une hantise le persécutant de rêves cauchemardesques. Rien que cela devrait faire se poser des questions à Jonah. Et en fait il s'en pose.

L'épisode 11 est crucial et son titre Eilu v' Eilu me semble problématique, en tout cas, Jonah va réduire cette dualité bien-mal de cette référence au Talmud à l'unicité du peuple élu, de sa justice, de sa loi œil pour œil, etc., donc sa vengeance et plus du tout la justice.

On a d'abord un flashback un an plus tôt, juste après que Ruth eut reconnu le réfugié SS au marché. Elle rend visite à Meyer Offerman qu'elle n'a pas vue

---

[7] Simon: You robbed us once of two of our files, of Viktor Frondheim and Wilhelm Zucks… But we were chosen, Meyer. We were. Sometimes I wish we weren't, but we were chosen.

[8] Jonah: How many people did you kill that night? / Meyer: Eleven. Eleven innocent souls. In that moment, I made a choice to protect the woman I loved. And in doing that I became a different creature. It cost me my world. But it turned me toward the man I was destined to be. Now in darkness, I could protect the light. I became the night so that the day would live, that is the mark of a hero, Jonah. Not the one who does what is right but the one that does what is necessary.

depuis trente ans. Elle n'a pas d'explication réelle pour cette longue attente. Ce flashback est pour nous, les auditeurs-visionneurs, mais pas pour Jonah. Cependant ce flashback fonctionne pour nous comme si Jonah savait ce qui y est dit. Ce n'est cependant pas le cas car Ruth n'a jamais discuté avec Jonah de sa filiation. Elle dit cependant quelque chose d'important au début :

> **Ruth** : … En quelque sorte, tu as l'air… tu as l'air différent de ce dont je me souviens.[9]

Serait-ce un doute sur l'identité de ce Meyer Offerman ? Mais elle revient peu sur le passé lointain, seulement sur ce qu'elle a vécu après la guerre.

> **Ruth** : … Quand tu es parti… Ce que tu pensais que cette créature t'avait fait faire. Mais juste une lettre et un collier ? Pourquoi ne pouvais-tu pas partager ton chagrin avec moi ? … Quand Naomi est née, notre fille si belle, toute cette tristesse que je ressentais s'est transformée en colère. Elle était ta fille. Comment as-tu pu partir ? … Quand elle est morte, toute la lumière a quitté mon monde. Et bientôt, je n'ai plus rien ressenti. Et pourquoi le devrais-je ? … Quand notre fille est décédée, une nouvelle lumière est entrée dans ma vie, son fils Jonah. Et j'ai ressenti à nouveau des émotions. Je sentais qu'avec ce petit garçon, je sentais que tout irait bien. C'est de ton petit-fils dont je parle. Et malheureusement, il te ressemble. Pas les cheveux ni les yeux, mais il a la lumière…[10]

Le collier est un collier qui se transmet de père en fils. The Wolf l'a laissé derrière comme pour bien signer le départ comme étant le départ d'un Juif qui laisse son collier pour le fils, si c'est un fils, qui va naître. Ce collier est destiné à revenir à Jonah. Cette fuite de Meyer est-elle plausible ? On sait que ce ne fut pas la vérité. Mais est-elle plausible au point que Ruth, trente ans plus tard, en parle encore comme d'un acte réel. Ce que je ressens à ce moment là dans la série, c'est que Ruth a attendu trente ans parce qu'elle n'était pas sûre que ce fût la vérité. Elle avait comme un doute, pas simplement une colère contre Meyer pour ce qui était une trahison de sa paternité. Mais dans la séquence suivante immédiate, donc en ellipse directe, on revient au temps réel et on a Jonah confrontant celui qu'il consi-

---

[9] Ruth: … Somehow you look… you look different than I remember

[10] Ruth: … When you left… What you thought that creature made you do. But just a letter and a necklace? Why couldn't you share your grief with me? … When Naomi was born, our beautiful daughter, all this sadness I was feeling, turned to anger. She was yours. How could you have left? … When she died, all of the light left my world. And soon, I felt nothing. And why should I? … When our daughter died, a new light came into my life, her boy Jonah. And I felt again. I felt that with this little boy, I felt everything would be all right. This is your grandson I am talking about. And unfortunately, he looks like you. Not the hair and the eyes, but he has the light.

dère comme étant Meyer Offerman. Il est en récupération de santé après son accident dans la rivière.

> **Jonah** : Je suis… je suis ton petit-fils ? […]
> **Meyer** : Je pensais que c'était toi.
> **Jonas** : De quoi tu parles ?
> **Meyer** : Harriet est trop impulsive. Et Lonny est trop fut-fut. Et Joe, il est trop hanté. Roxy…, trop idéaliste. Et Mindy, Mindy est trop sous pression entre deux ou trois feux. C'était censé être toi. C'est ton droit de naissance, ton droit de naissance. Ton héritage. Pour… faire ce qui était nécessaire. Pour mener la Hunt. Pour la diriger. […] Tu aurais dû le tuer [Travis], Jonah. Tu en avais l'opportunité. […] Jonas, un garçon si brillant, rayonnant. Je pensais que tu étais comme… moi. Mais maintenant j'y vois plus clair. Tu es un petit garçon. Juste un petit garçon. […] Les mots sont petits, les actes sont géants. […] Les mots sont petits, les actes sont des géants.[11]

Jonah entre en matière en directe continuation du flashback précédent qui, bien sûr, ne le concernait pas. Meyer Offerman est dans son traumatisme post-accident et il parle de sa succession, ce qui est pour le moins surprenant, mais son choix est encore plus surprenant ; Jonah que nous savons être le petit-fils de Meyer Offerman, le vrai bien sûr, c'est-à-dire, pour Jonah et le public, à ce moment-là, celui qui est là devant nous, malgré les deux ou trois indices antérieurs sur le fait qu'il n'est pas vraiment celui qu'il dit être, mais des indices faibles et sournois que le public n'a pas nécessairement lus et que Jonah a totalement ignorés. C'est maintenant que Jonah va retrouver la vérité. Totalement hanté par l'accusation de ne pas avoir tué Travis quand il en avait la possibilité, il revit ce que Meyer Offerman lui a dit et, confronté à Sherman Cheeks Johnson, il revit sa culpabilité d'avoir demandé à Bootyhole McGuigan de le remplacer dans la boutique de BD, et donc d'avoir, lui Jonah, causé sa mort à la place de la sienne, et puis d'avoir vu et reconnu Travis et de ne pas l'avoir liquidé, il réentend ce que Meyer lui a dit :

> **Jonah** : Les dossiers sur le Loup ? Qu'y as-tu trouvé dedans ? Meyer : Pas grand-chose. Ta Safta a pris les fichiers.[12]

---

[11] Jonah: I'm…I'm your grandson? [...] / Meyer: I thought it was you. / Jonah: What are you talking about? / Meyer: Harriet's too impulsive. And Lonny is too daft. And Joe, he's too haunted. Roxy…, too idealistic. And Mindy, Mindy's too beleaguered. It was supposed to be you. It's your birthright, your birthright. Your legacy. To… do what was necessary. To lead the Hunt. To lead it. […] You should have killed him [Travis], Jonah. You had the chance. […] Jonah, such a beautiful boy. I thought you were like… me. But I see clearly. You are a boy. Just a boy. […] Words are small, deeds are giant.[…] Words are small, deeds are giants

[12] Jonah: The files on the Wolf? What'd you find in them? / Meyer: Not much. Your Safta took the files.

Et le voilà parti à la recherche de ces dossiers dans les papiers de sa grand-mère. Il trouve alors dans ces papiers des lettres ou notes personnelles qui surgissent comme des flashbacks puisqu'il s'agit de lettres écrites en 1945 par Ruth Heidelbaum, probablement pour compenser la disparition de Meyer Offerman, son départ, sa fuite, ou ce qu'elle croit être sa fuite en 1945.

> **Ruth** : Et les voilà, les anges en vert, et pour la première fois, nous avons goûté à la liberté. […] Et là, depuis cette nuit-là quand il a sacrifié son monde pour le mien, je l'ai revu. Meyer. […] Mon Meyer… Un sac d'os. Et puis nous l'avons vu. Notre monstre, notre golem. Le Loup, finalement arrêté par les Soviétiques. Nous avons passé des mois à récupérer dans le camp des personnes déplacées pendant que les Nazis pourrissaient dans les cellules du camp. Et le voilà, mon amour, cet homme de lumière, désormais obscurcie. […] Il subissait le même cauchemar nuit après nuit.
> **Meyer** (*le vrai*) : Je marche vers sa cellule à travers le camp. Je le traîne dans les bois, je mets le Loup à genoux et… et… je dis la prière du Kaddish pour lui…
> **Ruth** : Pourquoi ? Pourquoi gaspiller ton souffle à dire la prière pour cet homme ?
> **Meyer** (*le vrai*) : Je dois prier pour lui… avant de le tuer. Ce sont les monstres parmi nous qui méritent le plus la prière… Et puis je le tue… Je le retire du monde… Alors, il n'est rien… Alors, il est Shum da-var…
> **Ruth** : Des années après la fuite de Meyer ce fatidique 4 novembre [1945], j'ai pris un engagement que je maintiens encore aujourd'hui. Je trouverai le Loup et je rendrai justice. Car c'est une question d'âme.
> **Jonas** [*dans le présent*] : Question d'âme… Question d'âme….
> **Ruth** [*dans un flash-back avec le jeune enfant Jonah*] : Allez. Manges-en un peu. Ça guérit toutes les douleurs du corps et tous les troubles de l'âme. Jonas [*dans le même flashback*] : Tu devrais écrire ça dans un de tes livres de cuisine.[13]

[13] Ruth: And there they came, the angels in green, and for the first time, we tasted freedom. […] And there since that night he sacrificed his world for mine, I saw him again. Meyer. […] My Meyer… A bag of bones. And then we saw him. Our monster, our golem. The Wolf is finally arrested by the Soviets. We spent months recuperating in the Displaced Persons Camp while the Nazis rotted in the cells across the camp. And here he was, my love, this man of light, now darkened. […] He suffered the same nightmare night after night. / Meyer (*the real one*): I march to his cell across the camp. I pull him into the woods, I set the Wolf on his knees, and… and… I say the Kaddish prayer for him… / Ruth: Why? Why waste your breath saying the prayer for this man? / Meyer (*the real one*): I must pray for him… before I kill him. It's the monsters among us who deserve prayer most of all…And then I kill him…I take him from the world… So, he is nothing… So, he is Shum da-var… / Ruth: Years after Meyer ran off that fateful November 4th [1945], I made a pledge that I carry to this day. I will find the Wolf and I will deliver justice. For this is a

Retour au temps présent. Jonah se lève et cherche les dossiers dans les livres de cuisine de Ruth. Il trouve beaucoup de documents sur la Hunt et sur la guerre. Et effectivement il trouve des documents concernant la Hunt et les réfugiés SS. Et il trouve alors ce qu'il cherche.

> **Jonah** : Putain de merde. Quoi que ce soit sur le Loup… Où es-tu… Allez… Un registre SS. .Zucks Wilhelm. Né le 4/4/1907. Chirurgien en chef. Évasion le 4 novembre 1945. Disparu. Tous ses actifs transférés à Friedrich Mann. Un pseudonyme. Friedrich Mann. Le Loup s'est créé une nouvelle identité.[14]

Il trouve un flacon de pilules sur le réfrigérateur pour sa grand-mère, révélant qu'elle était sur sa trace, et Jonah a alors tout ce qu'il veut : DR. FRIEDRICH MANN, Dermatology Cosmetic Surgery et sa grand-mère avait un rendez-vous avec lui le 2 mai 1977 à 11:30. À partir de là, tout va très vite. Je passe le rendez-vous avec le Dr. Friedrich Mann qui lui enlève les points de suture que Meyer Hoffman lui avait faits pour fermer une blessure à l'arme blanche. Le Dr. Friedrich Mann trouve que ces points de suture ont été bien faits. Jonah est persuadé après deux questions sur la présence du docteur en Allemagne pendant la guerre, mais Jonah doit partir car une autre patiente attend son rendez-vous. Il attend le docteur dans la rue et le kidnappe quand il vient prendre sa voiture et il l'emmène chez Meyer Offerman. La confrontation à trois est extrêmement tendue. Je vais réduire cette scène aux seuls éléments importants.

> **Jonah** : Les mots sont petits, les actes sont géants, n'est-ce pas ? […] Je l'ai trouvé.
> **Le Loup**. […] Il est tout à toi. […]
> **Meyer** : Cela fait trente ans que j'en rêve. […] Bonjour Wilhelm.
> **Jonah** : Tu ne veux pas entendre ce que cette merde a à dire ?
> **Meyer** : Que peut-il dire ? […]
> **Mann** : C'est toi.
> **Meyer** : Rien.
> **Mann** : C'est toi !
> **Meyer** : Oui.

---

matter of the soul. / Jonah [*in the present time*]: Matter of the soul… Matter of the soul…. / Ruth [*in a flashback with Jonah as a young child*]: Go on. Eat some of this. It heals all aches of the body and all matters of the soul. / Jonah [in the same flashback]: You should write that down in one of your cookbooks.

[14] Jonah: Holy shit. Anything on the Wolf…Where are you… Come on … An SS Roll, Zucks Wilhelm, Born 4/4/1907. Chief Surgeon. Escape November 4th, 1945. Missing. Transferred all of his assets to Friedrich Mann. An alias. Friedrich Mann. The Wolf created a new identity.

Mann : Toi !
Meyer : Oui, Wilhelm.
Mann : Toi !
Meyer : Oui, Wilhelm. [*Il le tue.*] C'est moi.
Jonah : Tu ne l'as pas dit.
Meyer : Quoi ?
Jonah : Le Kaddish. […][15]

Jonas se souvient du rêve que son grand-père faisait chaque nuit après la libération d'Auschwitz. Meyer, ici, prétend que la prière n'est pas destinée à un tel criminel et qu'il ne se souvient pas de ce qu'il aurait dit. Jonah comprend que ce Meyer ne peut pas être le vrai Meyer Offerman. Il rassemble alors divers détails importants :

Jonah : […] Zucks s'est échappé le 4 novembre. […] [*Flash back sur Ruth*] Le 4 novembre […], c'est la dernière fois que j'ai vu Meyer.] […] Vous… vous êtes Wilhelm Zucks. Tu es…
Meyer : Le Loup. Je pensais que nous aurions plus de temps. […]
Jonah : Qu'est-ce que tu as fait, bordel ? […]
Meyer : Les Soviétiques avaient pris le contrôle du camp et ils allaient me pendre. J'ai trouvé un moyen de sortir de ma cellule, mais j'avais besoin de papiers pour m'échapper. Alors, je me suis faufilé dans la tente où… où se trouvait l'homme que je connaissais mieux que quiconque… […] Je l'ai tué. Là où il dormait. Je l'ai emmené dehors dans les bois. Et puis je l'ai enterré là. […] J'ai laissé à ta Safta son collier. Puis j'ai écrit une note… que je ne pouvais plus être avec elle parce qu'elle était là quand j'avais tué les onze hommes… […]
Jonah : Tu as le tatouage… […]
Meyer : Je les ai faits moi-même. […] Et j'ai réussi à m'enfuir à Berlin. Mais dans la rue, un survivant m'a reconnu […] Je suis allé voir un chirurgien SS qui se trouve être cet homme mort assis devant nous. J'ai transféré à cet homme toutes mes économies et il m'a donné un masque comme tu le vois aujourd'hui.[16]

---

[15] Jonah: Words are small, deeds are giants, right? […] / I found him. / The Wolf. […] He's all yours. […] / Meyer: Thirty Years I have dreamt of that. […] Hello Wilhelm. / Jonah: Don't you want to hear what this piece of shit has to say? / Meyer: What can he say? […] / Mann: It's you! / Meyer: Nothing. / Mann: It's you! / Meyer: Yes. / Mann: You! / Meyer: Yes Wilhelm. / Mann: You! / Meyer: Yes, Wilhelm. [He kills him.] It's me. / Jonah: You didn't say it. / Meyer: What? / Jonah: The Kaddish. […]

[16] Jonah: […] Zucks escaped November 4th. […] [*Flash back on Ruth*] November 4th […] was the last time I saw Meyer. […] / Jonah: You…you're Wilhelm Zucks. You're… / Meyer: The Wolf. I thought we would have more time. […] / Jonah: What the fuck did you do? […] / Meyer: The Soviets had taken over the camp, and they were gonna hang me. I found a way to get out of the cell, but I needed the papers to escape. So, I snuck into the

Après cette confession complète, je passerai sur la souffrance de perdre sa propre identité, et celle de jouer au Juif pendant trente ans. Mais il va plus loin et prétend être devenu un Juif du fait de la Hunt qui lui donne un but, un sens dans sa vie. Il affirme que la Hunt est sa « pénitence ». Et là Jonah explose.

> **Jonah** : La Hunt n'est pas à toi. Elle ne t'appartient pas […] Elle appartient aux onze millions de personnes qui crient depuis leurs tombes pour que justice soit rendue, […] à Ruth. Elle appartient à Meyer. Elle m'appartient.
> **Meyer** : De quel droit ?
> **Jonas** : Le droit de naissance. […] [*Pensant à la mort sacrificielle de ce faux Meyer Offerman, de ce vrai Wilhelm Zucks, alias The Wolf, qu'il doit performer ici.*] Si je ne fais pas ça, qui suis-je ?
> **Meyer** : Tu es un petit garçon. C'est ce que tu es. Ruth [*dans une apparition*] : Jonas, ne laisse pas cet homme détruire aussi ta vie. […] Il veut que tu tues. Ne lui donne pas ce qu'il veut.
> **Jonas** (*récitant le Kaddish*) : […] Amen [*Il lui tire une balle dans l'épaule ou la poitrine droite. Puis il vient avec le couteau sacrificiel et le poignarde au cœur*]
> **Meyer** : C'est toi… M… Meyer [*et il meurt.*].[17]

Que peut-on retenir de cette scène à laquelle succèdent quatre scènes : Travis tuant un avocat juif pour provoquer une révolte antisémite dans sa prison ; une courte scène où Harriet communique avec Chava qui lui annonce un ordre de mission devant arriver rapidement pour faire face à la nouvelle situation ; une scène au

---

tent where… where the man I came to know better than anyone was … […] I killed him. Right where he slept. I took him outside to the woods. And then I buried him there. […] I left your Safta his necklace. Then wrote a note … that I couldn't be with her anymore because she was there when I had killed the eleven men… […] / Jonah: You have the tattoo… […] / Meyer: I did them myself. […] And I managed to escape to Berlin. But on the streets, a survivor recognized me […] I went to an SS surgeon who happens to be this man who sits dead before us. I transferred to this man my entire savings, and he gave me a mask which is what you see today.

[17] Jonah: The Hunt is not yours. It does not belong to you […] it belongs to the eleven [*Note: le nombre de 11 prisonniers abattus par le vrai Meyer Offerman correspondant aux 11 millions de victimes de la Shoah donnés ici.*] million who cry out from their graves for justice, […] to Ruth. It belongs to Meyer. It belongs to me. / Meyer: By what right? / Jonah: Birthright. […] [*Thinking of the sacrificial death of this fake Meyer Offerman, of this real Wilhelm Zucks, aka The Wolf, that he must perform here.*] If I don't do this, who am I? / Meyer: you're a boy. That's what you are. / Ruth [in an apparition]: Jonah don't let this man destroy your life too. […] He wants you to kill. Don't give him what he wants. / Jonah (*reciting the Kaddish*): […] Amen [*He shoots him in the right shoulder or breast. Then he comes with the sacrificial knife and stabs him in the heart*] / Meyer: It's you… M…Meyer [*and he dies.*]

quartier général de la Hunt où Jonah Heidelbaum fait reconnaître son leadership, malgré quelques défections ; et la scène finale de l'enlèvement de Joe Mizushima et sa réapparition à la table du dîner en Argentine autour d'Adolf Hitler et Eva Braun.

VI./ Conclusion

Le concept qui ressort très fort de cette série, c'est que les Juifs sont un peuple élu de Dieu et qu'à ce titre ils échappent à toute loi commune de l'humanité. Ce concept est particulièrement discutable. Soit le Dieu des Juifs n'est le Dieu QUE des juifs et non de l'humanité, ce qui implique, dans une perspective créationniste qui pose dans chaque religion monothéiste (peut-être pas seulement) un Dieu créateur de l'univers, que cet univers a plusieurs Dieux créateurs, ce qui promet de sérieux conflits entre les adeptes des différentes religions.

La question de savoir s'il y a vraiment un Dieu créateur, un être suprême, ou simplement un concept de dieu, singulier ou pluriel est non-pertinente ici, de même que la question de savoir si, dans une perspective laïque française qui a peu à voir avec la culture étatsunienne, on ne doit pas évoquer cette question créationniste et donc le « concept » ou « l'entité » de dieu qui n'est qu'une pure création mentale des hommes qui sont, par définition, « sans Dieu ni maîtres », comme dirait Louise Michel, la Communarde, et Benoît Broutchoux, dirigeant du premier syndicat anarcho-syndicaliste CGT des mineurs du Nord et du Pas-de-Calais au début du XXe siècle.

Dans une perspective globalisante, tous les hommes sont égaux dans et par leurs différences. Les différences ne créent pas des inégalités car les différences sont identificatoires et les hommes ne peuvent être égaux que dans et par leurs identités. Cela implique que toute approche discriminatoire doit être rejetée.

Mais cette série pose une notion discriminatoire double.

D'une part les Juifs contre tout le reste de l'humanité.

D'autre part les Juifs déportés, persécutés et liquidés contre tous les autres déportés, persécutés et liquidés.

On peut atteindre la perversion dans cette perspective – pour les meilleures intentions possibles – quand on récite le Kaddish pour les pires ennemis des Juifs car cet égalitarisme est fondé sur le fait que ces malheureux sont ceux qui en ont le plus besoin. Ce Kaddish doit être récité en hébreu ou en araméen, ce qui le rend inaudible pour les non-Juifs, mais si on lit une traduction en français de ce Kaddish (et je dois dire que je n'en ai pas trouvé une seule acceptable), on est surpris sur l'absolue centrage sur Israël et les Juifs et donc sur la condescendance de réciter cette prière avant de sacrifier le criminel non-Juif, sans jugement, sans droit à la défense, et sans la moindre absolution ou le moindre pardon, il est vrai deux concepts très chrétiens, mais Jésus Christ était juif, et tout cela, qui plus est, dans une langue que le criminel qui va être ainsi exécuté au couteau sacrificatoire ne comprend pas.

Glorifié et sanctifié soit le grand nom de Dieu dans le monde entier qu'Il a créé selon Sa volonté.
Qu'Il établisse Son royaume de votre vivant et pour tous vos jours ici-bas,
et dans la vie de toute la Maison d'Israël, rapidement et sans attendre ;
Et vous dites : Amen.
Que Son grand nom soit béni pour toujours et pour toute l'éternité.
Béni et loué, glorifié et exalté, célébré et honoré,
adoré et prôné soit le nom de l'Éternel, qu'Il soit sanctifié au plus haut du firmament,
au-delà de toutes les bénédictions et hymnes, louanges et consolations qui sont toujours proclamées dans le monde;
Et vous dites : Amen.
Que le ciel nous donne une paix intense et une vie essentielle et spirituelle pour nous et tout Israël;
Et vous dites : Amen.
Que Lui qui crée la paix dans Ses hauteurs célestes,
Qu'Il crée aussi la paix pour nous et pour tout Israël ;
Et vous dites : Amen.[18] [Mes mises en relief.]

Mais, se dira-t-on, qu'est-ce que cela a à voir avec le « théâtre en question » ? Probablement tout à voir. Le théâtre, depuis son invention il y a très longtemps, avec des discussions pour savoir s'il a été inventé par les Grecs, les Chinois, les Mayas ou d'autres encore plusieurs siècles, voire plusieurs millénaires avant Jésus Christ, est ouvert à tous et a une dimension libératoire, cathartique pour parler comme Aristote ou Freud. Mais cette série est tellement enfermée dans la nécessaire vengeance, œil pour œil, etc., inscrite dans la Torah et dans le Talmud, que l'on ne peut pas dire que cela fera vraiment réfléchir beaucoup les spectateurs non-juifs. Il ne peut que provoquer le rejet, ce qui est ce qui arriva à cette série. La deuxième saison fut écourtée et la troisième saison fut annulée avant production. On pourra demander de quel droit quelques producteurs peuvent saborder une série, une création, une œuvre de l'esprit ? Mais on pourra aussi se demander de quel droit seuls des producteurs ayant de gros moyens peuvent lancer une série dont ils

[18] À partir de la traduction anglaise donnée sur le site
https://www.myjewishlearning.com/article/text-of-the-mourners-kaddish/
Glorified and sanctified be God's great name throughout the world / which He has created according to His will. / May He establish His kingdom in your lifetime and during your days, / and within the life of the entire House of Israel, speedily and soon; / and say, Amen. / May His great name be blessed forever and to all eternity. / Blessed and praised, glorified and exalted, extolled and honored, / adored and lauded be the name of the Holy One, blessed be He, / beyond all the blessings and hymns, praises and consolations that / are ever spoken in the world; and say, Amen. / May there be abundant peace from heaven, and life, for us / and for all Israel; and say, Amen. / He who creates peace in His celestial heights, / may He create peace for us and for all Israel; / and say, Amen.

ne savent pas par avance ce qu'elle donnera, surtout qu'ils n'ont vu au mieux qu'un premier épisode dit pilote et un projet papier succinct, un vague storyboard ?

Le théâtre aujourd'hui, et bien plus encore la télévision et le cinéma, sont des pistes de lancement de produits qui ne sont jugés que par

* le coût, donc la productivité, donc l'utilisation de techniques cassant les coûts de production ;
* la réception à court terme (deux-trois épisodes) et moyen terme (une saison) par le public concerné par la tranche horaire de diffusion ou le média, les médias utilisés (cinéma en salle, pièce en salle, film en streaming, téléfilm ou séries en télévision, support reproductible comme DVD ou Bluray, et quelques autres encore avec les nouveaux moyens en numérisation digitale (compter sur ses doigts bien sûr, Toto, et deux doigts seulement) plus nuageux que clairs et ensoleillés.

Alors on peut se demander si la catharsis d'Aristote ou de Freud n'est pas devenue la paralysie homogénéisante dans des concepts qu'une Intelligence Artificielle en Deep Learning a collectés dans le vaste nuage statistique et probabiliste de l'existant que cette IA est bien incapable de dépasser. Alors on peut donner une image effroyable d'un groupe de Juifs se rendant justice de la pire façon, sans droits à la défense, s'il y en a une, sans a priori d'innocence jusqu'à preuve du contraire, bref de donner de ces Juifs une image telle qu'elle ne peut provoquer qu'un rejet qui alors devient antisémite. Je limite ce que je dis ici à la seule série, même si les informations télévisuelles ou de presse mondiales que je consulte tous les matins pourraient permettre une métaphore particulièrement et allégoriquement morbide. Et là, posons-nous la question de savoir si ce monde des informations du matin n'est pas la vraie baleine qui avale Jonas ou d'autres sans même qu'ils le sachent.

Le théâtre, pour moi, doit viser à ouvrir l'esprit et non pas seulement à tirer le couteau sacrificatoire ou sacrificiel. Sommes-nous en train de retomber dans le glauque sanglant de *Titus Andronicus* ou de *Macbeth*, pour en rester à Shakespeare, et sans la moindre nuance de tartufferie ? Qu'il nous manque un Mesguich, et le peuple élu s'en va nu et sans habits sur les routes de la haine.

Pour qui sont donc
ces serpents qui
sifflent rugissent
Sur nos-vos-leurs
têtes plus crues
que moi, toi, soi
Honte à qui meurt,
sans shofar ni
suave hautbois ?

Jacques COULARDEAU
Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne

Note Bibliographique

Toutes les sources sont sur l'Internet et les références sont des références standard comme la Bible, la Torah, le Talmud. On trouve ces ressources sur l'internet dans toutes les langues que l'on veut – ou presque. Attention, à l'Intelligence Artificielle et au ChatGPT. Les éléments d'évaluation du nombre des victimes de la Seconde Guerre mondiale ont montré qu'il y a de grandes variations d'une source à l'autre. Donc prudence, car ChatGPT aurait tendance à homogénéiser les éléments différents par des moyennes ou par le rejet d'une source qui lui semble non valable, pour des raisons purement statistiques et probabilistes. La série est en streaming gratuit sur Amazon Prime pour les clients Prime d'Amazon. Il n'existe à ma connaissance aucun autre format.

INTERROGER LE JEU SCÉNIQUE : ACTEUR DANS UN LABORATOIRE TECHNOLOGIQUE

Introduction

Le livre *L'Acteur face aux écrans.Corps en scène*[1], dirigé par Josette Féral et publié en 2018, présente un éventail très riche de réflexions théoriques et pratiques consacrées à la relation entre l'interprète et les dispositifs de visualisation de l'image. La directrice de l'ouvrage aborde, entre autres, la question de la présence et de sa médiatisation, des effets de présence du corps, du dialogue qui peut se construire entre l'acteur et l'écran ou encore de la relation entre l'interprète et l'avatar[2]. Dans ce contexte, le travail du comédien dans le laboratoire technologique demeure non seulement un thème en pleine expansion mais également une problématique loin d'être consolidée.

Rappelons que l'histoire du théâtre connaît plusieurs laboratoires dont l'influence fut considérable sur l'évolution du travail scénique et dont une analyse approfondie se trouve dans le livre *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre* signé par Jean Manuel Warnet[3]. Le Studio de Stanislavski, les modèles de l'école laboratoire de Craig, la conception de Copeau, le Théâtre Laboratoire de Grotowski, les travaux de Brook dans son Centre international de recherches théâtrales. N'oublions pas non plus des unités contemporaines comme les Laboratoires d'Aubervilliers ou le Laboratoire d'Expérimentation Magique de la Compagnie 14:20, par exemple, créés au siège d'une compagnie ou durant le temps d'une création. Tous ont abordé les caractéristiques du travail en laboratoire dans le sens général et plusieurs se sont concentrés sur le jeu en particulier. Les recherches artistiques de ces laboratoires ont prouvé que l'espace désigné ainsi est particulièrement prometteur pour une création qui réserve une place importante à l'expérimentation.

La notion de laboratoire au sein des arts de la scène prétend, de nos jours, devenir une démarche méthodologique particulièrement sollicitée. Plusieurs de ces unités se créent dans des universités et sont équipées de dispositifs médiatiques importants. Le Topological Media Lab de l'Université de Concordia, par exemple, offre un espace de travail défini comme « dynamique » dans lequel les dispositifs et les outils sont à portée de main des artistes invités[4]. Un autre exemple est le La-

---

[1] Josette Féral (dir.), *L'Acteur face aux écrans. Corps en scène*, Paris, L'Entretemps, 2018.

[2] Voir également Josette Féral, Julie-Michèle Morin (dir.), *La vidéo en scène. L'acteur et ses technologies*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2023 ; Dieter Mersch, Anton Rey, Thomas Grunwald, Jörg Sternagel, Lorena Kegel, Miriam Laura Loertscher (eds.), *Actor & Avatar. A Scientific and Artistic Catalog*, Bielefeld, [transcript], 2023.

[3] Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, Lavérune, L'Entretemps, 2013.

[4] Izabella Pluta, « Comédien et avatar. Vers une réinvention de l'espace de jeu. Entretien avec Victor Cuevas », *CRITIQUES. Regard sur la technologie dans le spectacle vivant.*

boratoire des Nouvelles Technologies de l'Image, du Son et de la Scène à l'Université Laval au Canada, qui propose des séminaires réguliers dans les cycles supérieurs, des formations pour des professionnels du théâtre et la possibilité de réaliser des projets de recherche-création[5]. Des projets à mi-chemin entre art et science sont également conçus et des équipes de création sont invitées dans des laboratoires hautement technologiques. Citons seulement la collaboration emblématique entre le prof. Hiroshi Ishiguro (Ishiguro Laboratories) et le metteur en scène Oriza Hirata (théâtre Seinendan). Ils travaillent sur l'intégration du robot humanoïde nommé Géminoïde F dans des spectacles vivants tels que *Sayonara* ou *Les trois sœurs. Version androïde*.

Des artistes de théâtre rejoignent l'équipe des ingénieurs-chercheurs et y sont confrontés à des interrogations relevant de logiques et de méthodologies scientifiques qu'ils affrontent de leur point de vue artistique. Le sociologue de l'art J.-P. Fourmentraux propose, dans ce contexte, la notion d'« artistes de laboratoire »[6] qui recouvre pour lui tous ces créateurs qui conçoivent des projets interdisciplinaires en collaboration avec des équipes de chercheurs en sciences exactes. Par cette notion, le chercheur définit le travail de création qui rapproche l'art et la science, au travers des outils et des dispositifs numériques. L'œuvre conçue de cette manière aboutit à des finalités multiples telles qu'un spectacle-conférence, une exposition, une installation, un colloque scientifique, une publication. Elle se caractérise par sa « processualité dynamique »[7], ce qui signifie la variabilité, la transformabilité, un *work in progress*.

Notre réflexion souhaite étudier la place qu'occupe un comédien dans cet espace du laboratoire. Nous allons nous arrêter plus précisément sur deux unités de ce type qui mettent en évidence le travail des acteurs avec la capture du mouvement. Nous allons analyser cela à travers l'expérience de deux acteurs : Clara Chabalier pour le projet *Cassandre* réalisé au sein du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et Victor Cuevas dans le cadre de l'atelier-laboratoire Idéfi-CréaTIC[8] à l'Université Paris 8. Dans ce contexte, nous étudierons notamment

---

Carnet en ligne de Theatre in Progress, in Web : theatreinprogress.ch/?p=594 (consulté le 2 septembre 2022).

[5] Voir plus : http://www.lantiss.ulaval.ca/

[6] Jean-Paul Fourmentraux, *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.

[7] *Ibid.*, p. 17.

[8] « Projet d'Initiative d'excellence en formations innovantes, le programme Idéfi-CréaTIC est coordonné par l'Université Paris 8 et compte comme principaux partenaires l'Université Paris Ouest Nanterre la Défense, les Archives nationales, le Conservatoire national supérieur d'art dramatique et la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. CréaTIC s'appuie également sur des partenaires du milieu économique et culturel : le Campus Condorcet, le pôle de compétitivité en services et contenus numériques Cap digital ainsi que Plaine commune et l'AGEFA PME. Enfin, CréaTIC est présent dans 23 pays à travers 37 universités et centres de recherches. Au sein d'ateliers-laboratoires, lieu expérimental et de création, les étudiants bénéficient d'un accompagnement individuel de l'enseignant et d'intervenants

deux questions : comment se déploie le travail de l'acteur dans cet espace ? et quel sera ici le statut de son geste actoriel, du point de vue artistique et institutionnel ?

Acteur et dispositif technologique

La problématique de la relation de l'acteur avec le dispositif numérique au sein de la création théâtrale contemporaine fait partie d'un champ de réflexion actuelle de plus en plus vaste. Il n'est pas nouveau de constater que ce type de dispositifs intégrés dans un spectacle vivant a profondément modifié la structure de l'œuvre scénique dont les frontières définitoires deviennent particulièrement poreuses. Les écrans, les caméras, les téléphones portables, les installations robotiques, les drones, entre autres, reflètent à la fois notre époque médiatisée et notre rapport à l'objet technologique. Ils permettent également de construire des espaces et du temps hybrides, réels, virtuels, augmentés, analysés par des chercheurs tels que Steve Dixon et Barry Smith, Josette Féral, Chris Salter, Andy Lavender, Gabrielle Giannachi, Béatrice Picon-Vallin, Simon Hagemann dont les ouvrages constituent déjà une petite histoire du spectacle technologique[9]. En effet, ces *Digital Performances* qu'on peut traduire comme spectacles numériques, dont parle Steve Dixon dès 2007, sont des formations interdisciplinaires qui interrogent et redéfinissent des paradigmes constitutifs du théâtre comme la présence de l'acteur, le rôle du spectateur, la place du texte dramatique[10]. Ici, un dispositif numérique fait partie intégrante d'une représentation et génère des significations qui dépassent une simple application technique. Cette situation scénique demande des approches novatrices de la part de l'équipe de création et impose souvent des collaborations externes inédites.

Le jeu de l'acteur est également confronté à ces démarches hybrides et y est renouvelé, revisité, réadapté, car prenant en considération l'univers technolo-

---

extérieurs avec lesquels ils échangent sur leurs pratiques professionnelles. Ils ont aussi accès au Média-Lab situé à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. » Plus d'information disponible sur :
http://web.archive.org/web/20160623183917/http://medialab.idefi-creatic.net/
(consulté le 19 décembre 2023).

[9] Citons seulement les plus importants : Steve Benford, Gabriella Giannachi (dir.), *Performing Mixed Reality*, Cambridge, The MIT Press, 2011 ; Izabella Pluta, *L'Acteur et l'intermédialité. Les nouveaux enjeux pour l'interprète et la scène à l'ère technologique*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2011 ; Simon Haggemann, *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2013 ; Andy Lavender, *Performance in the Twenty-First Century. Theatres of Engagement*, London, Routledge, 2016 ; Josette Féral (dir), *L'Acteur face aux écrans. Corps en scène*, Paris, L'Entretemps, 2018.

[10] Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 2007, avec la contribution de Barry Smith.

gique du plateau et le régime de l'image projetée. Désormais, ces environnements s'intègrent dans la partition du rôle de l'acteur telle qu'elle a été définie par Patrice Pavis dans son *Analyse des spectacles*[11]. Josette Féral, elle, formule la remarque importante suivante quant à la présence prépondérante des écrans sur la scène :

> Face aux nouveaux dispositifs scéniques, l'acteur se voit contraint de développer des stratégies de travail inédites, lesquelles doivent mener à un jeu spécifique naviguant entre présence réelle et présence médiatisée[12].

Les metteurs en scène et les acteurs ont déjà conçu quelques techniques et exercices qui aident à jouer avec un double filmique visualisé sur l'écran ou encore à porter un capteur permettant de manipuler le son. Par exemple, Caden Manson et Jemma Nelson élaborent, au sein du Big Art Group, une méthode qu'ils nomment le Film en Temps Réel (*Real Time Film* en abrégé *FTR*) et qui désigne un travail de direction d'acteurs[13]. Ils divisent la scène en trois espaces : la scène qui est l'« espace de travail » (*Work Space*), l'« espace construit » surtout par l'image (*Constructed Space*), l'« espace hybride » qui se fait à travers la perception du spectateur qui combine les deux autres espaces (*Hybrid Space*)[14]. Ces définitions permettent un travail clair et précis avec les acteurs qui sont conscients des caractéristiques et des effets donnés par ces trois espaces. Xavier Lemoine en parle en termes de « méthode d'acteur multimédia » permettant de construire une « *théâtralité technologique* »[15]. Effectivement, le *FTR* offre également la possibilité à un comédien de bâtir une « dés-identification » par rapport à son personnage et par rapport au genre à travers des démarches de mises en abyme, des échecs envisagés dans le processus de création et un *va-et-vient* entre la théâtralisation et la déthéâtralisation[16].

Il convient de souligner que les questions qui concernent le jeu de l'acteur dans un spectacle numérique deviennent aujourd'hui de plus en plus pointues. Il s'agit de l'interprétation dans un projet artistique utilisant des démarches technologiques mais également de l'expression du comédien lorsqu'il joue dans une mise en scène se faisant en partie en laboratoire technologique de l'école polytechnique, par exemple.

Que veut dire au juste pour un acteur travailler dans un laboratoire scientifique clos où des prototypes s'élaborent en toute confidentialité et où des hypothèses des plus novatrices sont examinées ? Comment l'interprète repense-t-il les

---

[11] Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996.
[12] Josette Féral, « Quand l'écran et l'acteur font corps - Avant-propos », dans Josette Féral (dir.), *L'Acteur face aux écrans. Corps en scène*, Paris, L'Entretemps, 2018, p. 13.
[13] Xavier Lemoine, « Flux et hybridation : méthode d'acteur multimédia », dans J. Féral, (dir.), *op. cit.*, p. 35-43.
[14] *Ibid*.
[15] *Ibid*, p. 42.
[16] *Ibid*, p. 39.

outils acquis dans un conservatoire et quel savoir nouveau doit-il s'approprier pour pouvoir répondre au dispositif intégré dans un futur spectacle ou expérimenté dans le cadre d'un projet ? Qui dirige l'acteur : le metteur en scène, l'ingénieur, le chercheur, l'acteur lui-même ? Comment l'interprète organise-t-il son travail : s'approprie-t-il l'outil numérique, fait-il des tests et des essais performatifs, élabore-t-il son mouvement en fonction du dispositif ?

Les recherches des démarches actorielles commencent à s'élargir, même si encore avec diverses réticences, également à la formation du comédien, dans un conservatoire, dans une école de théâtre mais également dans le contexte d'une formation continue. L'espace d'un laboratoire équipé de dispositifs technologiques propose aux artistes de la scène d'expérimenter de nouvelles démarches liées au jeu mais également d'autres approches concernant l'esthétique et l'essai avec des prototypes conçus par des chercheurs en sciences exactes.

Être acteur dans un laboratoire technologique : vers l'expérimentation

Clara Chabalier, une comédienne française formée à l'École Régionale d'Acteurs de Cannes, a été confrontée à la plupart des questions du jeu dans le contexte technologique. Il s'agit de sa recherche du 2e cycle au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Son projet était consacré à l'interaction homme-machine et dédié au mythe de Cassandre sur la base du poème ancien de Lycophron. Clara Chabalier décide d'y intégrer la figure de l'avatar et formule ainsi l'hypothèse du projet, initialement nommé *Cassandre* : « Comment un dispositif technologique peut-il faire émerger un nouveau geste artistique ? »[17] Cette question-hypothèse s'est déplacée avec le temps vers une interrogation centrée sur le langage : verbal, musical, gestuel, ce que la comédienne explore notamment dans son spectacle *Quand le soir tient le jour enfermé* (avec l'interprète grecque Venia Stamatiadi) et *Cassandre matériaux* (avec un danseur malentendant). Le travail de l'acteur, son geste plus généralement et son expression actorielle plus concrètement sont alors au cœur du projet de cette jeune comédienne qui souhaite examiner comment « représenter et exprimer Cassandre aujourd'hui[18] ? » (Fig. 1)

Elle rejoint l'équipe rassemblée autour du projet *CIGALE* réalisé entre 2012 et 2015, porté par le Labex Arts H2H de l'Université Paris 8 en collaboration avec plusieurs partenaires : entre autres le laboratoire Images Numériques et Réalité Virtuelle (INREV), le laboratoire Structures Formelles du Langage (SFL), le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD), le laboratoire Analyse du Mouvement (LAM). La plateforme logicielle « étude du geste en vue de

[17] http://www.compagniepetrole.com/index.php/cassandre-materiaux/(consulté le 14 mars 2022).
[18] *Idem.*

l'émergence du nouveau geste de
création » en fait le fondement offrant
à l'utilisateur la possibilité
d'interagir avec un avatar.
Un travail de longue haleine
avec la contribu- tion d'ingénieurs
programmeurs et de designers, mais
également de spé- cialistes en linguis-
tique et en langage des signes, permet
à l'avatar de com- muniquer par
gestes et rend pos- sible le dialogue
avec lui à travers des émotions et des
questions.

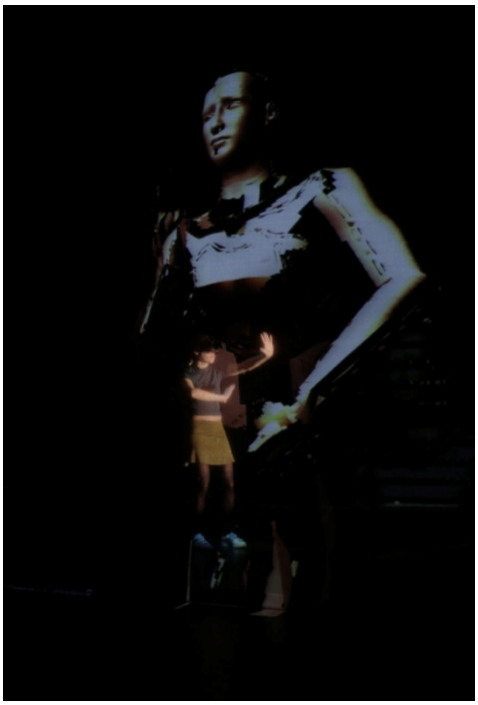

Fig. 1. Projet *Cassandre* : Clara Chabalier jouant avec l'avatar.
Phot. *CIGALE*, Emmanuel Valette ©

Judith Guez, une ingénieure et artiste visuelle, travaillant sur ce projet, explique que lorsqye la première étape de leur travail est présentée au Théâtre 95 de Cergy, le 14 juin 2015, et qu'à ce moment-là la pièce est composée de trois interprétations scéniques de la parole de l'héroïne mythique Cassandre :

> Clara Chabalier déclamait le poème dans la traduction française de Pascal Quignard ; Venia Stamatiadi prononçait ponctuellement quelques phrases en grec ancien du poème original de Lycophron, soit en apparaissant sur scène, soit uniquement par sa voix ; l'avatar virtuel, développé sur la plateforme *CIGALE*, représentait cet « autre » (dieu ou personnage de ses visions) qui hante ou inspire Cassandre[19].

[19] Judith Guez, *Illusions entre le réel et le virtuel (IRV) comme nouvelles formes artistiques : présence et émerveillement*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité : images numériques, dirigée par Marie-Hélène Tramus, soutenue le 19 novembre 2015. Voir d'autres articles sur le Projet CIGALE de Judith Guez : https://judartvr.wordpress.com/portfolio/projet-cigale/publications/ (consulté le 19 décembre 2023).

Le travail se réalise durant les résidences au Théâtre 95 de Cergy et au Conservatoire, le partenaire du projet. Le défi pour les ingénieurs est de faire se confondre, et parfois même fondre, l'avatar avec et dans l'actrice (Fig. 2).

Fig. 2. Répétition au Théâtre 95 de Cergy. Projet *Cassandre* du 2ème cycle au CNSAD en collaboration avec les réalisateurs du projet *CIGALE* (porté par Labex Arts H2H). Crédits phot. *CIGALE*, Emmanuel Valette ©

Ils effectuent plusieurs recherches de surfaces de projection avec l'objectif de ne plus pouvoir identifier l'écran de projection par le spectateur. Judith Guez précise à ce sujet :

> Nous avons placé un tulle qui recouvre le lointain. Quelques centimètres devant, nous avons placé une couche de bande de feuilles transparentes et réfléchissantes, un peu en biais. Ainsi, les éléments qui sont projetés sur cette surface semblent « flotter » dans les airs et avoir un certain relief. De plus, les feuilles transparentes, par réflexion, projetaient des lumières sur le sol, rappelant la thématique de l'eau (qui a aussi inspiré les effets graphiques et sonores) de la vague récurrente dans Cassandre.[20]

Clara Chabalier joue au centre du plateau (avec un micro). Judith Guez explique que les configurations entre la comédienne et l'avatar sont multiples : il peut être son double, avoir une autonomie ou disparaître. Dans la scène initiale, intitulée

[20] *Op. cit.*, p. 403.

La Naissance, nous voyons l'avatar pour la première fois et il est mappé[21] en temps réel sur l'actrice et suit ses gestes[22]. Dans la séquence suivante, *L'envol*, il est autonome et ses gestes sont produits en temps réel par un algorithme génétique[23]. Dans la scène, *Le naufrage des Grecs*, ses mouvements sont générés par la base de données CIGALE (le mouvement nommé « désespoir du mime », par exemple). Dans la scène finale, *Le don de prophétie de Cassandre*, le spectateur observe l'avatar en imitation de la comédienne qui passe, à un moment donné, à l'émergence successive de l'autonomie de son corps graphique qui se traduit en mouvements indépendants des gestes de la comédienne[24]. Le passage intègre à la fois le mouvement doublé sur les gestes de Clara Chabalier et celui généré par le système, par exemple le bras qui ne suit plus les mouvements de l'actrice.

La comédienne témoigne du fait que, dans la réalisation pratique du projet, elle a été amenée à un travail relativement hétérogène, même si la partition de son rôle reste fondamentale. En effet, comme le souligne Robin Nelson, c'est justement la particularité de la création en laboratoire de nature technologique[25]. Il précise qu'un espace de ce type connaît des configurations variées et des modalités collaboratives différentes entre l'acteur, le metteur en scène, le programmeur, le designer. Il peut se caractériser par des allers-retours constants entre les différents participants, ou encore par des plages de travail autonome mises en commun plus tard.

Clara Chabalier explique ainsi les différentes modalités du processus de création et de son travail de comédienne :

> 1. Le travail technologique, qui se résume en essais et en tests avec le dispositif CIGALE au sein de l'équipe. Elle collabore notamment avec trois ingénieurs : Judith Guez, Jean-François Jégoet Dimitrios Batras ;

---

[21] Il s'agit de la technique de projection nommée *mapping vidéo*. Elle permet de « transformer des objets et éléments en surface d'affichage pour la vidéoprojection ». Cette méthode « consiste à projeter des vidéos et des animations visuelles » grâce à « leurs aspérités » et en utilisant un ou plusieurs vidéoprojecteurs, en ligne :
https://www.heavym.net/fr/what-projection-mapping-is-and-how-to-do-it/
(consulté le 2 décembre 2023).

[22] *Ibid.*, p. 405-406.

[23] Un *algorithme génétique* est appliqué pour résoudre un problème d'optimisation quand il n'y a pas de méthode exacte pour le faire. Il « utilise la notion de sélection naturelle et l'applique à une population de solutions potentielles au problème donné ». Il fait partie des *algorithmes évolutionnistes*, voir plus : https://www.techno-science.net/glossaire-definition/Algorithme-genetique.html (consulté le 21 décembre 2023).

[24] Il y est question du même processus de l'algorithme génétique décrit plus haut. Il y a une alternance qui se réalise entre copie, algorithme génétique et geste de base de données.

[25] Robin Nelson, « Théâtre et nouvelles technologies : environnements de recherche et d'apprentissage dans l'enseignement supérieur », trad. de l'anglais par Vincent Broqua, dans Izabella Pluta, Mireille Losco-Lena (dir.), *Théâtres Laboratoires. Recherche-création et technologies dans le théâtre aujourd'hui*, *Ligeia. Dossiers sur l'art*, n°137-140, janvier-juin, 2015, p. 96-107.

2. Le travail dramaturgique, puisque la comédienne adapte le poème de Lycophron *Quand le soir tient le jour enfermé* en bénéficiant de la collaboration de Jean-Loup Rivière ;
3. Le travail de la mise en scène, qui, dans le cadre de ce projet se résume en la fusion de ses nombreuses compétences et des multiples perspectives d'observation du processus de création et de recherche ;
4. Le travail de la gestion du projet en soi, car il implique plusieurs partenaires : le CNSAD, le Labex Arts H2H, le laboratoire INREV de l'Université Paris 8 et le laboratoire Sciences formelles du langage du CNRS.

Clara Chabalier souligne que son travail de comédienne dans le cadre de ce projet est purement expérimentale[26]. Il s'agit du « […] jeu entre [le] mapping sur l'actrice et [le] détachement de l'avatar » ainsi que de l'expression de l'avatar lui-même comme l'évoque Judith Guez, l'ingénieure de ce projet[27]. L'actrice était ainsi amenée à trouver sa place dans un « dispositif multicouches » et à réinventer son expression scénique[28].

Recherche de l'expression dans un laboratoire

Le travail de l'atelier-laboratoire technologique intitulé Idefi-CréaTIC *Du geste capté au geste d'interactivité numérique* conçu à l'Université Paris 8 en 2013 et mené depuis 2015 par Georges Gagneré, programmeur, et Cédric Plessiet, concepteur des dispositifs intermedias et metteur en scène, pose également des questions liées à l'expression actorielle dans l'espace d'un laboratoire, dans le contexte universitaire[29].

Victor Cuevas, comédien actif depuis plus de 17 ans, rejoint l'équipe de cet atelier en 2015 et en 2016. Il a acquis une formation au Mexique, qui se caractérise par le « processus de création basé sur des improvisations autour d'un questionnement ou d'un terrain d'exploration dessiné en amont, qui évoluait et se précisait pendant le processus de création ». Il s'installe en Europe en 2011 et réalise plusieurs stages, entre autres au Théâtre du Soleil, une formation qui le marque particulièrement, ou encore avec Yoshi Oïda.

---

[26] Mon échange électronique avec Clara Chabalier datant du 10 décembre 2015, non publié.
[27] Judith Guez, *Illusions entre le réel et le virtuel (IRV) comme nouvelles formes artistiques : présence et émerveillement*, *op. cit.*, p. 407.
[28] *Ibid.*
[29] Depuis 2015, C. Plessiet et G. Gagneré sont responsables de cet atelier. Voir également l'article Georges Gagneré, Cédric Plessiet, « Traversées des frontières », dans Hakim Hachour, *Naserddine Bouhaï*, Imad Saleh (dir.), Frontières numériques & artéfacts, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 9-35.

Il exerce parallèlement son métier de comédien en jouant en Italie et en Allemagne, entre autres. Sa curiosité et son désir d'expérimentation le conduisent au cours intensif *Dramaturgies augmentées* dirigé par Georges Gagneré, où il découvre le fonctionnement du logiciel Isadora. Il s'inscrit ensuite à l'Idefi-Créatic *Du geste capté au geste d'interactivité numérique*, dirigé par Georges Gagneré et Cédric Plessiet (Fig. 3). Il s'agit d'une approche nommée « atelier-laboratoire » qui propose aux étudiants un travail avec les technologies de capture de mouvements et de réalité augmentée, et de concevoir une performance explorant l'interaction de l'acteur réel avec des images de synthèse[30].

Cet espace est expérimental, mais aussi guidé par les principes de la recherche-création que les deux enseignants privilégient comme approche. Le groupe crée collectivement la scénarisation qui donnera naissance à laperformance-installation *Liaison renversée* et à une installation immersive-interactive pour le performeur, nommée *Not yet.* V. Cuevas précise au sujet de l'organisation du travail dans cet espace :

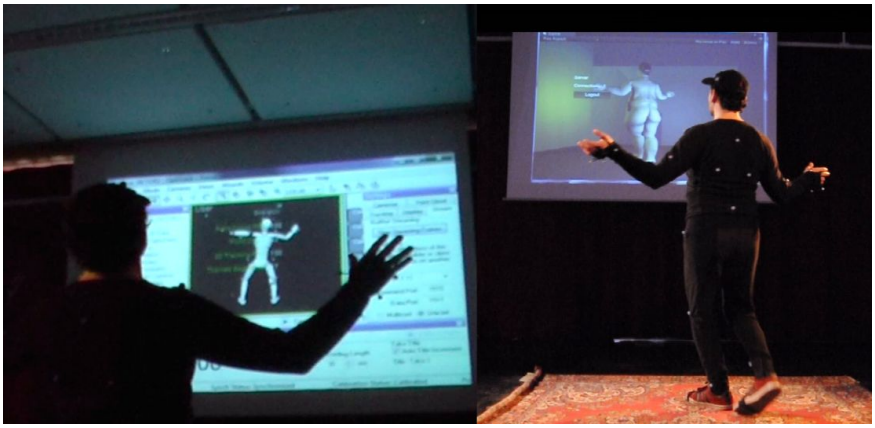

Fig. 3. Atelier-Laboratoire Idéfi-Créatic (Université Paris 8)
***Du geste capté au geste d'interactivité numérique*. Phot. Georges Gagneré©**

> L'atelier-laboratoire a duré cinq jours. Le premier jour, nous avons installé les dispositifs techniques de capture de mouvement. Un écran de projection recto-verso divisait les deux espaces : d'un côté le système OptiTrack et, de l'autre, la Kinect[31]. Ainsi, les artistes numériques guidés par Cédric Plessiet, montaient le dispositif technologique et mettaient leurs ordinateurs en réseau

[30] Page officielle « Les projets Créatic : Initiative d'excellence en Formations Innovantes », voir sur : http://web.archive.org/web/20160623183917/http://medialab.idefi-creatic.net/ (consulté le 19 décembre 2023).

[31] L'OptiTrack est un système de capture de mouvement de précision et de suivi 3D de pointe pour la conception de jeux vidéo, l'animation, la réalité virtuelle, la robotique et les

> pour travailler conjointement. Georges Gagneré et moi, nous commencions à rassembler nos premières idées pour le travail de scénarisation. Les jours suivants, nous avons appris à tester l'espace délimité par le dispositif OptiTrack captant le mouvement de l'interprète. Ce dernier est possible car l'acteur est vêtu d'un costume noir doté des trente-quatre marqueurs. La captation du mouvement permet à l'artiste numérique de calibrer dans l'ordinateur la luminosité saisie par les caméras. Cette action est fondamentale pour que l'avatar puisse exister dans l'espace virtuel et pour qu'il puisse avoir des mouvements plus définis et nets[32].

Le cours de 2015, auquel participe Victor Cuevas, aboutit à la performance-installation de réalité virtuelle interactive *Liaison Renversée*. Le projet a essayé d'unifier le monde virtuel et le monde réel, en prenant la forme d'une performance avec des acteurs (*performers*) réels face aux avatars, donc des acteurs virtuels. Cette performance eut lieu dans les deux univers en même temps : sur la scène vivante et dans l'espace virtuel. Le comédien souligne que c'est dans ce cadre qu'il travaille pour la première fois avec Cédric Plessiet. Il dit à ce propos :

> Il me fallut du temps pour rentrer dans une atmosphère de notions, de termes et de concepts qui viennent de l'informatique, du codage et de la programmation. En même temps, il était enrichissant de partager nos idées et nos contextes avec ces artistes pour essayer de trouver un langage commun dans le cadre du projet[33].

Victor Cuevas rejoint cette même équipe en 2016 pour l'installation *Not yet* : une scène interactive entre un performeur manipulant un avatar à travers une Kinect ou un OptiTrack et un avatar conduit par le logiciel Unreal. Cuevas précise :

> Cette fois-ci, nous avons eu une bonne implication avec les autres membres du projet dans la partie programmation en proposant des solutions opérationnelles. Nous avons construit l'animation d'un personnage à l'aide des logiciels Motion Builder (MoBu), Unreal Engine et Maya[34]. Nous nous

---

sciences du mouvement. La Kinect est basée sur un périphérique d'entrée branché sur la console Xbox 360 qui permet la reconnaissance de mouvement et d'image. L'utilisateur peut interagir avec l'image.

[32] Les projets CréaTIC : Initiative d'excellence en Formations Innovantes », voir sur : http://idefi-creatic.net/ateliers-laboratoires/geste-capte-geste-interactivite-numerique/ (consulté le 21 mai 2020).

[33] Izabella Pluta, « Comédien et avatar. Vers une réinvention de l'espace de jeu. Entretien avec Victor Cuevas », *op. cit.*

[34] Motion Builder® 3D (MoBu) est un logiciel d'animation de personnages 3D pour la production virtuelle ; Maya est un logiciel pour les images de synthèse ; Unreal Engine est un moteur de jeux vidéo.

sommes engagés dans un effort de documentation appréciable concernant l'utilisation du logiciel Unreal[35].

Georges Gagneré guidait le projet en tant que metteur en scène et directeur d'acteurs, et Cédric Plessiet coordonnait le processus de programmation et de création artistique numérique. Cuevas participe au travail de *brainstorming* artistico-technologique (structure dramaturgique, personnages, espaces et niveau d'immersion) et technique (mise en place du dispositif et emplacement du public) puis se concentre sur le travail avec les capteurs de mouvement.

Linda Candy souligne que, dans le contexte de la recherche artistique, le travail en commun est marqué principalement par des allers-retours systématiques entre les équipes à travers des tests technologiques et des essais artistiques[36]. Ils mènent vers des rétroactions qui semblent être fondamentales dans ce type de projet interdisciplinaire. Ces rétroactions permettent des ajustements sur des niveaux différents dus aux matériaux hétéroclites du projet.

Pour l'équipe de l'atelier-laboratoire mené par Gagneré et Plessier, il était en effet très important d'interagir ensemble dans le but de clarifier les doutes et les questions et de se faire comprendre (Fig. 4). Les étudiants-comédiens ont pu exprimer des choix pour les figures, les textures et les couleurs souhaitées pour chaque avatar. « Nous avons utilisé des mots qui évoquaient des émotions ou des sentiments comme la joie, la sensualité et la violence[37]. » Les programmeurs et les artistes visuels, pour réagir à ces souhaits, s'exprimaient plutôt en termes et en notions informatiques mais les deux manières de dire ont marché dans ce contexte.

Victor Cuevas participe ensuite aux étapes initiales du projet *Scène augmentée*. *Masque et avatar*, accompli entre 2015 et 2017 dans cette même université[38]. Le comédien est activement présent aux phases consacrées à l'interaction entre l'acteur masqué (masque en cuir de la *Commedia dell'Arte*) et l'avatar numérique. Durant l'atelier pratique *Cluster Workshop 1*, il montre une grande facilité dans l'animation de l'avatar, acquise précédemment dans le cadre de l'atelier-laboratoire, à travers son mouvement fluide et la bonne appréhension de l'aire de

---

[35] *Ibid*.

[36] Linda Candy, « Research and Creative Practice », dans Candy L., Edmonds E., (dir.), *Interacting. Art, Research and the Creative Practitioner*, Libri Publishing, Oxfordshire, 2011, p. 33-60.

[37] *Ibid*.

[38] Voir plus à ce sujet Georges Gagneré, Andy Lavender, Cédric Plessiet et Tim White, "Challenges of movement quality using motion capture in theatre", dans *Proceedings of the 5th International Conference on Movement and Computing (MOCO '18),* Association for Computing Machinery, New York, Article 44, p. 1–6; Izabella Pluta, „When Theatre Director collaborates with Computer Engineer", trad. du polonais par Mateusz Borowski, dans Borowski Mateusz, Chaberski Mateusz, Sugiera Malgorzata (dir.), *Emerging Affinities – Possible Futures of Performative Arts*, Bielefeld, [transcript] Theatre Studies, 2019, p. 49-70.

jeu. Son approche a été indirectement formatrice pour d'autres participants à cet atelier.

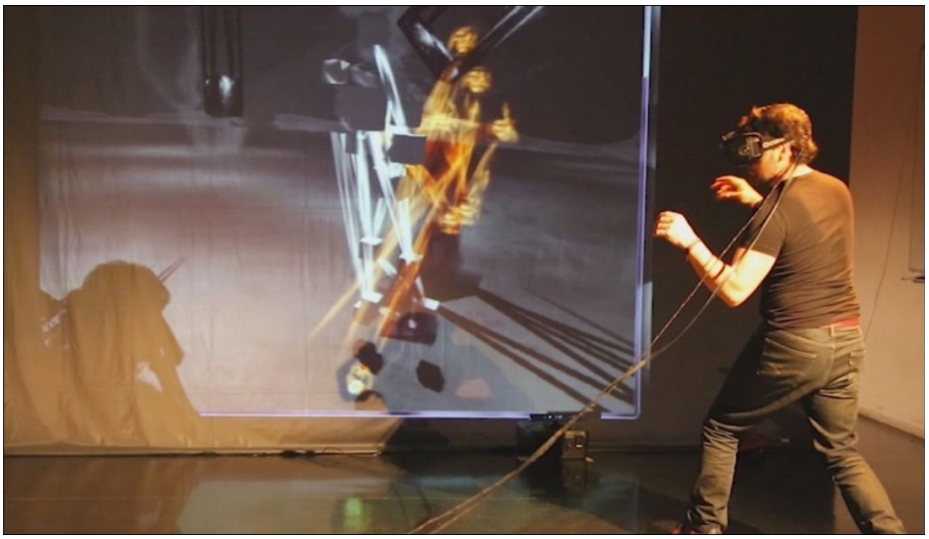

Fig. 4. Atelier-Laboratoire Idéfi-Créatic (Université Paris 8) ***Du geste capté au geste d'interactivité numérique*** **: Victor Cuevas avec la MoCap. Phot. Georges Gagneré ©**

Le geste actoriel en laboratoire : une question de statut

On peut se demander : quel est le statut du geste actoriel dans un laboratoire technologique ? Cette interrogation soulève au moins deux sous-questions : quelle suite donner à un travail effectué dans cet espace (présentation du spectacle, laboratoire comme formation continue) et quel aspect scientifique et même institutionnel pourrait-on donner à cette phase, puisqu'elle est souvent liée à la recherche dans sa dimension multiple, artistique et scientifique ?

Dans le cadre du travail avec la capture de mouvement, ces propos résonnent particulièrement fort, car il s'agit de l'animation d'un avatar que l'acteur « nourrit » par son expression gestuelle et son mouvement. Dans les exemples de Clara Chabalier et de Victor Cuevas, la capture de mouvement s'effectue dans le contexte de la recherche théâtrale, avec son organisation propre du processus de création. Clara Chabalier précise qu'elle a surtout exploré l'expérience avec l'avatar en réalisant le spectacle *Quand le soir tient le jour enfermé*, qualifié d'immersif et qui a également été présenté quelquefois dans une version remaniée, *Cassandre Matériaux,* avec un danseur malentendant. Sa recherche, réalisée au Conservatoire, n'a abouti, en revanche, à aucun « diplôme » à proprement parler. La comédienne ajoute :

> En tout cas, le projet ne valide aucune équivalence universitaire, et il n'existe maintenant plus, car cette dimension de la recherche et de la place

du metteur en scène (ou de l'acteur comme j'ai voulu le mettre en œuvre) n'est absolument pas pensée par les institutions[39].

Victor Cuevas, quant à lui, souligne l'importance du travail en laboratoire, qui « est vitale pour développer des processus de création de performances numériques »[40]. Il précise : « nous avons la possibilité de voir comment les artistes d'autres disciplines s'organisent et comment nous pouvons interagir avec eux pour créer des expérimentations augmentées[41] ». L'atelier-laboratoire est pour lui clairement un échange d'expériences mais également un apprentissage de nouveaux outils et un élargissement de la palette de ses compétences actorielles.

Nous formulons ainsi le constat que l'espace du laboratoire technologique offre à l'acteur un lieu et un temps de travail où il peut se focaliser sur le processus de création sans la nécessité d'aboutir à un spectacle, ce que ne conditionne pas, d'ailleurs, ce type de démarche. D'une part, il est libéré de l'obligation d'élaborer un rôle abouti et il est autorisé à se donner du temps pour explorer des territoires inconnus et essayer de nouvelles pratiques interprétatives. D'autre part, un travail artistique à présenter au public peut malgré tout en découler ainsi qu'une création faisant partie de la formation, qu'elle soit universitaire ou dans une haute école d'art (travail de Master de Cuevas). Un laboratoire peut alors offrir un temps d'expérimentation très précieux à l'acteur dans la mesure où un tel espace lui permet non seulement des essais mais également des erreurs[42].

Izabella PLUTA
Centre d'études théâtrales Université de Lausanne

[39] Mon échange électronique avec Clara Chabalier datant du 10 décembre 2015, non publié.
[40] Izabella Pluta, « Comédien et avatar. Vers une réinvention de l'espace de jeu. Entretien avec Victor Cuevas », *op. cit.*
[41] *Ibid.*
[42] Je remercie Georges Gagneré pour la relecture du présent texte et pour ses remarques.

BIBLIOGRAPHIE

* Auslander Philip, « Le jeu cinématographique et la capture d'interprétation : la crise des catégories », dans FERAL J., (dir.), *L'Acteur face aux écrans. Corps en scène*, Paris, L'Entretemps, 2018, p. 157-174.
* Candy Linda, « Research and Creative Practice », dans Candy L., Edmonds E., (dir.), *Interacting. Art, Research and the Creative Practitioner*, Libri Publishing, Oxfordshire, 2011, p. 33-60.
* Féral Josette (dir.), *L'Acteur face aux écrans. Corps en scène*, Paris, L'Entretemps, 2018.
* Féral Josette, « Quand l'écran et l'acteur font corps - Avant-propos », dans Josette Féral (dir.), *L'Acteur face aux écrans. Corps en scène*, Paris, L'Entretemps, 2018, p. 13.
* Fourmentraux Jean-Paul, *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Paris, Hermann, 2011.
* Guez Judith, *Illusions entre le réel et le virtuel (IRV) comme nouvelles formes artistiques : présence et émerveillement*, Thèse de doctorat, Université Paris 8, Esthétique, sciences et technologies des arts, spécialité : images numériques, dirigée par Marie-Hélène Tramus, soutenue le 19 novembre 2015.
* Lemoine Xavier, « Flux et hybridation : méthode d'acteur multimédia », dans ** Féral J. (dir.), *L'Acteur face aux écrans. Corps en scène*, Paris, L'Entretemps, 2018, p. 35-43.
* Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996.
* Peyret Jean-François, « Le théâtre et la recherche scientifique (Entretien) », dans Renucci F., Réol J.-M.,(dir), *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, *Hermès*, n° 72, CNRS Editions, 2015, p. 139-142.
* Pluta Izabella, « Comédien et avatar. Vers une réinvention de l'espace de jeu. Entretien avec Victor Cuevas », *CRITIQUES. Regard sur la technologie dans le spectacle vivant. Carnet en ligne de Theatre in Progress,* in Web : theatreinprogress.ch, sous presse.
* Pluta Izabella, « *L'*Espace du laboratoire entre création technologique et recherche scientifique : prémices d'une méthodologie », *Ligeia. Dossiers sur l'art : Théâtres Laboratoires. Recherche-création et technologies dans le théâtre aujourd'hui* sous la direction de Pluta I. et Losco-Lena M., N°s 137-140, Janvier-Juin, 2015, p. 39-58.
* Riley Shannon Rose, « Lab/Studio », dans Rileys R., Hunter L. (dir.), *Mapping Landscape for Performance as Research*, Palgrave Macmillan, 2009.
* Tackels Bruno, « Faire laboratoire : art, université, recherche », dans Renucci F., Réol J.-M. (dir), *L'artiste, un chercheur pas comme les autres*, *Hermès*, n° 72, CNRS Editions, 2015, p. 117-124.
* Warnet Jean-Manuel, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, Lavérune, L'Entretemps, 2013.

CHIITAN, THÉÂTRE D'UNE MARIONNETTE SANS MANIPULATEUR

ちいたん☆

Entre pop culture et tradition animiste, les Yuru-chara, mascottes japonaises, sont devenues des éléments incontournables dans la culture du pays du Soleil Levant. Omniprésentes et très populaires, la plupart d'entre elles représentent une marque, une entreprise, une ville ou une région. Elles n'ont donc pas de personnalité intrinsèque mais incarnent les valeurs de la société ou de la préfecture qui les emploient. La plupart sont de simples personnages décontractés, aimables et souvent maladroits.

C'est ainsi qu'en 2013, la petite ville de Susaki a créé et dévoilé sa mascotte officielle, Shinjô-kun : une mascotte en forme de loutre, en hommage à la loutre de rivière, espèce qui a disparu au début des années 70. Très mignonne avec son bol de nouilles sur la tête, elle a d'ailleurs été élue mascotte de l'année en 2016.

Tout était donc parfait dans le gentil petit monde des mascottes japonaises jusqu'à ce jour fatidique du 15 décembre 2017, date à laquelle naquit une fée loutre à petites griffes prénommée Chiitan. Un double de Shinjô-kun venait de faire son apparition. Cependant, le double était encore plus mignon que son aîné avec son petit nez rose en forme de cœur, ses grands yeux écarquillés entourés de grands cils, son nœud papillon rose auquel est accroché un biberon et, pour parfaire le tout, une tortue rose et jaune en guise de chapeau[1]. De par son esthétique parfaite, Chiitan est la digne représentante du style japonais Kawaii, mignonne et adorable.

Née à Tokyo dans le quartier *high tech* d'Akihabara, la fée loutre se distingue rapidement sur les réseaux sociaux. Ne représentant qu'elle-même, elle poste des vidéos qui suscitent l'engouement et l'adhésion de centaines de milliers d'internautes à travers le monde. Son ascension est fulgurante avec des millions d'abonnés sur ses comptes Twitter, Facebook, Instagram, TikTok ainsi que sur sa chaîne YouTube. C'est un véritable phénomène au niveau international, contrairement au Japon où elle déclenche une véritable panique. Elle va ainsi défrayer la chronique et faire la une de certains grands journaux américains comme le New York Times[2] ou le Rolling Stone Magazine. En effet, il semble qu'une loutre géante sème la terreur au Japon…

---

[1] Chiitan a été membre du jury lors du championnat du monde de Cosplay (WCS) à Nagoya les 5 et 6 août 2023. Cosplay : Pratique consistant à revêtir l'apparence d'un personnage issu des mangas, de la science-fiction et des jeux vidéo.

[2] https://www.nytimes.com/2019/01/22/world/asia/japan-mascot-chiitan-otter.html

Décrite comme psychotique, anarchique, délinquante, *borderline*, c'est une mascotte voyou qui renverse des voitures en plein jour, qui se promène avec une batte de baseball cachée dans sa botte. Elle pourrait même venir vous rendre visite… Le tout étant filmé et posté sur les réseaux sociaux. Voilà qui en est trop pour certains riverains nippons qui appellent la police en expliquant avoir vu une loutre géante s'amuser dangereusement avec une débroussailleuse électrique en pleine rue.

La chaîne américaine CNN s'empare de l'affaire[3]. Le cas Chiitan est devenu un sujet brûlant. Pour décrire la mascotte, les adjectifs fusent : folle, névrosée, rebelle, dingue… En arrière-plan, les vidéos surréalistes de la loutre se succèdent. On la voit notamment escalader une barre de *pole dancing*. Chris Carlier, grand spécialiste des mascottes, est même invité. Que dire de Chiitan ? Impossible de répondre, on n'a jamais vu ça !

Quelques mois plus tard, c'est au tour de John Oliver de lui consacrer une de ses émissions sur la chaîne HBO[4]. Comme il le dit si bien en montrant les exploits de Chiitan : « non, ce n'est pas une hallucination, vous ne rêvez pas. » On peut penser ce que l'on veut de Chiitan mais, une chose est sûre, on ne s'ennuie jamais avec lui.

Véritable *Doppelgänger* de Shinjô-kun, Chiitan serait donc ce double maléfique, cet enfant terrible qui passe la plupart de ses journées à taper frénétiquement sur un boudin en plastique gonflable avec une batte de baseball et qui se jette avec grand fracas sur des boîtes métalliques empilées…

Mais que fait Chiitan ? Il court, il tombe, il tape, il glisse, il nage, il s'endort dans l'eau, il vole, il saute d'un pont accroché à un élastique, il s'agite sur une planche de surf, il patine, il roule à grande vitesse sur une moto, poursuivi par une voiture de police…

Toujours est-il que les vidéos de ses exploits deviennent toutes virales, rapidement relayées et commentées sur les réseaux sociaux. À tel point qu'il sera banni définitivement de Twitter en mai 2019.

Mais qu'a-t-il encore fait ? A-t-il été banni pour avoir provoqué John Oliver en duel ? Ses cascades sont-elles jugées trop dangereuses pour être vues par des millions de personnes, notamment des enfants ? Est-ce le gouvernement japonais qui aurait voulu mettre fin aux agissements de cette mascotte non officielle parce qu'elle fait trop parler d'elle ? Jusqu'à ce jour, personne ne sait pourquoi Chiitan fut évincé de Twitter…

Cependant, cette nouvelle eut l'effet d'une bombe chez les fans de la mascotte qui se sont très vite mobilisés et ont immédiatement lancé une pétition en ligne : « Libérez Chiitan », suivi du hashtag #FreeChiitan. D'autres se sont écriés « outrage à la loutre ! », « emprisonnée pour des crimes sur twitter ! » L'incompréhension était de taille d'autant plus que Twitter n'avait jamais mis en garde la mascotte quant à une quelconque attitude répréhensible sur ce même ré-

[3] https://www.youtube.com/watch?v=dqxOPOrcOPs
[4] https://www.youtube.com/watch?v=f4fVdf4pNEc

seau social. Chiitan était très triste[5] et ne se sentait pas très bien. Enfermée derrière les barreaux imaginaires de la toile, une photo la montrait assise sur un banc, presque recroquevillée, avec le regard perdu dans le vide… Cette image était terrible et ses fans remuèrent ciel et terre pour mettre fin à cette tragédie. Mais malgré tout ce remue-ménage, les responsables de Twitter continuèrent à faire la sourde oreille… Une décision devait donc être prise rapidement... Mais que faire ? C'est Chiitan en personne qui prit les devants et décida d'ouvrir un nouveau compte twitter. Le premier message fut très simple : « Salut, c'est Chiitan. J'ai commencé un nouveau compte. Merci de me suivre. Je vous aime. »

Chiitan était de retour[6]. Pour les vidéos, bien sûr, mais aussi pour certains messages qui accompagnent souvent ses exploits. En effet, Chiitan peut aussi faire preuve de beaucoup de sagesse. D'ailleurs, certaines de ses déclarations sur les réseaux sociaux ont parfois marqué les esprits. Lors d'une récente interview[7], Mitsuki Hayashi, PDG de Extasy Records, déclarait qu'une phrase de Chiitan lui avait sauvé la vie. Vivant des moments très difficiles, il se sentait très mal et pensait qu'il ne s'en sortirait jamais jusqu'au jour où il tomba sur cette phrase : « Être vivant c'est déjà réussir[8] ».

Les messages de Chiitan regorgent de citations qu'il emprunte parfois à d'autres mais qui disent toutes à peu près la même chose : vivez plutôt sur le mode de la comédie que sur le mode de la tragédie, vivez plus intensément et pensez moins (phrase célèbre de Charlie Chaplin dans *Le Dictateur* : "We think too much and feel too little"). Chiitan se fait ainsi le porte-parole d'une manière de vivre qui est plus proche de l'enfance avec son degré d'insouciance et d'émerveillement.

On peut d'ailleurs le constater dans toutes ses vidéos : il s'amuse toujours, tombe très souvent, se relève et recommence encore jusqu'à épuisement. Pour lui, la notion d'échec n'est qu'un leurre, c'est sa façon de faire un pied-de-nez à Platon, à Descartes et à Kant[9]… Comme il l'explique dans son récit de naissance[10], il faut toujours faire de son mieux mais selon ses capacités et ses compétences. À l'impossible nul n'est tenu…

Chiitan se moque souvent de lui-même et de ses faiblesses mais aime aussi se moquer des autres. La mascotte connaît très bien les ficelles de la parodie qu'elle utilise abondamment. Dans l'une de ses vidéos elle reprend une scène très célèbre du film *Titanic* et endosse le rôle de Leonardo DiCaprio. Le navire s'est certes transformé en bateau pneumatique et Kame-Chan, la tortue qui lui sert de chapeau, a pris la place de Rose. Ce n'est plus *Titanic* mais *Chiitanic*, avec, comme

---

[5] "I don't feel good".
[6] "I am back!"
[7] https://deview.co.jp/News?am_article_id=2276585&set_cookie=2
[8] "Just being alive is basically a success."
[9] "Pour Platon, l'échec est une forme de cécité. Pour Descartes, un mauvais usage de la volonté, et, pour Kant, un mésusage de la raison. La question est réglée : l'échec est une faute".
[10] https://chiitan.love/

musique de fond, le thème du film version flûte stridente qui vous écorche les oreilles. Tom Cruise en prend aussi pour son grade dans une version de *Mission Impossible* rebaptisée *Mission Impotence*… Le tout agrémenté de quelques cascades plus maladroites les unes que les autres.

Chiitan le bouffon, Chiitan le pitre, Chiitan le sage. Est-ce tout ? Non, bien sûr que non… C'est aussi un artiste, un dessinateur hors pair qui, à la fin de chaque direct sur TikTok, offre à ses fans un cadeau : un dessin qu'il fait sur un tableau blanc avec un simple marqueur… Toujours étonnant dans sa rapidité d'exécution, quelques minutes suffisent. Il représente des créatures mythologiques, des animaux qui prennent forme humaine et des musiciens. Car Chiitan est aussi musicien. Il a d'ailleurs créé son propre groupe de musique en décembre 2022, Chiitan☆KISS ~Ai no ROCK BAND~, qui se produit régulièrement au Blackhole à Tokyo. C'est juste un groupe de mascottes japonaises composé d'une loutre, d'une fée et d'une tortue jouant du *heavy metal* devant des salles combles et qui a signé avec le label japonais Ecstasy Records en avril 2023…

Depuis le 15 décembre 2017, Chiitan n'a pas changé. Il a toujours les mêmes grands yeux écarquillés et son petit nez rose en forme de cœur. Il n'a pas vieilli, il n'a pas pris une seule ride – et pour cause. C'est un bébé loutre qui ne grandira jamais (un bébé fée de 0 année[11]) ; éternellement jeune, il a pourtant mille visages. Celui du clown, du pitre, du dessinateur, du cascadeur, du sportif, du champion de lutte[12], du musicien, du DJ[13] et du sage. D'une très grande gentillesse avec ses fans, Chiitan est donc bien loin de l'image de l'animal sauvage et imprévisible qu'on veut bien lui prêter.

Mais au fait, que pense Chiitan de Chiitan ?

En avril dernier, Chiitan a accordé une interview à la presse écrite[14] et a donné quelques éléments de réponse à sa venue au monde. Ainsi, il explique (en écrivant car il ne parle jamais) : « Je suis né en voulant donner un grand coup de pied dans la fourmilière de ce monde chaotique ».

Mais alors, qui est chaotique ? Chiitan ou le monde ? La fonction de Chiitan ne serait-elle pas tout simplement de faire rire pour justement faire oublier ce chaos, ne serait-ce que pour un temps ? N'aurait-elle pas aussi des vertus curatives comme le disent certains ? Car c'est le monde de l'enfance, de la joie et de l'innocence que Chiitan représente avec ce petit plus d'amour qu'elle donne et qui la rend si attachante. Son seul souhait est d'aider les autres à dépasser la monotonie et le chaos ambiants afin de « faire sourire les gens du monde entier[15] ».

---

[11] "A 0-year-old fairy "

[12] Le 3 mai 2023, Chiitan a vaincu Chris Brooks, champion de lutte, lors d'un combat à Yokohama, Japon.

[13] En tant que DJ, Chiitan à été l'invité d'honneur du championnat national japonais qui se déroulait à Tokyo le 26 août 2023.

[14] https://deview.co.jp/News?am_article_id=2276585&set_cookie=2

[15] https://chiitan.love/

Figure 1 – Photo officielle de Chiitan

Chiitan faisant preuve de nombreux dons ou talents (clown, acrobate, lutteur, patineur[16], chanteur…), de nombreux fans se demandent combien de personnes se cachent sous ce déguisement[17]. Question vaine : Chiitan est une marionnette, unique et indivisible, douée d'un esprit et d'une âme. Tel l'acteur grec masqué, il sait exprimer et transmettre des émotions et des sentiments. Certains de ses fans disent de lui : « C'est un enfant de Dieu qui peut tout faire »... Effectivement, il peut tout faire. Il est même devenu ambassadeur officiel de la police de Tokyo en

[16] Chiitan a réalisé, lors d'un entraînement, un axel (saut que les patineurs professionnels n'aiment pas exécuter car c'est le plus difficile : appel vers l'avant et réception en arrière avec une rotation et demie).

[17] Il y a au moins 3 Chiitan. 2 à Tokyo que l'on appelle les jumeaux et un autre à Osaka. Ils font tous partie de la même équipe. Cependant, il est fort probable qu'ils soient au moins 4 voire 5… Une vidéo diffusée l'année dernière en montrait 4…

octobre 2023[18]. Lors de la cérémonie, il n'a bien sûr rien écouté du discours fait par le chef de la police, trop occupé qu'il était à essayer d'apposer son effigie sur des voitures garées non loin de là…

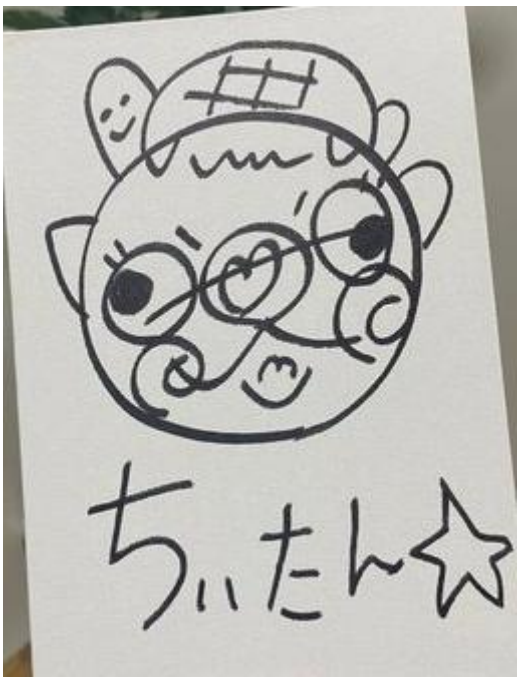

Figure 2 – Autographe de Chiitan[19]

Laure BERTRAND
Avignon

[18] https://deview.co.jp/News?am_article_id=2298699&s=09&set_cookie=2
[19] Chiitan écrit son nom et fait un dessin qui le représente.

VU SUR SCÈNE

CARMEN AUX CHORÉGIES D'ORANGE
(8 juillet 2023)

C'est dans une excellente mise en scène de Jean-Louis Grinda, dans des décors dépouillés mais ingénieux, qu'une représentation de *Carmen* a été donnée aux Chorégies d'Orange, le 8 juillet dernier, sous la direction musicale de Clelia Cafiero, distinguée pianiste napolitaine. La distribution était la suivante :

Marie-Nicole Lemieux	Carmen
Alexandra Marcellier	Micaëla
Charlotte Despaux	Frasquita
Eleonora Pancrazi	Mercédès
Jean-François Borras	Don José
Ildebrando D'Arcangelo	Escamillo
Luc Bertin-Hugault	Zuniga
Pierre Doyen	Moralès
Frank Thézan	Lilas Pastia
Jean Miannay	Le Remendado
Lionel Lhote	Le Dancaïre.

La mise en scène de Jean-Louis Grinda est traditionnelle et nous change de ces mises en scène contemporaines ahurissantes qui sont imposées au public depuis de nombreuses années. Ici, le metteur en scène s'est efforcé de respecter le livret, tout en animant vivement chaque scène. Pour lui, Carmen n'est pas la sauvage jeune femme présentée habituellement aux spectateurs. Elle a du caractère, certes, et ne se laisse jamais faire, mais ce qu'elle recherche, c'est l'amour pour l'amour, sans aller au-delà. Primaire, sensuelle, elle veut se donner du plaisir et ne craint pas de changer de partenaire chaque fois qu'elle en a l'occasion au grand dam de ses conquêtes éphémères qui attendraient plus de constance de sa part.

Les rôles des protagonistes étaient tenus par des artistes généralement confirmés. La Canadienne Marie-Nicole Lemieux, dominant son rôle avec maestria, est une Carmen impressionnante, dotée d'une belle voix de contralto qu'elle maîtrise parfaitement. Elle fait preuve d'un allant remarquable, capable d'entraîner les autres chanteurs dans ses airs en solo comme dans les ensembles (duos avec Don José, sextuor de l'acte II et de l'acte III, trio également de l'acte III). Jean-François Borras est un Don José mâle, parfois tendre, parfois violent, jamais vulgaire, victime de l'hubris. La Perpignanaise Alexandra Marcellier est la révélation du moment. Déjà connue des amateurs d'opéra marseillais dans le rôle éponyme de Mikaëla (février 2023), elle a conquis le public dès son duo d'entrée avec Don José (« Parle-moi de ma mère ») et, dans l'air du troisième acte (« C'est des contrebandiers le refuge ordinaire »), elle l'a profondément touché. Ildebrando D'Arcangelo, puissant Escamillo, et Luc Bertin-Hugault, Zuniga, traduisent bien la fatuité des personnages qu'ils interprètent. Charlotte Despaux et Eleonora Pancrazi sont deux

belles artistes qui, avec les autres chanteurs (Pierre Doyen, Jean Miannay et Lionel Lhote), interprètent leurs rôles respectifs avec brio. Le difficile quintette de l'auberge avec accompagnement de chœur, à l'acte II, le trio avec Carmen et le morceau d'ensemble de l'acte III, sont superbement enlevés. Charlotte Despaux (Frasquita) s'y taille un succès notable par ses aigus claironnants. Il faut également mentionner l'orchestre, le chœur tant prisé des gamins à l'acte I (« Avec la garde montante ») et les chœurs, excellents en tout point, et ne pas oublier la jeune danseuse de flamenco espagnole, Irene Olvera (née en 2008), rayonnante de beauté et déjà maîtresse de son art.

Jean-Pierre MOUCHON
Aix-Marseille Université

PHILIPPE QUESNE – ESQUISSES DU *JARDIN DES DÉLICES*

À *La Mélancolie des dragons*

Où il est question de théâtre : Vivarium, vivier

Depuis des années, Philippe Quesne, fils d'une professeure de philosophie, qui fut élevé dans une école (Decroly) proposant un enseignement alternatif, propose un théâtre qui refuse de reprendre les codes et les contenus des répertoires. Scénographe de formation, ancien élève de l'École des arts décoratifs, il reçoit des transmissions qu'il adapte, en inventant sans cesse de nouvelles façons de communiquer. Pendant la pandémie, ce grand usager des voyages a souffert du confinement, qu'il a toutefois mis à profit, puisant dans ses ressources imaginatives et contemplatives, pour initier ou poursuivre le processus de création de plusieurs de ses spectacles. *Le Jardin des délices*, présenté au cours du festival d'Avignon 2023, est l'un de ceux-ci. Il nous montre une troupe de personnages arrivés en bus et comme soudain perdus dans un espace désertique, qui improvisent entre eux des échanges et même des spectacles, dont le commentaire du tableau de Jérôme Bosch éponyme, sis à Madrid, semble n'être parfois qu'un prétexte à des jeux plus originaux.

Le principe de construction de l'univers dramatique envisagé est celui du recyclage, c'est dire qu'il est fondé sur des reprises variées, chaque proposition presque jouant sur la fin de la précédente, ou pour le dire mieux incluant les précédentes pour ouvrir sur les suivantes. Le point de départ d'un spectacle est un titre, une image : on pose des mots, on pose le décor, puis on improvise en partie, en s'aidant des réflexes, des suggestions des acteurs au plateau, en puisant également dans ce qui a déjà été montré et commenté, reçu par les spectateurs eux-mêmes, auxquels le metteur en scène est attentif.

C'est un ensemble cohérent, avançant comme une chenille géante, qui sort ainsi régulièrement la tête du *Vivarium Studio* (nom de la compagnie fondée par Philippe Quesne en 2003), comme un escargot niché dans sa coquille se risquerait au-dehors, après une mise en retrait, forcée ou naturelle : la mélancolie chevillée au corps, réticent parfois à se manifester de façon trop abrupte, Philippe Quesne, fidèle à son public (dont il respecte la mémoire, sur laquelle il compte aussi) et à lui-même, poursuit, trace après trace, sa trajectoire. S'il revendique une progression lente, c'est davantage par souci d'éthique, suivant l'idéal d'un rapport mesuré au monde, que selon un rythme esthétique effectif : cet enfant précoce, qui paraît jouer des centaines de fois des spectacles qui se ressemblent, est en vérité imprévisible et incroyablement productif.

Comme Zola souhaitait poser sur ses pages des personnages dont il examinerait le devenir, placés dans des « milieux », Philippe Quesne observe les compor-

tements humains, les tropismes psychiques, les mouvements physiologiques : d'où le nom choisi pour sa compagnie, ce *Vivarium*, ou vivier de chances cognitives, incessamment remises en jeu.

Les dénominations de ses spectacles se font écho, leurs ficelles et leurs artifices s'échangent : *L'Effet de Serge* (datant de 2007), qui montre l'habitant d'un immeuble dévoué (mise en abyme de la mise en scène) au divertissement dominical de ses voisins, sur un air de *La Walkyrie*, allume dans son appartement de minuscules feux d'artifice (des cierges magiques), comme un des héros du *Jardin des délices* sur un air d'opéra captive ses compagnons, par une prestation spectaculairement dérisoire, qui s'achève sur des étincelles semblables (deux mini-cierges, posés de part et d'autre de son corps), qui font rire, par contraste avec la musique grandiose, flammèches redoublées, sur le plateau du *Jardin,* par d'autres faux feux, eux crachés par des projecteurs, posés là comme des gueules de dragons (animaux évoqués dans la fameuse *Mélancolie des dragons,* autre spectacle de 2008), rappelant l'Enfer dont *Le Jardin* est issu, tableau inspirateur de Jérôme Bosch, dont une reproduction, sous forme de produit dérivé, ornait déjà le t-shirt du beau Serge précité : celle de l'escamoteur, prestidigitateur de fortune – au sens de *fortuna* : la chance, chance pour qui est convié à participer, à voir, à se souvenir.

Le souffle manque à notre phrase précédente, qui tendait à restituer un exemple d'emboîtements significatifs. Pourtant, le minimalisme revendiqué, dans le principe donc du recyclage des spectacles, et dans la juxtaposition légèrement ironique de références prestigieuses (Wagner, Bosch…) et de leurs manipulations par des créatures fragiles et malhabiles, propose des œuvres ouvertes, auxquelles on a pu reprocher parfois (dans certaines critiques, concernant *Le Jardin* mais aussi, antérieurement par exemple *Big Bang*, en 2010, globalement mal accueilli, qui voulait traiter en mode mineur des origines et des fins du monde) un certain dénuement, qui déboucherait sur le vide. Pour qui suit Quesne de près, il apparaît au contraire que les spectacles qui se suivent sont saturés de sens, même si leur initiateur évoque plutôt quant à lui le principe d'improvisation, arguant que les spectateurs inventent, comme les comédiens, des voies d'interprétation, qui lui échappent. À moins que l'inconscient ne s'invite vraiment en force, de façon adaptée donc brute (à l'insu du sujet qu'il habite), il nous semble que les réalisations témoignent non seulement d'une grande cohérence, mais forment une chaîne, dont les maillons sont finement et précisément solidaires, nous donnant à comprendre moult détails, qui s'empilent et font l'effet d'un vertige herméneutique.

Un multiplicateur de progrès[1]

Lors d'un colloque tenu en 2018 aux Amandiers, dont il était le directeur artistique, Philippe Quesne avait expliqué la naissance de sa vocation en rendant hommage à Claude Régy, artiste associé choisi du théâtre, dont les spectacles lui

[1] Nous empruntons la formule à Rimbaud. Voir *Lettre à Paul Demeny* du 15 mai 1871, citée plus loin.

auraient prodigué une sensation inédite de liberté, par leur caractère faussement inachevé : on sait que Régy travaillait minutieusement, en modelant une matière : texte, plateau et corps, de telle façon que les récepteurs pouvaient avoir le sentiment de conquérir un droit à investir à leur tour ladite matière, de leurs regards et initiatives singulières : phénomène que l'on peut traduire, non pas en l'indexant sur une univocité, encore moins sur une vanité de l'exégèse, vouée aux lacunes, aux trous, à un système si lâche qu'il tendrait vers « le vide », mais à rebours sur un réseau riche de sens multiples. De ces flottements apparents, de ces doutes, naîtrait chez le spectateur averti, avisé, attentif, la conscience d'être mis en présence d'un questionnement doté de plusieurs strates, qu'il demeure certes libre de faire jouer, à son tour, comme il le peut, le sait ou l'entend.

Plus on côtoie les performances de Quesne, plus il semble que les niveaux de perception, les chemins d'accès, sont nombreux et complexes. À l'inverse de ce que l'on peut appréhender, c'est-à-dire ressentir peut-être face à elles, au premier abord (placés devant un dispositif d'une simplicité éventuellement déroutante), une initiation serait nécessaire pour les goûter, sinon pleinement, du moins suffisamment.

La démarche de Philippe Quesne n'est pas modeste. Elle prétend rendre compte d'un état du monde, s'opposer à lui ou présenter des alternatives, qui concernent un mode de vie en lien étroit avec des facultés cultivées de création. La dimension ludique, non sérieuse de ses façons de faire ne préjuge en rien de la valeur de leurs enjeux. Il s'agit de trouver sa place, ou du moins une place, ce qui serait déjà beaucoup, au sein d'un univers aussi encombré que rétif souvent à tout accueil. Accueil de l'autre, dans sa différence, qui, parfois manquant de culture ou de confiance en lui, ne peut accéder d'emblée à des cénacles réservés, dont le théâtre traditionnel ferait partie. Cette position, un peu éculée, a fait long feu certes quant à ses vertus de provocation, mais chez Quesne elle perdure, trouvant sa cause dans une formation (la scénographie) qui privilégie l'image en regard du mot, mais s'infléchit également : il est à noter que ce fils de professeure de philosophie s'entoure de chercheurs, et intègre de plus en plus leurs travaux, écritures comprises, aux siens. Des allusions à Lucrèce et son *De Rerum Natura*, à Ovide et ses *Métamorphoses*, de Dante expressément cité en traduction : « Il est dedans l'Enfer une sombre carrière », au philosophe contemporain récemment décédé, lui aussi intervenant antérieur, pour ses travaux (et un colloque dédié aux négociations sur l'avenir, à l'avenir des négociations : *Le Théâtre des négociations*, à Nanterre en 2015) sur le devenir de la planète et l'écologie, auprès des Amandiers : Bruno Latour, à Marielle Macé, autre collaboratrice, qui travaille sur les animaux, les oiseaux à préserver, sur les lieux (les *Cabanes*) où vivre encore, à la poétesse, lauréate du prix Goncourt, Laura Vazquez par exemple, on retrouve dans ses productions l'empreinte de lectures nombreuses, qui dans *Le Jardin des délices* font même partie, littéralement, du spectacle : une bande lumineuse s'affiche, tout au long de la représentation, déroulant les éléments du texte rédigé pour le spectacle même, sur commande, à la Villa Médicis, par Laura Vazquez. Il n'est d'ailleurs pas

aisé au spectateur de les lire en même temps qu'il déchiffre le reste du tableau qu'on lui met sous les yeux.

La mise à disposition, sur la chaîne *Arte*, de la captation du *Jardin* en Avignon, permet, seule, d'envisager le maximum de pistes d'interprétation possibles, d'augmenter les ressources de compréhension de l'ensemble, ce qui prouve sa richesse, mais pose également un problème quant aux conditions habituellement dévolues au théâtre, à ses normes de partage. Le principe de la vidéo, à laquelle Quesne n'était pas très favorable, dévoile les facettes qu'une seule vision, en « happening », ne peut révéler. Il ne faut pas cependant s'y méprendre : Quesne en cédant, un peu malgré lui, à ce type de mise en commun d'une dramaturgie non faite à l'origine pour être ainsi perçue, fait un effort, une concession à l'air du temps, aux modes de diffusion, qui ne contredit pas ses convictions profondes, non plus que ses pratiques : il s'agit bien, pour recevoir vraiment le présent offert, de pouvoir revoir, de remettre le couvert… D'où la légitimité du recyclage que nous évoquions : non seulement Quesne réutilise des fragments de ses performances anciennes pour les insérer dans les nouvelles, mais il en reprend aussi bien l'intégralité. *La Mélancolie des dragons*, pour n'en citer qu'un exemple, vient d'être redonnée au Centre Pompidou pour fêter les vingt ans du *Vivarium Studio*, nom de sa compagnie. Les spectacles partent en tournée à travers le monde, on peut les suivre ou les revoir, à loisir. C'est ainsi qu'on peut les savourer, en percer les secrets ; ils mûrissent aussi avec nous, nous interpellent au fil des obstacles que nous rencontrons, des crises que nous traversons : dans le sauna du *Swamp Club*, performé en Avignon en 2013, qui, lui, signa les dix ans de la compagnie, on se demandait déjà comment une communauté d'artistes menacée dans sa structure pouvait trouver les moyens de résister et de persévérer – pour créer et partager sur le long terme.

À la vie, à la mort, au bal des fantômes

Quant à l'ambition de tous ces spectacles, leur approfondissement nécessaire requiert une disponibilité, qui est une attention parallèle portée au temps. Le temps qui passe est un souci majeur de ces performances, a priori mineures. Les spectacles passent et repassent, tournent et reviennent. Aux Amandiers, *L'Effet de Serge*, mise en abyme de tout début de travail scénique, était proposé régulièrement, avec des changements du public, associé directement aux représentations, puisqu'il était convié à jouer lui-même, avec le comédien principal, Gaëtan Vourch, alias Serge, celui-là qui endosse, en Avignon en 2023, le rôle du conducteur de bus. Le nouveau Serge amène la troupe des personnages rassemblés au *Jardin* (autre désignation dramatique d'orientation au plateau : il y a la cour, il y a le jardin), il est celui qui accompagne les siens jusqu'à la fin d'une aventure, jusqu'à sa propre fin peut-être, puisqu'il y figure également, moulé *in fine* dans un costume de squelette, la mort, poursuivant les interrogations menées dans *Fantasmagoria*, le spectacle de 2022 imaginé pendant le confinement, qui montre une

danse macabre, ronde de squelettes tournoyant au-dessus de pianos dépossédés, faute de monde incarné autorisé possible, de leurs interprètes.

Les moments légers, ludiques, où l'on danse, chante, lance des propos semi-absurdes, les moments d'humour, quand la scène se met en abyme et laisse la part belle aux pseudo-improvisations de personnages nostalgiques d'une vocation d'artiste (ils perforent, démontent la carcasse du bus dans *Le Jardin*, pour en faire une micro-scène, où ils vont se produire, suscitant les rires du public : « the stage is open ») trouvent leur contrepoint, leur complément, en d'autres temporalités, quasi-concomitantes, où l'on plonge dans les affres des interrogations mélancoliques. L'apparition de la mort, *in fine*, s'accompagne d'un jet lumineux (sur l'écran qui accueillit au début, en lettres gothiques, le titre du spectacle, avant de laisser la place aux mots de Laura Vazquez) de phrases ou bouts de phrases vaguement énigmatiques, toutes pourtant teintées d'angoisse : « entendre, aimer, laisser, abandonner ». La dimension fantaisiste se pare d'une touche lyrique, mystique : « les corps troués des morts sous terre se mirent à parler », « et je pleurais »…

Ce rêve, ce cauchemar, cette chance de communion dans le temps est aussi celle, pour le spectateur engagé, d'envisager, grâce à des représentations connues et insolites, sa propre vie, sa fin de vie même, telle qu'il l'imagine, suivant les clichés dont il a pu hériter, en partie repris ici (cortège, lamentations, danse macabre), ou autrement. Le théâtre de Philippe Quesne, de prétention officiellement modeste, atteint à des ambitions métaphysiques. Il nous faudra quitter cette terre. Le théâtre nous y prépare, crée une avant-scène qui nous permet de nous projeter dans le temps, d'imaginer nos réactions, de les acclimater, de les apprivoiser, peut-être de les sublimer, *cosa mentale*, grâce aux images, aux sons, aux mots, aux gestes, aux lumières dédiées à l'évocation d'instants inéluctablement difficiles. Si la beauté, énigme et drame, peut avoir cette vertu de sauver le monde, elle s'y emploie, se propose à nos yeux, via des scènes d'une qualité plastique éblouissante, inventant des crépuscules, des aubes, des zones interlopes, où lueurs et ombres dialoguent. Philippe Quesne crée son propre tableau, compartimenté, reconnaissable entre tous : la magie de *Crash Park*, où il osait costumes, lumières, danses et chants baroques revit dans *Le Jardin*, nous sommes comblés. À ces instants, nous oublions nos peurs, fascinés par la chance d'une contemplation offerte. Le silence des espaces ne nous effraie plus, il s'éloigne, sonorisé, picturalisé, nous habitons le temps, acceptons les ralentis, les pauses : nous consentons à nous abandonner sans nous perdre.

À la fin du *Jardin*, les personnages, regroupés autour de leur conducteur de bus (Quesne, lorsqu'il présente son spectacle, pose devant le bus, revendiquant symboliquement la mission qu'il s'assigne) : allégorie du destin, forcément mortifère, qui les attend (on songe, via les images, impressionnantes, souvent grandioses, au *Septième sceau* de Bergman – célèbre film où la mort amène vers son ultime destination le cortège dont elle est responsable), écoutent le message de l'œuf, fossile probable, comme le costume mou, blanc et bleu, d'apparence visqueuse du « conducteur mort » figurerait la trace d'un mollusque ancien : « un

embryon égale un autre », « il se peut que nous nous trouvions à l'intérieur d' un mollusque ».

Ce message est enregistré par une des personnages-actrices : Elina Löwensohn, qui prend ici le relais de Julia Riedler, support référentiel de l'épouvantail(le), qui enregistrait, elle, les sons des oiseaux dans la *Farm Fatale* de 2019, où reposaient aussi des œufs mystérieux. Il est ensuite traduit par le conducteur-squelette, avatar du metteur en scène – autre médium ou pythie. L'œuf (on sombre dans le fantastique, voie d'une apothéose) indique, d'après les sondages faits en sa coquille, plusieurs directions, pour finaliser le voyage, le poursuivre, outre-tombe si c'est possible, s'il le faut. La troupe consensuellement élit la direction verticale : par là elle émet le souhait de s'envoler. On lui propose de partir loin, dans la montagne : « *inside the moutain* », ce qui provoque l'unanimité, soulève l'enthousiasme.

Ainsi dans *Crash Park*, spectacle de 2018, on proposait aux comédiens-personnages, échoués sur une île de fortune, après le crash de leur avion de tourisme, de danser un slow avec un squelette fiché sur un monticule, sur un air baptisé *Inside the volcano*. La mélodie porteuse des paroles « *What'sinside the volcano, whereitgoes, I don't know* », inventée en collaboration (avec Thomas Suire) par Léo Gobin, l'un des acteurs gracieux et fidèles de la compagnie, musicien du *Jardin*, on croit l'entendre, au moins de mémoire, grâce aux associations des *inside* : c'est encore Léo Gobin qui accompagne, au piano, la petite bande de voyageurs, abandonnée à sa, à la commune destinée, dans le décor désertique, cirque lunaire, ou cratère, que figure possiblement la carrière de Boulbon en Avignon, où, ose penser Philippe Quesne, rôdent toujours les fantômes d'anciens spectacles : ombres de Peter Brook – les robes longues de ses comédiens faisant possiblement signe vers les toges du Mahâbhârata, leurs cavalcades improvisées, selon une gestuelle fantaisiste, qui est aussi une chorégraphie délibérément rythmée, faisant revivre le souvenir des chevaux de Bartabas.

Les fantômes de ces spectacles, on les convoque peut-être, à la suite des siens, en guise d'hommage, de relais, de passage de témoin. La présence espérée, pressentie, des morts imprègne la représentation d'une tonalité féconde et funèbre. Elle postule sans doute que la fin n'est pas dernière, au sens où elle n'est pas un départ vers le vide, le néant – ou alors il s'agit, pour reprendre la formule rimbaldienne de la *Bohème*, d'une « auberge à la grande ourse », et donc d'une métaphore, vers un pays qui, aurait dit Camus, se nimbe d'un « songe d'or et de mée[2] », qui, le constituant, n'en est pas moins nuée fantasmatique, qui se grave, s'incruste dans une pensée rassurante, nourrissante, de l'au-delà.

On songe à Baudelaire, à son *Voyage* ultime, « au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau », à ses vrais voyageurs qui « partent pour partir », se lancent sans savoir ce qu'ils trouveront, confiants, curieux, avides de « vastes voluptés changeantes, inconnues / Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom », dont

[2] Voir Albert Camus, *La Chute* : « La Hollande est un songe, Monsieur, un songe d'or et de fumée ».

l'« âme est un trois-mâts cherchant son Icarie ». Le mort, « vieux capitaine », les guide vers un ailleurs désirable, qui peut être le Ciel ou l'Enfer promis par Bosch, « qu'importe », ou un lieu autre encore, dont la prochaine pièce se fera le réceptacle, l'écrin. Leurs cœurs « remplis de rayons[3] », ils se trouvent pour s'en aller coiffés d'un lumineux triangle, qui les englobe pour se fondre avec eux en une boule de feu unique, nouvelle étoile du berger. Ils disparaissent ainsi, tandis que la nuit, comme un rideau, tombe sur le cirque vidé de ses visiteuses créatures, de passage, prêtes sans doute à réapparaître, semblables et autres, au théâtre encore, c'est dire *anywhere out of the common world…*

On songe aux mages, aux esprits chantés par Swedenborg (quand il imagine des mariages dans le ciel), par Gautier (dans *Spirite* et maintes nouvelles), par Emerson (inspirateur de Maeterlinck, auquel Quesne consacra son travail de fin d'études aux Arts Décoratifs), qui croyait en la réversibilité des époques. On peut songer, à partir du triptyque de Bosch et de ce que le dramaturge en fait, aussi bien au *Mariage du Ciel et de l'Enfer* de Blake, poèmes dans lesquels le Bien, le Mal, se mêlent, sans sagesse excessive, sans mièvrerie, comme deux forces jointes, inséparables comme le sont Éros et Thanatos.

Si l'âme est la forme du corps : dialogue entre Platon et Aristote

Admirateur de Bertrand Mandico, dont il souhaitait qu'il clôturât, par un spectacle intitulé *Conan la barbare*, son mandat aux Amandiers, Philippe Quesne, s'il reste « visuellement correct » (Mandico brandit force hémoglobine, urine et sueur), n'exclut pas de ses univers la décomposition, les ruptures, les résidus de combats antérieurs, qui ont transformé les espaces de vie en zones de déchets ; il sous-entend le sang, l'entropie. On arrive chez lui après l'ouragan aussi, comme les personnages dans sa pièce sont conduits à se sécher, à se rhabiller, après une tempête qui métamorphose l'ambiance et le paysage. Il faut se changer et recommencer, quitte à être défaits : « *Fail again, fail better* » serait pour eux cet adage emprunté à Beckett, auquel Quesne consacra également la réalisation de son diplôme, aux Arts décoratifs, avec *Le Dépeupleur*. Les forces externes, internes, adjuvantes ou adverses, interagissent (ou non) pour remettre en question espace et temps de la scène, modifiant le décor, la gestuelle, le ton. Il faut se soumettre aux forces de la nature, de sa nature, corps trivial compris. On passe du chant baroque qui célèbre, avec Purcell, une transcendance bienveillante : « *here the deities approve* », au récit d'une coloscopie, qui mêle évocations d'intestins, d'anus, tuyauterie physique et médicale : c'est la signature de Quesne, qui convoque, assume, avec un humour impassible (la comédienne chargée du récit adopte un sérieux inimitable) la charge de ses propres initiales, lui qui commanda au festival, bonus symbolique d'effet double (scatologique et esthétique : renvoyant à l'usage de l'objet comme à la référence à l'œuf, dans le tableau de Bosch pour l'occasion commenté), des toilettes en

[3] Voir, pour toutes ces citations, Baudelaire, « Le Voyage », in *Les Fleurs du Mal*.

forme d'œuf, destinées au public ainsi devenu complice de la représentation – qui fait appel à son esprit comme à ses besoins et à tous ses sens, aucun n'en étant oublié...

Notre condition de mortels nous est rappelée, selon une simplicité déconcertante, qui rend acteurs et spectateurs solidaires, sur une même planète, dont la salle n'est que le double de la scène, tandis que dans l'espace commun résonnent, telle une audible musique des sphères, les notes de la partition transcrite, à l'origine inscrite dans le tableau de Bosch, sur les fesses d'un des personnages... En costumes d'époque, les personnages sont en proie aux réalités de leur vie, qui les place, comme l'homme d'Ovide également chanté par Baudelaire, sous les auspices du ciel et de la terre.

Le triangle lumineux qui leur apparaît, à la fin du spectacle, est un signe, sans assignation autre que celle qu'ils voudront bien lui donner, polysémique sans doute, et nous, nous y voyons aussi bien le toit virtuel d'une maison (architecture brillante qui rappelle les effets visuels proposés par Apitchapong Weerasethakul, autre grand maître pour Quesne, dont il proposa une performance aux Amandiers, avec des écrans mobiles qui semblaient devoir se poser sur la tête de spectateurs, qui, comme en Avignon, levaient les yeux pour suivre la lumière) qu'un triangle possiblement maçonnique ou amoureux, une pyramide nous faisant voyager vers une Égypte ancienne (comme chez Gautier), invoquant les mystères résurrectionnels d'Isis, l'imposition des mains par la troupe sur l'œuf, au début de la pièce, suivie de leur ronde incantatoire nous permettant une lecture ésotérique du spectacle, aussi bien. Bref, tout ce qu'on voudra, comme l'écrivait Rimbaud à sa mère, « littéralement et dans tous les sens », ou dans sa dite *Lettre du voyant* :

> Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus – (que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès ! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès !
>
> Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez […][4]

Âme et matière, on doit s'y faire. Comme l'exprimait Christophe, le chanteur secrètement présent également dans le spectacle (la comédienne Isabelle Prim ayant travaillé avec lui sur son album *Les Vestiges du Chaos*), il s'agit d'« aimer ce que nous sommes ». Nous portons des valises, poids de notre passé souvent lourd, encombrant, il faut les empiler, tout emporter, ne rien renier, même si l'essentiel est peut-être de s'asseoir ensemble, en « ovale de parole » (le cercle prend la forme de l'œuf qui l'inspire), pour débattre démocratiquement des livres amoureusement déposés dans une de ces valises, ouverte devant le public, dans laquelle tour à tour

[4] Voir Arthur Rimbaud, *Lettre à Paul Demeny*, *op. cit.*

les personnages iront puiser images et mots, à partager. Chacun trouve ainsi sa place. Plus de rivaux : des comparses faits compagnons.

"*Moon river, wider than a mile, I'm crossing you in style some day*" […][5]

Personnages et personnes sont impliqués, fusionnels ; le public peut faire son miel de ce qu'il butine, en voyeur non seulement toléré, mais traité en égal, invité, telle l'abeille de la *Farm fatale*, qui se mêlait aux protagonistes, comme la dernière des dernières (treizième roue du carrosse,de la brouette, du bus), et, comme aurait dit Nerval : la première[6]. Les peuples face-à-face font alliance, la communauté se forme, patiente, à l'écoute, ouverte.

Après des bruits importuns, une dispute qui éclate, on espère que le calme, que la paix reviennent. « Beauf » accompli, en apparence, l'avatar de Christophe (assumé par l'acteur Jean-Charles Dumay), ainsi convié, en pied-de-poule, en gilet, gominé, médaillé, est chargé de proposer un bilan, comme on blanchit la note, solde les comptes, lisant un petit texte destiné à présenter des excuses, à apaiser les esprits. Sage de fortune, sa prestation dérisoire, plus tard dans le bus, où il apparaît cette fois en collant rouge, bras en croix, désirant, réclamant la coque d'une moule (coquillage présent dans le tableau de Bosch), pour performer un morceau de son opérette, le couronne, aux yeux de personnages qui goûtent plus qu'ils ne jugent : c'est implicite, il est des leurs.

Ridicule peut-être, le personnage émeut, dans sa tentative maladroite d'être vu, accepté, compris, comme cet autre très différent, dont le faciès emperruqué, l'allure, les lunettes, rappellent Jean Eustache (la ressemblance est frappante), autre admiration sincère de Quesne, qui tourna un petit court-métrage baptisé « Le Jardin des délices », où il est question d'érotisme et d'entregent, via une lecture partagée du tableau, avec des amis habillés en soixante-huitards, arborant cols roulés et cigarettes, dans une ambiance docte, conviviale, légèrement teintée de « boboïtude »… Celui-là, autocentré : spontanément placé en marge, autoposé en décalage du groupe, qu'il suit (il ne peut s'empêcher de réagir aux accents de la guitare portugaise d'un des passagers, sur lesquels, caché au fond de la carrière, il se met à danser), sans sembler pouvoir complètement s'y insérer, trimballe dans sa poche des sonnets de Shakespeare, qu'il tient absolument à lire, assis, narcissiquement juché sur le toit du bus, d'abord dérangé par le remuement, le brouhaha des autres, en bas : « non, je ne peux pas ». Contorsionné, gourmé, affichant pour la circonstance un accoutrement distingué (ensemble noir, manchettes blanches, bague ostensible), il se passionne lui-même pour la poésie qu'il déclame, doucement et précieuse-

[5] Élément de la chanson extraite de la bande-son du film *Breakfast at Tiffany's*, qu'on entend sur le plateau-lune de *Cosmic Drama*.

[6] Voir Nerval, pour le sonnet « Artémis » des *Chimères* : « La Treizième revient… C'est encor la première / Et c'est toujours la seule, ou c'est le seul moment / Car es-tu reine, ô toi ! La première ou dernière ? / Es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant ?... // Aimez qui vous aima du berceau dans la bière / Celle que j'aimai seul m'aime encor tendrement […] »

ment, comme on déroule un viatique, exprimant des tourments amoureux cultivés selon un plaisir masochiste, dans l'espérance d'une issue : il demande la permission, après le premier, de lire un second sonnet… L'attention à lui portée cautionne son audace, il se déplie, se déploie. Mise en abyme de l'ovale de parole, malgré la disposition qui l'en fait sortir pour mieux l'y ramener (ponctuellement haussé, hissé, mis en valeur, il redescendra bien sûr), le jeu scénique se conforme à la distribution du Festival d'Avignon, qui commence par un *Jardin* imaginé dans La Carrière, et finit par la Cour d'Honneur où on lira… des *Sonnets* de Shakespeare.

Le principe circulaire est celui d'une volonté d'inclusion, qui autorise tous les participants à exister, à valeurs égales. On se prend d'affection pour le grand échalas (parfaitement incarné par Thierry Raynaud, subtil mélange de délicatesse et de facétie), pseudo-Eustache en noir et blanc, voué à remettre sans arrêt sa longue chevelure gênante en place, en un geste apprêté, coquet, qui finira sans doute par rejoindre totalement, malgré ses réticences (il demande un masque au démarrage du bus : paternellement le conducteur lui propose une tisane spéciale, et le gratifie malicieusement d'un « petit rituel », en lui caressant le visage d'une plante qu'on peut supposer curative et initiatique), son malaise relatif, sa pudeur (qui contrastent avec l'aisance potache d'un de ses voisins, joué par le charismatique Nuno Lucas). Si on se souvient que, « dans la vie », Eustache s'est suicidé, on ressent l'épisode comme plus émouvant encore, comme si s'offrait à lui ici une seconde chance, d'exister à titre de fantôme, comme les autres précités, avec eux, avec tous les autres, ou dans leur mémoire, qui prolonge sa vie, le ressuscite, le temps d'un « *show* », manœuvre infime et sacrée.

Réminiscence de son film le plus fameux : *La Maman et la Putain*, les silhouettes antagonistes complémentaires de deux comédiennes s'affrontent symboliquement (par leurs habitus adverses, la coiffe de l'une évoquant des oreilles de chauve-souris, que l'autre désigne a priori comme l'animal étrange qui s'obstine à pondre des œufs « alors qu'elle sait très bien qu'elle n'est pas un oiseau » : les femelles entre elles, du point de vue du metteur en scène, qui se pose en arbitre, spontanément s'assassinent) et se réconcilient, en ce sens qu'elles demeurent ensemble, en dépit de leurs assignations opposées.

Grande, longue et fine, Isabelle Prim devient la partenaire idéale, la Béatrice du conducteur longiligne qui, chauve, a retrouvé ses cheveux, grâce à un tour de magie opéré dans le bus par deux compères soudain transformés en prestidigitateurs, en montreurs de foire, comme il en existait à l'époque de Bosch. Sûr de lui, rajeuni (« c'est revenu ? ! », s'exclame-t-il, ravi, en découvrant sa toison nouvelle dans le miroir tendu), il ose, Dante improvisé, tendre son bras à la jeune femme, elle-même conquise par cette apparence qui fait jaillir, de ses lèvres, un sirupeux « *I love you !* » (au passage une petite pointe est posée, douce pique, ou soupir, contre les femmes : à quoi tient leur désir… suscitant aussi des anamnèses d'obédience hollywoodienne, le souvenir sonore de mélodieuses roucoulades, accompagnées d'embrassades affectées).

Affublés de perruques (comme dans *La Mélancolie des dragons*, les postiches-fétiches de Quesne « intemporalisent », favorisent toutes les situations),

couronnés de lauriers comme dans les tableaux pré-raphaëlites (mise en abyme, tableau dans le tableau), les amoureux circulent, déambulent, autour du bus, parmi les autres, bêtas, ébahis de leur propre félicité, suivant un humour de second degré perceptible : si le désir ne tient qu'à un cheveu, l'amour n'est pas à une illusion près, et on se retrouve dans un second *Songe d'une nuit d'été*, en parallèle de celui présenté par Gwenaël Morin, artiste anciennement associé lui aussi aux Amandiers, en Avignon.

Tandis que ce couple-là s'exhibe gentiment et comiquement, un autre se forme, entre la seconde comédienne, petite, à la perruque aussi grise (la maman ?) que celle de l'autre (la putain ?) est blonde, rappelant d'antérieures performances de style XVIIIe siècle d'Isabelle Prim, comme l'évolution capillaire de Laetitia Dosch, ancienne collaboratrice de Quesne (qui fit la scénographie d'un de ses spectacles, *Hate*, aux Amandiers), possible ludique égérie, ou inspiratrice masquée, alors rousse, de la *Farm Fatale* : ayant grandi au milieu d'animaux empaillés, elle s'enthousiasma pour une ferme, inventa une émission dénommée « radio-arbres » : autant d'éléments transposés dans la pièce où se côtoient de sympathiques épouvantails.

Quesne n'oublie jamais ses partenaires de travail, s'amuse à leur faire de petits signes, semés à travers ses spectacles. Cette fois c'est Elina Löwensohn, l'actrice favorite de Mandico, qui enregistre les sons du spectacle et se prête, par une petite danse chantée, à un duo amoureux avec le récitant du *Jardin*, prodigieux Sébastien Jacobs, qui sait faire sonner de la belle musique, interpréter avec maestria le répertoire baroque (installé aussi dans l'île de *Crash Park*), enfin qui saura expliquer à ses congénères (tel un avatar du metteur en scène) ce que le triptyque de Bosch veut dire… À son initiative, on verra cavaler soudain – au moment où le narrateur évoque les animaux présents dans le tableau – les acteurs devenus sujets du tableau, en une hilarante *mimesis*, qui rappelle encore Laetitia Dosch et le spectacle *Hate* précité, dont Quesne imagina le décor, toile peinte, comme celle du *Chant de la terre* (dédiée à la « symphonie » de Mahler), comme on en trouvera à la MC 93 et ailleurs, quand *Le Jardin* devra quitter, remplacer, la carrière de Boulbon, cirque équestre qui reçut Bartabas (dans son spectacle Laetitia donne la réplique à un cheval.)

Le narrateur s'évertue à décrire les chevaux peints, ce qui provoque le mouvement, en miroir, des personnages, de même que l'actrice-réalisatrice tâchait, par des incitations de gestes et de paroles, de faire bouger son animal. Blonde et emperruquée, cabotine (ayant chassé, autre galop, le naturel pour une teinture de star : l'épouvantaille, elle, minaudait déjà sur l'escalier de la *Farm Fatale*) et décidée, elle semble surgir sur le sable de la carrière, en un clin d'œil à un précédent partage de théâtre.

Partenaires et spectateurs de leurs camarades, plongés dans la fiction comme dans un réel toujours rattaché à la sphère dramatique (référence d'élection), les personnes, les personnages s'échangent : le narrateur, second guide ou commentateur du tableau, est aussi le chansonnier qui accompagne la seconde comédienne, chapeautée, chaussée de santiags, comme dans un « western moderne » (dit

le résumé du *Jardin* pour le Festival d'automne à Paris), embellie d'une rutilante veste à paillettes. Tous deux, ils entonnent la chanson de Roy Orbison *In Dreams*, contrepoint aux esthétiques, non moins dérisoires et joyeux ébats du couple « dantesque » : « *In dreams I talk with you, in dreams I walk with you* […] ». La séduction opère : en musique, en rêve (c'est-à-dire suivant l'illusion théâtrale entendue comme ultime principe de réalité), le temps d'un duo ils convolent, avant de s'envoler...

La magie du théâtre dispense des illusions favorables, offre un autre espace-temps, reflet du premier, de l'originelle matrice, qui n'en serait une, digne de ce nom, que dans la mesure où elle donne naissance à des créatures disposées à errer, c'est-à-dire à rêver, suivant l'étymologie du mot : re-ex-vagare, qui fait d'elles des figures vagabondes, incessamment inspirées par leurs divers chemins, exils et expériences. Les acteurs sur la scène sont les porte-parole, les prête-corps de ces âmes en recherche d'une vie possible, harmonieuse, où les rêves se réalisent, mettant à distance (celle que dispense le plateau) toute réponse positive posée par une des comédiennes, au sein de l'« ovale » de parole : « est-ce que la nuit est aussi noire que rien, absolument rien ne puisse nous distraire de nos cauchemars ? ». Dans la nuit noire, des lumières vont briller.

Portraits de l'artiste en transit : fraternité, cloche de feu et reines[7]

La pandémie, prometteuse funeste, avait donné à Quesne, par son *Cosmic Drama*, performé en 2021, l'idée de réunir des cosmonautes, astronautes de comédie, toujours élus parmi les membres de sa troupe, au milieu de météorites factices et symboliques, dont l'une d'elles, dépressive, refusait de (re)descendre sur terre. Dans *Le Jardin*, les personnages disparaissent dans un triangle de feu, pour réapparaître (on l'imagine : on les attend) au détour d'un prochain spectacle. Comme ils étaient apparus en 2003, à l'initiale du parcours de Quesne, dans une création (la première du Vivarium, qui fête en 2023 son anniversaire) intitulée, prémonition savante empruntée, sur un mode minimaliste, à Platon, *La démangeaison des ailes*. Dans une ode funèbre et lumineuse à l'ambiance régnant au moment où les théâtres demeuraient fermés, il avait imaginé (on a cité plus haut *Fantasmagoria*) des squelettes dansant, volant, au-dessus de pianos jouant tout seuls d'étranges harmonies semblant venir de l'au-delà, composées par un contemporain original (Pierre Des-

[7] Voir Rimbaud, « Phrases », *in Illuminations* : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse.

Le haut étang fume continuellement. Quelle sorcière va se dresser sur le couchant blanc ? Quelles violettes frondaisons vont descendre ?

Pendant que les fonds publics s'écoulent en fêtes de fraternité, il sonne une cloche de feu rose dans les nuages.

Avivant un agréable goût d'encre de Chine, une poudre noire pleut doucement sur ma veillée. – Je baisse les feux du lustre, je me jette sur le lit, et, tourné du côté de l'ombre, je vous vois, mes filles ! Mes reines ! »

prats). Ces squelettes se fondent, dans *Le Jardin*, en l'unique silhouette du conducteur de la troupe, accompagnée par la musique d'un piano, placé dans le bus et qui égrène en direct, sous les doigts d'un des acteurs familiers de la compagnie, Léo Gobin, les notes transcrites (depuis donc la partition inscrite sur les fesses d'un personnage du triptyque de Bosch, dont la représentation avignonnaise tire son nom). Grotesque et sublime se répondent, trivial et poésie, érotisme pur et scatologie, présent et passé se mélangent, pour un à-venir de la création désirée, désirante, qui les conjuguera. L'œuf du *Jardin* peut y figurer un ovale, un ovule, que féconde le micro, selon une picturale métaphore de l'accouplement (dont le sens est comiquement inversé, quand les femmes, qui tiennent les micros et les perches, prennent l'initiative, ou le pouvoir) : vers la naissance, grâce aux efforts mutualisés d'une famille de scène, d'un monde régénéré.

Le désir de la conciliation, de la réconciliation même, est constant dans le travail de Philippe Quesne. Les humains, les humanoïdes se regroupent, se disputent, restent ensemble : une pratique de l'art, modeste et commune, les réunit, les empêchant de se dissoudre, comme de se détruire selon de vaines polémiques. Il s'agit (aux deux sens du terme : créatif et sociologique, éthique) de « composer », ensemble.

À la fin de *Farm Fatale*, une fable écologique dont le titre délivre à la fois une dose d'humour et un signe inquiétant, les personnages se penchaient vers de mystérieux œufs phosphorescents, comme pour les interroger sur une destinée : celle du monde, la leur… Sur le sol sableux, caillouteux du *Jardin*, deux œufs, l'ancien, plus jaune et le nouveau, tout blanc, évoquent peut-être deux mondes appelés à se relayer. À la fin du spectacle, les coquilles lumineuses sont respectueusement convoquées, comme on attend la parole de la nature, comme on en appelle au sens (sème directionnel compris) et à la suite d'un spectacle : *Le Jardin des délices* commence par une scène de rituel étrange, les personnages tournant autour d'un œuf baptisé « qui nous savons ». Posé sur scène, l'ancien œuf jaune, finalement ouvert et vide, leur indiquera la prochaine voie à suivre, loin du sable de la carrière, vers le ciel, à partir d'un autre œuf, plein et blanc.

Les personnages, au moment de se décider, sous l'impulsion divinatoire de l'œuf primitif, à suivre une voie qui abolit et prolonge celle qu'ils viennent d'expérimenter, se mettent à lancer des aboiements assez inexplicables. Pourquoi ces cris ? La critique jusqu'ici n'a pas semblé les prendre en considération. On pourrait alléguer le film produit antérieurement par la même Laetitia Dosch, en partie dédicataire de la *Farm Fatale*, ayant pour protagoniste un chien, ou le film, alors en préparation, notamment à la *Ménagerie de verre* (dont Quesne a pris la direction en 2022) d'Isabelle Prim, *Dans cette nuit peuplée* (titre qui aurait pu convenir, ou valoir pour sous-titre du *Jardin* : les comédiens, signale généreusement Quesne, sont co-auteurs de ses spectacles, en l'occurrence Isabelle Prim aurait pu suggérer un emprunt à ce qui baignait son imaginaire du moment), en partie consacré à la bête du Gévaudan. On pourrait aussi songer au personnage joué, dans le film réalisé par Bertrand Mandico (invité donc de Philippe Quesne pour le dernier

spectacle prévu avant la fin de son mandat aux Amandiers, *Conan la barbare*, interrompu en raison du confinement et converti sur pellicule), par Elina Löwensohn, l'actrice fétiche de Mandico, qui y joue le rôle d'une femme à tête de chien.

Elina est celle qui, dans *Le Jardin,* campe cette relative excentrique, à la fois fascinée par la magie des tours entrepris par ses camarades et obsédée par son trivial (et non moins naturel) organisme : dans la dernière partie du spectacle, elle raconte, en écho et répons, boucle bouclée, à sa dédicace première, qui portait un toast « aux personnes qui ressemblent à des inondations », avec concentration et grands effets de style, sa dernière coloscopie – ce qui peut aussi bien signifier que, d'un certain point de vue, le réel est magique (les intestins du personnage grondent comme d'autres entrailles de la terre, comme le ciel pendant le faux orage qui divise le spectacle). Une partie du film de Mandico se passe dans les vastes toilettes du théâtre (encore une histoire de ponte), où les actrices, dans des effluves d'excrétions diverses, échangent leurs états d'âme, leurs fonctions et leurs rôles. On pourrait sentir d'ailleurs là une attraction érotique mitigée, de la part du metteur en scène et de ses acolytes, envers les femmes à la fois matrices et putassières, supports de rêves comme de fantasmes masculins assez répandus, et déceler dans les arrangements qui se superposent des traces de misogynie (le présumé parti-pris des femmes ne saute pas aux yeux de certaines d'entre elles, quand elles visionnent la pellicule…).

Il n'en reste pas moins que le nouveau directeur de la *Ménagerie de verre* (qui ne dispose que d'un minuscule lieu d'aisance, à l'ancienne, peu propice à des divagations plus grandes que nature) s'inclut, lui, dans la transformation des humains en humanoïdes, de façon discrète, possiblement discutable ; cette inclusion, toute suggestive, s'est imposée à nous. Selon nous, il s'expose, joue, vit par procuration, compose des autoportraits, se fait du bien, mais ne s'épargne pas. Il se livrerait même sans doute à une patiente autopsychanalyse, se traitant avec dérision, déconcerté par ses trouvailles, lot commun, quand il questionne les thèmes qu'il chérit, tous azimuts.

On croit le reconnaître un peu, dans ce commentateur (Jacobs) du tableau titulaire initial, en narrateur féru de convivialité, qui s'évertue à communiquer son savoir, intarissable, explique, dirige des mouvements semblant issir directement de sa voix. On le perçoit en auditeur occasionnel (via Dumay), compassionnel ou ennuyé, mais attentif, poli, aux préoccupations sanitaires de la partenaire qu'un hasard en forme de destin lui aura prodiguée. On l'imagine en amoureux transi, faisant la cour à une passagère de caractère semblable au sien, sérieuse, appliquée, attentive, avide d'apprendre et de comprendre. On l'imagine aussi bien se rêvant, chevelu providentiel, au bras de la jeune première, attendrie par sa soudaine jouvence retrouvée.

Melancholia… Dürer était celui qui avait inspiré à Quesne la fable des *Dragons*. Dans ce spectacle, Sébastien Jacobs, emperruqué lui aussi, joue pour sa spectatrice, autre Isabelle (la douce Angotti), l'air des *Scorpions* : *Still loving you*, qui fait écho, en arrière, au « *I love you* » enfin proféré par une partenaire espérée. Jacobs, compagnon de la première heure, incarne l'homme fragile, esthète, rêveur

et laborieux (un paresseux actif), qui prend soin de ses instruments – comme un metteur en scène coopte et ménage ses acteurs.

Ce metteur en scène, à la fin, ne serait-il pas ce transy, au sens médiéval du terme, ce mort, épuisé par la représentation, par ses propositions au groupe (du presque rien à la surdétermination), via un frère, un double « énergétique », Vourch, maître d'œuvre à temps plein, trop temporairement rasséréné par la compagnie du solaire Lucas ?

Invariablement solitaire (la famille rassemblée peut être vouée à se disperser, comme l'enfant de demain s'en irait loin, avec sa mère : le risque existe, surtout *nowadays*…), vidé d'une semence répandue, œuf crevé, sacrifié, il aurait agi fertilement ou en vain, si les réponses restent en suspension. Planerait alors, menace périphérique toujours et malgré tout sensible, l'équilibre des mondes sensibles demeurant fragile, la menace de toutes les fins, à commencer par la sienne.

Les chenilles ont-elles des vertèbres ? Et la chenille devint papillon…

On en appelle (via les applaudissements, la reconnaissance du public aussi) à une stase, une stance, on en appelle à la tendresse, en un monde où les hommes semblent toujours prêts à s'agiter fébrilement, à rejoindre la jungle féroce, à s'entretuer – alors qu'il suffirait de presque rien, peut-être, pour les pacifier, les faire danser, chanter, sinon à l'unisson, du moins au diapason.

L'amour, la mort, se trouvent apprivoisés, sublimés, par la pratique théâtrale, cathartique et cinétique, qui les place à la portée, à la disposition créative de toutes, de tous. En miroir, nous nous prenons à rêver que tout est possible, que l'on peut repousser les limites du temps, de l'incommunicabilité, de l'espace. « Petit poucet rêveur[8] », Quesne égrène dans sa course des spectacles, cailloux semés sur les rails du temps, poupées-gigognes que l'on pourrait sans fin démonter, remonter – comme on se donne, comme on a donné, par l'imagination, cette « reine des facultés[9] », aux perdus, aux solitaires, aux morts une seconde chance (ils implorent, on leur chante l'air des *Scorpions* : « *give me a chance* », la flûte du *Jardin* rappelle celle des *Dragons*), une nouvelle vie.

L'espérance, la chauve-souris de Baudelaire[10], s'imprime dans nos cerveaux, comme ce point lumineux, à la fin du *Jardin* imprime notre rétine. On se pense, on se panse, on se répare, propulsés au paradis : d'un tableau, d'un livre exposé dans une malle, vers le ciel d'une nature provençale, paradigme de tous les cieux, animée, qui consent à mêler la bande-son de grillons artificiels aux sifflements de sa faune propre, qui chuchote ses mystères au rythme du théâtre (Quesne disait de la carrière qu'elle était le principal personnage du spectacle).

---

[8] Voir Rimbaud, *Ma Bohème*.
[9] Voir Baudelaire, *Salon* de 1859.
[10] Voir Baudelaire, « Spleen, IV » *in Fleurs du Mal*.

Segmentées et accordées comme les éléments du serpent de Baudelaire (on songe à la pieuvre, mollusque de *Crash Park,* qui imposait ses tentacules pour engloutir ou pour dynamiser le spectacle), tels qu'il les décrit dans sa préface des *Petits poèmes en prose* (autre *spleen*…) les œuvres de Philippe Quesne, « tortueuse[s] fantaisie[s][11] », ovipares, peuvent se voir seules, indépendamment, une fois, mille et une fois, se voir toutes, abouchées, caméléonesques, mutantes, monstrueuses et merveilleuses, habitantes d'une ménagerie mentale qui se reconditionne elle-même, se bouscule, comme des taupes remodèlent un terrain (on ne serait pas surpris de voir surgir dans la carrière, nouveau trou, nouvelle galerie qu'elles auraient creusée, les taupes de sa bande d'acteurs-concertistes *Maulwürfe*), se remet en question, en jeu incessant, puisque je est toujours un autre, puisque la Poésie, elle, sera « en avant », et que l'amour sans trêve est « à réinventer[12] ».

Marie-Françoise HAMARD
Université Sorbonne Nouvelle

[11] Voir Baudelaire, « Préface » des *Petits Poèmes en Prose*, ou *Le Spleen de Paris* :
« Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superfine. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier. [...] Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? »

[12] Voir Rimbaud *Lettre à Paul Demeny*, *op. cit.* ; « Vierge Folle » *in Une Saison en Enfer*.

COMMENTAIRES
ET RÉFLEXIONS

LE(S) THÉÂTRE(S) EN QUESTION(S)

Bienvenue dans « Le théâtre en question(s) » – une exploration approfondie du monde multiforme du théâtre et de son impact sur la société et la culture.

De ses origines anciennes à ses interprétations modernes, le théâtre a évolué pour devenir un puissant moyen d'expression artistique, de commentaire social et de préservation culturelle. Cet article explore divers aspects du théâtre, examinant sa signification historique, son rôle dans la formation de l'identité et du patrimoine, ses effets émotionnels et psychologiques, son potentiel de changement social et d'activisme, ainsi que sa relation dynamique avec la technologie. De plus, nous explorerons l'importance de l'éducation théâtrale pour former la prochaine génération d'artistes et de publics. Nous nous proposons, au cours de ce voyage captivant, de résoudre les questions qui tournent autour du théâtre et de dévoiler son pouvoir transformateur.

L'évolution du théâtre : des origines anciennes aux interprétations modernes

Les origines du théâtre

Le théâtre, sous une forme ou une autre, existe depuis des lustres. Tout a commencé avec nos plus anciens ancêtres, qui utilisaient la narration et les rituels pour donner un sens au monde qui les entourait. Ces premières représentations ont jeté les bases de ce que nous appelons aujourd'hui le théâtre.

Théâtre dans la Grèce antique

Si nous avançons un peu, nous nous retrouvons dans la Grèce antique, où le théâtre a atteint un tout autre niveau de grandeur. Les Grecs ont donné naissance au drame tel que nous le connaissons, avec des dramaturges comme Sophocle et Euripide captivant le public avec leurs chefs-d'œuvre tragiques et comiques. Des amphithéâtres aux masques, les Grecs ont introduit de nombreux éléments qui influencent encore aujourd'hui le théâtre.

La Renaissance et la naissance du théâtre moderne

Le théâtre a continué d'évoluer tout au long de l'histoire, mais ce n'est qu'à la Renaissance que l'on a assisté à un regain d'intérêt pour les arts dramatiques. Cette période voit la naissance du théâtre moderne, alors que des artistes comme William Shakespeare repoussent les limites et explorent de nouvelles formes de narration. Les pièces de théâtre de la Renaissance restent des classiques intemporels qui sont encore joués et célébrés aujourd'hui.

Innovation et expérimentation dans le théâtre contemporain

À l'heure où nous entrons dans l'ère moderne, le théâtre est devenu une plateforme d'innovation et d'expérimentation. Les dramaturges et les metteurs en scène repoussent constamment les limites, remettent en question les techniques de narration traditionnelles et intègrent de nouvelles technologies dans leurs produc-

tions. Des expériences immersives aux récits non linéaires, le théâtre contemporain s'efforce de captiver le public de manière nouvelle et passionnante.

Explorer l'impact du théâtre sur la société : réflexions et pertinence

Le théâtre comme miroir de la société

Le théâtre a toujours été un miroir de la société, reflétant ses triomphes, ses défauts et ses complexités. À travers le prisme de la scène, nous pouvons examiner et critiquer des questions sociales, politiques et culturelles. Le théâtre a le pouvoir de provoquer la réflexion et d'encourager le dialogue, ce qui en fait un outil essentiel pour explorer l'expérience humaine.

Théâtre et commentaire social

L'un des aspects les plus puissants du théâtre est sa capacité à agir comme catalyseur de changement social. Les dramaturges ont souvent utilisé leur travail pour faire la lumière sur des problèmes sociaux urgents, suscitant des conversations et inspirant l'action. En abordant des sujets tels que l'inégalité, la discrimination et l'injustice, le théâtre met d'importants commentaires sociaux au premier plan de la conscience publique.

Le théâtre comme outil d'empathie et de compréhension

Dans un monde qui semble souvent divisé, le théâtre a la capacité unique de favoriser l'empathie et la compréhension. En présentant différentes perspectives et en explorant divers personnages, le théâtre nous aide à nous connecter aux expériences des autres. Cela nous encourage à nous mettre à la place de quelqu'un d'autre et à voir le monde à travers ses yeux, favorisant ainsi un sentiment de compassion et comblant les écarts de compréhension.

Le rôle du théâtre dans la préservation culturelle

Le théâtre joue un rôle important dans la préservation du patrimoine culturel et des traditions. À travers des spectacles traditionnels, des contes populaires et des reconstitutions historiques, le théâtre contribue à maintenir les identités culturelles vivantes. Cela nous permet de célébrer notre histoire commune et de transmettre des histoires et des coutumes importantes d'une génération à l'autre.

Dévoiler le rôle du théâtre dans la formation de l'identité et du patrimoine culturels

Le théâtre comme phénomène culturel

Le théâtre n'est pas seulement une forme d'art ; c'est un phénomène culturel qui façonne et reflète notre identité collective. Cela rassemble les communautés et crée un sentiment d'appartenance. Des productions locales aux capitales théâtrales renommées comme Broadway et le West End, le théâtre fait partie intégrante de notre tissu culturel.

Théâtre et identité nationale

Le théâtre joue souvent un rôle important dans la formation de l'identité nationale. Les drames historiques, les pièces de théâtre patriotiques et les personnages emblématiques deviennent des symboles de fierté nationale. Le théâtre peut à la fois renforcer et remettre en question les normes culturelles, suscitant des conversations sur ce que signifie faire partie d'une nation ou d'une communauté particulière.

Le théâtre comme moyen de faire entendre les voix autochtones

Pour les communautés autochtones, le théâtre constitue un moyen puissant de récupérer et de préserver leurs voix et leurs histoires. Grâce à des spectacles ancrés dans les traditions autochtones, ces communautés peuvent exprimer leurs perspectives uniques et remettre en question les récits dominants. Le théâtre devient une plateforme de résurgence culturelle et une célébration du patrimoine autochtone.

Célébrer la diversité sur scène

Alors que le monde devient de plus en plus diversifié, le théâtre reflète cette richesse sur scène. Les productions embrassent le multiculturalisme, présentant des histoires provenant d'horizons et de perspectives différents. En éliminant les barrières et en mettant en valeur la beauté de la diversité, le théâtre encourage l'inclusion et élargit notre compréhension du monde dans lequel nous vivons.

Le pouvoir de la performance : analyser les effets émotionnels et psychologiques du théâtre

Le théâtre comme catharsis : explorer la libération émotionnelle

Le théâtre a le pouvoir d'évoquer des émotions fortes et de procurer une libération cathartique aux interprètes et au public. À travers des histoires tragiques ou profondément émouvantes, le théâtre nous permet de vivre une gamme d'émotions qui peuvent être à la fois thérapeutiques et transformatrices. Il offre un espace sûr pour l'exploration émotionnelle et le traitement de sentiments complexes.

Théâtre et exploration psychologique

En plus de la libération émotionnelle, le théâtre peut également servir d'outil d'exploration psychologique. Les personnages et les récits reflètent souvent des aspects de la psyché humaine, permettant au public de se plonger dans son propre monde intérieur. En explorant les complexités du comportement et de la pensée humaine, le théâtre invite à l'introspection et à la découverte de soi.

L'impact des performances en direct par rapport aux médias numériques

Même si les médias numériques ont transformé la façon dont nous consommons le divertissement, le pouvoir du spectacle vivant ne peut être sous-estimé. Regarder une pièce de théâtre ou une comédie musicale en personne apporte une énergie et une immédiateté que les supports numériques ont du mal à reproduire. L'expérience communautaire consistant à partager un spectacle en di-

rect avec d'autres ajoute une couche de connexion et d'intimité qui renforce l'impact émotionnel.

Le potentiel thérapeutique du théâtre

Au-delà de sa valeur artistique et ludique, le théâtre recèle également un potentiel thérapeutique. La thérapie par le théâtre et d'autres formes de thérapie basée sur le théâtre ont été utilisées pour promouvoir la guérison, l'expression de soi et la croissance personnelle. En s'engageant dans des activités théâtrales, les individus peuvent explorer leurs émotions, développer de l'empathie et acquérir de précieuses compétences de vie. Le théâtre a réellement la capacité de changer des vies. Le(s) théâtre(s) en question(s)…

Défier les frontières : le théâtre comme catalyseur du changement social et de l'activisme

Théâtre et activisme politique

La scène a toujours été un espace permettant aux artistes d'exprimer leurs opinions, de remettre en question le *statu quo* et de déclencher des conversations propices au changement social. Grâce à des performances puissantes et des récits qui suscitent la réflexion, le théâtre a la capacité de mettre en lumière des questions politiques et d'inspirer l'activisme. Des pièces emblématiques comme *Angels in America* aux productions contemporaines comme *Hamilton*, le théâtre continue d'être une plateforme d'expression politique, repoussant les limites et défiant les pouvoirs en place.

Le théâtre comme plateforme pour les voix marginalisées

L'un des plus beaux aspects du théâtre est sa capacité à amplifier les voix marginalisées et à fournir une plateforme aux communautés sous-représentées. Cela crée des espaces où sont racontées des histoires qui autrement pourraient ne pas être entendues. Des pièces explorant la race et l'origine ethnique à celles traitant du handicap et de l'immigration, le théâtre crée un dialogue et favorise l'empathie entre le public. En donnant la parole à ceux qui ont été réduits au silence ou négligés, le théâtre devient un puissant outil d'inclusion et de représentation sociale.

Briser les stéréotypes de genre au théâtre

Dans le domaine du théâtre, les rôles traditionnels de genre sont remis en question et redéfinis. La scène ne se limite plus à représenter des femmes délicates et passives ou des hommes forts et dominants. Les productions s'affranchissent de plus en plus de ces stéréotypes, permettant des représentations plus diversifiées et plus authentiques du genre. Des adaptations féminines de Shakespeare aux personnages non binaires et transgenres occupant le devant de la scène, le théâtre démantèle les normes de genre et reflète la complexité des expériences humaines.

Théâtre et représentation LGBTQ+

Le théâtre a joué un rôle important en mettant les histoires LGBTQ+ au premier plan. Des productions comme *Rent* et *Fun Home* ont présenté les luttes, les

triomphes et les histoires d'amour des personnes LGBTQ+, contribuant ainsi à favoriser la compréhension et l'acceptation. Le théâtre a ouvert la voie à des représentations authentiques et nuancées de personnages *queer*, donnant ainsi la parole à une communauté souvent marginalisée. À mesure que la représentation LGBTQ+ se développe, le théâtre continue d'être une lueur d'espoir, ouvrant la voie à des récits plus inclusifs sur et en dehors de la scène.

L'intersection de la technologie et du théâtre : adopter l'innovation tout en préservant la tradition

Effets numériques et spectacle visuel dans le théâtre moderne

Le théâtre ne se borne plus aux limites traditionnelles des décors et des accessoires. Avec les progrès technologiques, les productions adoptent les effets numériques et le spectacle visuel pour créer des expériences immersives et impressionnantes. Des projections époustouflantes aux conceptions d'éclairage élaborées, la technologie a ouvert un tout nouveau domaine de possibilités artistiques, améliorant ainsi le potentiel narratif du théâtre.

Expériences de réalité virtuelle et de théâtre immersif

La réalité virtuelle et les expériences théâtrales immersives révolutionnent la façon dont le public interagit avec les spectacles. Grâce aux casques VR et aux installations interactives, les spectateurs peuvent désormais entrer dans le monde d'une pièce et devenir des participants actifs dans le récit. Ces technologies innovantes brisent les barrières entre le public et les interprètes, créant une expérience plus immersive et captivante qui repousse les limites du théâtre traditionnel.

Tendances en matière de scénographie

La scénographie a toujours fait partie intégrante de l'expérience théâtrale et, grâce aux progrès technologiques, elle atteint de nouveaux sommets. Des décors complexes et détaillés à l'utilisation innovante de l'éclairage et du son, la scénographie continue d'évoluer, ajoutant de la profondeur et de la richesse visuelle aux performances. Alors que chaque production s'efforce de surpasser la précédente, le monde de la conception théâtrale devient un paysage de créativité et d'innovation en constante évolution.

Mélanger des éléments traditionnels et technologiques au théâtre

Même si la technologie offre des possibilités passionnantes, elle est essentielle pour préserver la tradition et l'essence du théâtre. Équilibrer les avancées technologiques avec les fondamentaux du spectacle vivant est un acte délicat. De nombreuses productions mélangent avec succès des éléments traditionnels avec la technologie, créant un mariage harmonieux d'ancien et de nouveau. Cet équilibre permet l'innovation sans sacrifier la magie et l'immédiateté que seul le théâtre *live* peut offrir.

Éducation théâtrale : responsabiliser la prochaine génération d'artistes et de publics

L'importance de l'éducation théâtrale dans les écoles

L'éducation théâtrale va au-delà de l'enseignement du théâtre et de la danse ; elle joue un rôle essentiel dans la formation des esprits créatifs des générations futures. En nourrissant l'imagination, la collaboration et l'expression de soi, l'éducation théâtrale permet aux étudiants de devenir des individus empathiques, capables de penser de manière critique et de communiquer efficacement. Elle favorise la confiance, le travail d'équipe et une profonde appréciation des arts, enrichissant ainsi la vie des artistes et du public.

Théâtre et autonomisation des jeunes

Pour les jeunes, le théâtre peut être un outil puissant de croissance personnelle et d'autonomisation. Il offre un espace sûr de découverte de soi, permettant aux jeunes artistes d'explorer leur identité et de développer leur confiance en eux. Grâce au théâtre, les jeunes peuvent découvrir leur voie, développer de précieuses compétences de vie et trouver une communauté de soutien qui encourage leur expression artistique. Le théâtre permet aux jeunes de prendre des risques, de s'exposer à des défis et d'avoir un impact positif sur le monde.

Cheminements de carrière au théâtre

Même si poursuivre une carrière dans l'industrie du théâtre n'est pas toujours facile, cela offre une gamme d'opportunités passionnantes et enrichissantes. Du jeu d'acteur à la mise en scène en passant par l'écriture dramatique et la gestion de scène, le théâtre offre une multitude de cheminements de carrière. Que ce soit sous les projecteurs ou dans les coulisses, travailler au théâtre permet aux individus de donner vie à des histoires, de se connecter avec le public et d'avoir un impact durable. Même si le chemin peut être difficile, le potentiel d'épanouissement personnel et artistique est incommensurable.

En conclusion, le théâtre continue de bousculer les frontières et de repousser les limites de l'expression artistique. De son rôle de moteur du changement social et de l'activisme à son adoption de la technologie et de l'innovation, le théâtre reste une forme d'art dynamique et en constante évolution. Grâce à l'éducation et à l'autonomisation, le théâtre inspire la prochaine génération d'artistes et de publics, garantissant que sa magie continue de captiver et de provoquer pour les années à venir. Alors levons les rideaux et célébrons le théâtre dans toute sa splendeur qui suscite la réflexion et qui repousse les limites.

« Le théâtre en question(s) », nous l'avons vu, a mis en lumière la riche tapisserie du théâtre et sa profonde influence sur nos vies. Depuis ses débuts anciens jusqu'aux productions innovantes d'aujourd'hui, le théâtre continue de captiver les cœurs et les esprits, remettant en question les normes sociétales et offrant une plateforme permettant à diverses voix de se faire entendre. Qu'il soit source de divertissement, catalyseur de changement ou moyen de préservation culturelle, le théâtre détient un pouvoir unique pour nous connecter, nous inspirer et enflammer notre

imagination. À mesure que nous avançons, continuons à apprécier et à soutenir le théâtre, garantissant ainsi son héritage durable pour les générations à venir.

Questions fréquemment posées

1. Pourquoi le théâtre est-il considéré comme important dans la société ?

Le théâtre est considéré comme important dans la société pour plusieurs raisons. Premièrement, il sert de reflet de la société, offrant une plateforme pour explorer les questions sociales, culturelles et politiques. Cela permet l'empathie, la compréhension et le dialogue. De plus, le théâtre joue un rôle essentiel dans la préservation du patrimoine culturel et de l'identité. Il éduque et divertit, suscitant la pensée critique et la créativité. Dans l'ensemble, le théâtre détient le pouvoir d'inspirer, de défier et d'unir les communautés.

2. Comment la technologie a-t-elle influencé le théâtre ?

La technologie a grandement influencé le théâtre, transformant à la fois la production et la consommation des spectacles. Des scénographies et effets visuels innovants à l'intégration des médias numériques et de la réalité virtuelle, la technologie a élargi les possibilités artistiques sur scène. Elle a également ouvert de nouvelles voies pour découvrir le théâtre, permettant la diffusion en direct, le visionnage à la demande et les performances interactives. Cependant, tout en adoptant la technologie, le théâtre s'efforce également de préserver ses éléments traditionnels et de maintenir la magie des spectacles vivants.

3. L'éducation théâtrale est-elle importante pour les artistes en herbe ?

L'éducation théâtrale est très précieuse pour les artistes en herbe. Elle fournit une base solide dans divers aspects du théâtre, notamment le jeu d'acteur, la mise en scène, la scénographie et l'écriture de scénarios. L'éducation théâtrale nourrit la créativité, l'expression de soi et le travail d'équipe. Elle aide les artistes en herbe à développer une solide compréhension de l'histoire et de la théorie du théâtre, ainsi que les compétences pratiques nécessaires à une carrière réussie dans l'industrie. De plus, l'éducation théâtrale favorise la confiance, l'empathie et la pensée critique, qui sont des compétences applicables dans diverses professions.

4. Comment le théâtre peut-il contribuer au changement social et à l'activisme ?

Le théâtre est depuis longtemps un outil puissant de changement social et d'activisme. Grâce à des scénarios, des performances et des récits qui suscitent la réflexion, le théâtre peut sensibiliser aux problèmes sociaux, remettre en question les récits dominants et promouvoir l'inclusion et l'égalité. Il donne la parole aux communautés marginalisées et répond aux préoccupations pressantes de la société. Il a également le potentiel d'inspirer l'action, de galvaniser les mouvements et de créer des espaces de dialogue et de compréhension. En exploitant son pouvoir transformateur, le théâtre peut servir de catalyseur de changement social positif.

Texte produit par I. A. (proposé par Yves ABITEBOUL
***Responsable technique du site web de* Théâtres du Monde)**

LES SOUFFRANCES DE WERTHER (1806/1807) DE KRINGSTEINER, PARODIE DES *SOUFFRANCES DU JEUNE WERTHER* ? UN EXEMPLE DE RÉCEPTION DE GOETHE EN AUTRICHE AU DÉBUT DU XIXe SIÈCLE

Préambule notionnel et méthodologique

Selon l'historien du théâtre viennois Otto Rommel, la parodie constitue le principal « ferment de la comédie populaire »[1] viennoise. Sur ce point, Rommel établit une nette distinction entre une forme populaire élémentaire, relevant selon lui plus d'une tendance que d'un genre littéraire à proprement parler, une tendance qui s'achèverait avec Joseph Ferdinand Kringsteiner (1775-1810), et une forme ultérieure, essentiellement ironique et satirique, qui accéderait véritablement à la littérature avec la production de Johann Nestroy (1801-1862). L'historien du théâtre distingue ainsi entre la féerie parodique et la caricature mythologique à la Karl Meisl privilégiant le rire dépourvu d'intention critique d'une part et la parodie littéraire ouvertement satirique créée, selon lui, par Nestroy d'autre part. Si cette distinction a d'abord pour effet de couper arbitrairement Nestroy de son ancrage dans la tradition populaire locale (viennoise), elle a également pour corollaire de passer entièrement sous silence la dimension ludique du théâtre de Nestroy, indissociable de la satire[2], et surtout de reléguer ses prédécesseurs sur les planches viennoises (Gleich, Meisl, Bäuerle) dans la catégorie des auteurs à première vue inoffensifs, dénués de toute intention satirique[3]. En outre, il va de soi que les frontières entre imitation populaire, adaptation farcesque et parodie littéraire délibérée – de même que l'opposition entre parodie « comique » et parodie « critique » – sont loin d'être aussi étanches ou tranchées que semblait le suggérer Rommel.

Quoi que l'on pense de la pertinence de la structure dichotomique proposée par Otto Rommel, il convient d'ajouter à ses réflexions que le remaniement textuel à finalité parodique, reposant sur l'appropriation, la transformation, voire la déformation, le remplacement ou le déplacement de certains éléments de l'original, la localisation viennoise (ladite « viennisation »), l'actualisation et la popularisation

---

[1] Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952, p. 482 : « Ferment der Volkskomödie ».

[2] Cf. déjà Jürgen Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg, Verlag Gehlen, 1970.

[3] Sur les limites d'une telle lecture, voir Marc Lacheny, « Le théâtre, fête et exutoire ? Le répertoire des théâtres des faubourgs de Vienne pendant le congrès », *Austriaca* n° 79 (2014) [2015], *Perceptions du congrès de Vienne : répercussions d'un événement européen (XIXe-XXIe siècle)*, p. 199-219, et « Un théâtre "qui ne fait de mal à personne" ? Pour une relecture des *Bourgeois à Vienne* (1813) et des *Étrangers à Vienne* (1814) d'Adolf Bäuerle », *Théâtres du Monde* n° 27 (2017), *L'étranger (l'autre) au théâtre*, p. 115-128.

de canevas, de conventions ou de modèles dramatiques – en lien constant avec la situation du théâtre, le public et la censure –, représente un trait constitutif du théâtre des faubourgs viennois en général, et ce dès l'époque de Joseph Anton Stranitzky, au début du XVIIIe siècle. De 1776 à 1870, Jürgen Hein a ainsi pu dénombrer pas moins de 270 parodies viennoises, pour la plupart non publiées[4]. La parodie littéraire, entendue au sens de poème « auprès », parallèle ou second, a par exemple été pratiquée abondamment à Vienne dès l'époque joséphiste : tel est le cas, notamment, de Joseph Franz Ratschky (1757-1810) transposant à Vienne les odes d'amour d'Horace, ainsi que d'Aloys Blumauer avec son *Énéide travestie*, dans laquelle la simplification de l'action virgilienne et la métrique burlesque se trouvent encore renforcées par « l'actualisation et la localisation de cette même action, ainsi que par l'usage d'expressions, d'images, de calembours même qui font contraste avec le style noble de l'épopée héroïque. »[5]

Le problème n'est pas tant de comprendre le fonctionnement de la parodie, qui repose traditionnellement sur la rupture avec le style élevé, que d'en dégager le sens et la finalité : de telles adaptations avaient en effet pour fonction première non pas d'attaquer de front l'auteur parodié au sein d'un jeu intertextuel précis, comme Goethe avait pu le faire avec Wieland dans sa farce *Götter Helden und Wieland*, mais plutôt de *rendre accessible à un large public* le patrimoine classique allemand (Schiller, Goethe) et européen (Shakespeare) en transposant les thèmes, les personnages et les schémas des modèles parodiés sur les planches des théâtres viennois. Ainsi, le dialogue des auteurs du théâtre des faubourgs de Vienne avec les classiques allemands ne s'opère pas seulement dans le registre du rabaissement comique. Issus de la tradition savante au sens où l'entend Bakhtine dans sa célèbre étude sur Rabelais[6], ces textes, une fois adaptés et « naturalisés », pouvaient alors se muer en objets de lectures partagées. En d'autres termes, les pièces classiques représentaient, pour les auteurs de théâtre populaire, avant tout des canevas propices à une appropriation rapide sous une forme burlesque, comique et ludique.

Quelques noms parmi les plus célèbres du théâtre des faubourgs de Vienne de Philipp Hafner à Ferdinand Raimund – Joseph Ferdinand Kringsteiner (*Werthers Leiden*, 1806/1807, remaniée quelques décennies plus tard par Karl Meisl), Josef Alois Gleich (*Fiesko der Salamikrämer*, 1813) et Adolf Bäuerle (*Maria Stuttgartin*, 1815 ; *Kabale und Liebe*, 1827) – renouent ainsi, par leurs productions, avec une tradition qui avait débuté bien avant le début du XIXe siècle, celle des *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky (*Amphitruo*, 1716), une tradition poursui-

---

[4] Cf. Jürgen Hein, « Nachwort », in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart, Reclam, 1986, p. 383-411.

[5] Roger Bauer, « La parodie dans les lettres autrichiennes : d'Aloys Blumauer à Johann Nepomuk Nestroy », in : *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 23-34, ici : p. 27.

[6] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

vie plus tard par Johann Joseph Felix von Kurz (*Prinzessin Pumphia*, 1756), Philipp Hafner (*Evakathel und Schnudi*, 1764) ou encore Aloys Blumauer (*Die Abenteuer des frommen Helden Aeneas*, 1788). Il faut également ajouter à cette liste de pièces à fonction parodique *Othello, der Mohr in Wien* (1806) et *Romeo und Julie* (1808) de Kringsteiner, sans oublier *Hamlet* (1807) de Joachim Perinet, qui prolongent la tradition des parodies de pièces shakespeariennes initiée par K. L. Giesecke avec son *Hamlet travesti* (*Der travestierte Hamlet*) en 1794.

La nouveauté tient dès lors à l'élargissement du spectre des auteurs parodiés : à Shakespeare surtout, comme nous venons de le voir, mais aussi à Molière ou Virgile, auxquels viennent s'ajouter, à partir du tournant du XIXe siècle, des auteurs tels que Goethe, Schiller (fréquemment parodié), Kleist, Kotzebue, Grillparzer, Halm, Raupach, Schreyvogel… et même certains auteurs du théâtre des faubourgs de Vienne lui-même, comme Ferdinand Raimund qui se voit parodié à plusieurs reprises par Karl Meisl, lui-même parodié à son tour par un autre auteur de théâtre populaire, F. X. Told (et Johann Nestroy parodiera quant à lui Holtei, Hebbel et Wagner)[7] ! Aux yeux des parodistes viennois, l'opposition entre un théâtre « d'en haut » et un théâtre « d'en bas » ne représentait donc pas un critère pertinent de distinction : il leur fallait surtout trouver dans le répertoire germanophone et universel des textes qui se prêtaient à un remaniement rapide et à des parodies à fonction surtout divertissante. Du reste, si les écrivains parodiés par les auteurs du théâtre des faubourgs de Vienne sont nombreux et variés, les genres parodiés le sont tout autant : la tragédie en alexandrins, le *Besserungsstück*, la féerie (*Zauberspiel*), le mélodrame, l'opéra, le drame de chevalerie (*Ritterstück*)[8] et la pièce à fantômes (*Gespensterdrama*) notamment. Ici, le jeu parodique apparaît souvent dirigé plus contre des styles et des modes littéraires, comme l'*Empfindsamkeit* ou le romantisme sentimental, que contre des auteurs précis[9].

La réception de Goethe dans l'Autriche du début du XIXe siècle[10]

Rapidement, les réimpressions viennoises des œuvres de Haller, Hagedorn, Gellert, Klopstock ou Kleist se multiplient, et les drames de Lessing, bientôt suivis

---

[7] Voir le très utile « Chronologisches Verzeichnis Wiener Parodien » proposé par Jürgen Hein, in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, *op. cit.*, p. 377 *sq*.

[8] Sur ce genre, voir Raymond Heitz, *Le drame de chevalerie dans les pays de langue allemande. Fin du XVIIIe et début du XIXe siècle*, Berne *et al*., Peter Lang, 1995.

[9] Cf. Jürgen Hein, « Nachwort », in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, *op. cit.*, p. 389.

[10] Le lecteur intéressé par cette question pourra consulter l'article suivant, tiré de deux conférences données à Metz et Strasbourg à l'invitation de la Société Goethe de France : Marc Lacheny, « Goethe et l'Autriche », in : *Lectures de Goethe. Choix de conférences (2005-2020) organisées par la* Société Goethe de France, vol. I, textes réunis et édités par Anne Feler, Raymond Heitz et Roland Krebs, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2021, p. 323-341.

de ceux de Schiller et de Goethe, ne tardent pas à conquérir la scène viennoise. Le tout début de la réception de Goethe en Autriche, *grosso modo* jusqu'en 1808, demeure toutefois marqué par une lecture réservée, voire ouvertement critique des œuvres de l'auteur allemand, en particulier de *Werther* et de *Götz von Berlichingen*, caractéristiques de l'esthétique du *Sturm und Drang* (l'une dans la prose, l'autre dans le drame). Comme dans le cas de Schiller, les pièces de Goethe se trouvent confrontées au poids de la censure locale : huit des drames de Goethe sont certes représentés à Vienne à cette époque, mais sous une forme considérablement modifiée, voire amputée par la censure. Pour autant, les œuvres de Goethe ne tardent pas à s'imposer, à l'instar de celles de Schiller, comme un objet de débats esthétiques et comme un paradigme digne de reconnaissance, voire d'admiration en Autriche. Il ne s'en faudra du reste que de quelques années pour que Goethe devienne l'idole d'une nouvelle génération d'artistes aux yeux desquels il représentait le plus grand des écrivains de langue allemande : sur un plan musical, cet engouement pour Goethe commença véritablement avec les transpositions musicales de Beethoven autour de 1810 pour culminer dans les *Goethe-Lieder* de Schubert. À titre d'exemple parmi tant d'autres, la représentation de *Torquato Tasso* au Burgtheater de Vienne en 1818 fut saluée par un compte rendu particulièrement élogieux dans *Der Sammler* le 16 mai 1818, et les *Annalen der österreichischen Literatur* (1810-1812) témoignent éloquemment de la force d'attraction des *Affinités électives* et de *Poésie et vérité*. C'est avec J. Schreyvogel, « directeur artistique » (*Dramaturg*) du Burgtheater entre 1814 et 1832, que cette scène prestigieuse entre toutes dans l'aire germanophone s'ouvrit pleinement à la *Weltliteratur* : outre Lessing, Schreyvogel proposa alors des mises en scène mémorables de Goethe, Schiller et Kleist, noms auxquels s'ajoutèrent les classiques étrangers : Shakespeare pour le théâtre anglais, Corneille et Racine pour le répertoire classique français, les tragiques grecs, ainsi que Calderón pour le théâtre espagnol.

Contrairement à ce qui se produit pour Schiller, auquel on reproche un excès d'intellectualisme, de réflexion théorique et d'abstraction, Goethe se voit, dès les premières décennies du XIXe siècle, reconnu massivement comme le plus grand auteur de langue allemande – sinon pour *Werther*, du moins pour *Faust*[11]. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler ici les propos particulièrement laudatifs de Matthäus von Collin sur Goethe et la vive admiration que lui vouaient Friedrich von Gentz ou le chancelier autrichien Metternich, qui encouragea même en 1825 la publication de l'édition complète de ses œuvres, sans même évoquer la riche correspondance entretenue par Goethe avec ses partenaires épistolaires autrichiens[12].

L'ambivalence générale de la première réception de Goethe en Autriche se reflète de manière significative dans celle de *Werther* : d'un côté, cette œuvre ma-

[11] Voir Herbert Seidler, *Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Geschichte einer literarischen Auseinandersetzung*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982, p. 93-95, 148-153 et 316-326.

[12] Voir *Goethe und Österreich. Briefe mit Erläuterungen*, éd. par August Sauer, 2 vol., Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1902-1904.

jeure de la période *Sturm und Drang* ne tarde pas à connaître un certain succès à Vienne où se développe même, comme en Allemagne (et ailleurs en Europe), une certaine « mode Werther » ; de l'autre, la majorité des voix qui se font alors entendre aussi bien à propos du roman goethéen que, d'une manière plus générale, au sujet des productions du *Sturm und Drang*[13] se montrent sceptiques, voire ouvertement critiques : tant *Das Wertherfieber* (*La fièvre Werther*, 1785) de Leopold Alois Hoffmann que la parodie de Joseph Ferdinand Kringsteiner *Werthers Leiden* (*Les souffrances de Werther*, 1806/1807) témoignent d'un rejet aussi bien de l'*Empfindsamkeit* et des classiques allemands que du culte du génie et de la « shakespearomanie » propres à la littérature du *Sturm und Drang* au profit de la tradition autochtone viennoise[14].

L'un des critiques les plus virulents de Goethe dans l'Autriche joséphiste fut Cornelius Hermann von Ayrenhoff[15] qui, défenseur d'une esthétique dramatique d'obédience classique, rejette en bloc Lenz et Goethe. Dans de nombreuses épigrammes, il procède à une attaque en règle des œuvres de Goethe. Ses piques récurrentes contre la « shakespearomanie », le théâtre du *Sturm und Drang* et le *Rührstück* d'un Iffland ou d'un Kotzebue reflètent la position très sceptique du joséphisme à l'égard des œuvres précoces de Goethe, de Schiller et, plus généralement, des *Stürmer und Dränger*.

Pour résumer, l'on assiste donc à un rejet par la majeure partie des dramaturges viennois de l'époque de l'*Empfindsamkeit* et du *Sturm und Drang*, rejet qui se reflète alors dans de nombreuses satires et parodies littéraires. La tragédie bourgeoise comme le théâtre du *Sturm und Drang* ne parviennent pas à s'imposer réellement sur les scènes viennoises du XVIIIe (puis du début du XIXe) siècle. Au contraire, la dramaturgie bourgeoise suscite davantage le rire que l'empathie du public viennois. Aussi les drames des *Stürmer und Dränger* allemands, auxquels les auteurs viennois reprochent notamment une inadéquation fondamentale à la pratique théâtrale, peinent-ils à trouver leur place sur les scènes viennoises ou se voient-ils bridés, mutilés, voire chassés par la censure au bout de quelques représentations seulement.

Le *Werther* de Goethe revu par Kringsteiner

Dans la pratique théâtrale des auteurs du théâtre des faubourgs de Vienne, parodie et travestissement se recoupent très fréquemment, les dramaturges popu-

[13] Voir à ce sujet Leslie Bodi, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1977, p. 109-116, et Johann Sonnleitner, « Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz », *Zagreber Germanistische Beiträge* n° 15 (2006), p. 1-13.

[14] Voir Sonnleitner, *ibid.*, p. 1.

[15] Sur Ayrenhoff, voir surtout Matthias Mansky, *Cornelius von Ayrenhoff. Ein Wiener Theaterdichter*, Hanovre, Wehrhahn, 2013.

laires ne s'en tenant guère aux règles de la poétique et de l'esthétique littéraires. Dans le cas présent, la notion de travestissement, au même titre que celle de parodie, ne constitue pas une dénomination terminologique véritablement convaincante, et encore moins opératoire[16] – et elle ne saurait davantage représenter un marqueur d'opposition avec d'autres formes de transformation littéraire. Il convient, par conséquent, de ne pas considérer d'emblée les notions de parodie et de travestissement nécessairement en termes de dichotomie, mais également comme deux notions susceptibles de se superposer et de se compléter dans la réalité textuelle, conformément à leur usage dans la tradition théâtrale viennoise.

Parmi les modes d'appropriation littéraire retenus par les auteurs du théâtre des faubourgs de Vienne, la parodie littéraire occupe, nous l'avons souligné, une place de choix. La parodie, pratiquée sur les scènes viennoises depuis Stranitzky, n'était pas uniquement synonyme de destruction ciblée de l'original, mais elle impliquait également un dialogue ludique (et comique) avec l'hypotexte – et la parodie même était l'expression du succès rencontré par les pièces des classiques allemands sur les planches des théâtres des faubourgs de Vienne. La critique plus ou moins oblique incluse dans la transformation parodique de l'original est donc indissociable de l'effet comique escompté par les auteurs de parodies.

Au total, les parodies viennoises des œuvres de Goethe sont sensiblement moins nombreuses que celles de Schiller, et il est frappant de constater que toutes se concentrent sur le même objet : *Les souffrances du jeune Werther* (*Die Leiden der jungen Werther(s)*). C'est le cas de J. F. Kringsteiner (*Werthers Leiden*), mais aussi de G. G. Mühling (*Werthers Leiden oder Die Macht der Liebe*, 1807) comme de la parodie anonyme *Des jungen Werthers Leiden* (1857)[17].

Dans la préface à sa précieuse anthologie *Das Wertherfieber in Österreich* (*La fièvre Werther en Autriche*) de 1908[18], Gustav Gugitz constate qu'une pointe d'ironie et de rejet a toujours accompagné la « mode Werther » en Autriche et que, bien que le roman épistolaire de Goethe ait immédiatement acquis une grande notoriété en Autriche, il n'existe pas de réédition de l'œuvre à Vienne à cette époque. Un certain nombre d'auteurs viennois prennent ouvertement leurs distances à l'égard de ce type de production littéraire en recourant volontiers à la critique, à la parodie ou au travestissement.

Dans sa « farce locale avec chant en un acte » (*lokale Posse mit Gesang in einem Aufzuge*) *Werthers Leiden* (*Les souffrances de Werther*), dont la première eut lieu le 17 novembre 1806 au Theater in der Leopoldstadt et qui fut publiée en 1807, Joseph Ferdinand Kringsteiner propose moins une parodie du roman de Goethe que

[16] Voir à ce sujet W. E. Yates, *Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge, CUP, 1972, p. 112.

[17] Cf. le « Chronologisches Verzeichnis Wiener Parodien » proposé par Jürgen Hein in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, *op. cit.*, p. 377 *sq*.

[18] Vienne, Knepler, 1908.

de la « fièvre Werther » déclenchée par cette œuvre, autrement dit la moquerie d'une mode littéraire.

Sur le plan de la technique parodique, Kringsteiner a, avant tout, largement recours au procédé de la « viennisation ». Au niveau de l'onomastique tout d'abord, l'auteur viennois introduit des noms pourvus de diminutifs typiquement viennois comme Katherl, Franzerl ou Micherl ; en outre, l'ajout de nombreux détails topographiques – comme la référence filée à divers lieux ou institutions situés à Vienne ou dans les faubourgs de Vienne, haut lieu du théâtre populaire viennois (les rives du Danube, sc. 1 ; Schönbrunn, Heiligenstadt, Matschackerhof, Mariahilf, sc. 3 ; Döbling, sc. 17[19]) – et le langage teinté de dialecte des personnages servent également au transfert du roman goethéen vers la sphère locale viennoise. Dans la pièce de Kringsteiner, Werther devient un « chaudronnier de Krems » (*Kupferschmied von Krems*)[20] qui, flanqué de son « compagnon » (*Geselle*) Lenzl, prend la route de Vienne pour revoir sa « fiancée » (*Braut*) Lotte, qui n'a pas eu de nouvelles de lui depuis six mois et s'est, entre-temps, choisi un nouveau fiancé en la personne d'Albert (nom de l'époux de Charlotte dans l'original goethéen), lequel soutient financièrement Lotte et ses frères et sœurs (sc. 12). On ne saurait précisément négliger l'importance dramaturgique de l'introduction par Kringsteiner d'un nouveau personnage, Lenzl, « descendant » du personnage comique traditionnel Hanswurst dans la mesure où il propose, comme ce dernier, un commentaire satirique de l'agitation (excessive à ses yeux) de son maître : « Mon maître est et demeure un bouffon. »[21] (sc. 3).

Par cet ancrage dans la sphère viennoise ainsi que dans la tradition comique locale, Kringsteiner fait basculer le propos sérieux de Goethe vers l'univers de la farce, le comique naissant ici du contraste saisissant entre l'*Empfindsamkeit*, la sentimentalité et la tendance à la rumination passive du personnage initial d'un côté et la vitalité, voire l'hédonisme des personnages viennois de l'autre. À la fin de la pièce de Kringsteiner, Lotte prend conscience de son amour pour Werther qui, de désespoir, se jette dans le Danube mais est sauvé par un caniche, tandis qu'Albert renonce, magnanime, à Lotte, de sorte que plus rien ne peut dès lors venir contrarier ou entraver d'une quelconque manière l'issue heureuse de la comédie. À la fin tragique de Werther chez Goethe s'oppose ici la logique de la réconciliation et du *happy end* inscrite dans le genre de la farce.

---

[19] Heiligenstadt, faubourg situé au pied du Kahlenberg, en dessous de Nussdorf, fait aujourd'hui partie du XIXe arrondissement de Vienne. Matschackerhof était une auberge très fréquentée sise dans la Spiegelgasse, à l'intérieur de la ville. Mariahilf, vieille commune faisant partie des faubourgs de Vienne, se situe à présent dans les VIe et VIIe arrondissements de la ville. Döbling, faisant partie des faubourgs situés en dessous du Kahlenberg, fait désormais partie du XIXe arrondissement de la capitale autrichienne.

[20] Kringsteiner, *Werthers Leiden*, in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, *op. cit.*, p. 67-104, ici : p. 68.

[21] *Ibid.*, p. 71 : « Mein Herr ist und bleibt ein Narr. »

L'ancrage dans un environnement viennois trouve son pendant dans le langage des personnages : ce faisant, Kringsteiner rompt le style élevé de l'hypotexte goethéen par l'introduction du dialecte viennois et d'autres formes de style « bas », ce qui conduit à faire du héros tragique de Goethe une caricature de héros, dont la langue devient l'expression d'une rhétorique creuse. Le pathos et les tendances suicidaires de Werther sont ainsi constamment rabaissés par l'intégration massive du dialecte et des marques d'oralité dans son discours, comme ici : « Lotte, das is 's Bescher-Essen in meiner bittern Lieb. Fang an ! Es is mein Schwanen-Gsangel ! »[22] (sc. 13).

Le principal objectif poursuivi par Kringsteiner n'était toutefois pas tant la destruction satirique de l'original goethéen et, à travers lui, de l'auteur parodié que le divertissement du public viennois. Même si Kringsteiner n'attaque pas de front le *Werther* de Goethe, divers journaux viennois de l'époque, comme l'*Allgemeines Wiener Theater Journal* ou le *Theater-Zeitung* d'Adolf Bäuerle, ont réagi avec indignation à ce qu'ils ressentaient comme une authentique souillure, voire comme une profanation de l'hypotexte goethéen et de la morale au profit du comique et de la « farce basse » :

> S'il s'agit de parodier un nouvel objet de niaiserie, le caractère d'un exalté dépourvu de sens, l'auteur peut éventuellement mériter des applaudissements pour sa transformation de Werther et de Lotte. Les moments principaux de la vie de ces personnages, il a su les reprendre et les traiter véritablement avec le jugement qui convient. Avec le tranchant de sa satire, il les a fouettés de telle sorte qu'ils sont obligés de devenir ridicules, et donc de se tenir là dans toute leur nudité. Mais lorsque, dans ce fatras de sottises populacières que l'on entendait même à l'époque de Hanswurst, désormais banni, il se permet encore une épigramme grossière visant le sentiment allemand, lorsqu'il va jusqu'à utiliser les sentiments humains idéaux aux fins les plus viles, cet auteur ne mérite alors plus la moindre indulgence pour les dérives osées de son mauvais talent. Le public a été lui-même juge. Aucune voix n'a été gagnée à la cause d'une œuvre de cette sorte. N'importe quel spectateur issu de n'importe quelle classe sociale s'est senti blessé et offensé, et on n'a laissé à la pièce que peu d'occasions d'être représentée.[23]

---

[22] *Ibid.*, p. 93. Une traduction de ce passage, fait d'oralité et de marques dialectales, n'aurait pas d'intérêt.

[23] *Theater-Zeitung* (1806), cité par Sonnleitner (2006), p. 11 *sq.* : « Wenn es darauf ankömmt, einen neuen Gegenstand der Albernheit, den Charakter eines sinnlosen Schwärmers zu parodiren, so kann der Verfasser bey der Umgestaltung des Werthers und der Lotte vielleicht Beyfall verdienen. Die Hauptmomente aus dem Leben dieser Menschen hat er aufgegriffen, und wirklich mit richtiger Beurtheilung behandelt. Er hat mit der Geißel seiner Satyre sie so gepeitscht, daß sie lächerlich werden müssen, und also in ihrer wahren Hülle dastehen. Wenn er aber sich bey dem Wuste pöbelhafter Sottisen, die selbst in den Zeiten des nun verbannten Hannswurstes gehört wurden, noch ein derbes Epigramm auf deutsches

Ces lignes traduisent clairement le ressentiment d'une bonne part de l'*intelligentsia* viennoise à l'égard des (prétendues) diffamations subies par les classiques sur les scènes des faubourgs de Vienne. Elles témoignent en tout cas du fossé qui semble alors se creuser de plus en plus nettement entre théâtre « d'en haut » (les classiques allemands) et théâtre « d'en bas » (les auteurs du théâtre des faubourgs de Vienne parodiant ces mêmes classiques). C'est toutefois grâce à ce type de parodie et d'adaptation qu'une large part du public viennois, entité composite réunissant à la fois les couches populaires, la bourgeoisie cultivée et le public aristocratique, a pu accéder aux pièces du répertoire classique allemand.

Pour conclure, on ajoutera que l'intérêt des auteurs du théâtre des faubourgs de Vienne pour le *Werther* de Goethe ne s'est pas arrêté, loin s'en faut, avec Kringsteiner (et Mühling) : dans son « fragment » de parodie de *Werther* tiré du pot-pourri de *Die Zusammengestoppelte Komödie* (1840), Johann Nestroy a ainsi adapté, en en accentuant le potentiel comique, un passage tiré de la farce en deux actes de Karl Meisl *Werthers Leiden* (1830), qui s'appuyait elle-même sur la farce éponyme de Kringsteiner. L'adaptation par Meisl de la parodie de Kringsteiner reposait sur une modernisation importante de la pièce, transposée dans l'univers de la féerie pour satisfaire au goût de l'époque. Preuve que la pièce de Kringsteiner remaniée par Meisl remportait encore un certain succès auprès du public viennois, Nestroy interpréta jusqu'à l'année de sa mort, en 1862, le rôle de Werther sur les planches du Theater an der Wien.

Marc LACHENY
Université de Lorraine – site de Metz

Gefühl erlaubt, wenn er sogar die Ideale menschlicher Empfindungen zu dem elendsten Zwecke braucht, dann verdient derselbe keine Nachsicht über die gewagten Ausfälle seines verkehrten Talents. Das Publikum richtete selbst. Keine Stimme wurde für ein Werk dieser Art gewonnen. Jeder Zuschauer aus jeder Klasse wurde auf eine beleidigende Art verwundet; und dem Stück zu wenig Vorstellungen gelassen. »

Bibliographie

Sources

* Gugitz, Gustav (éd.), *Das Wertherfieber in Österreich*, Vienne, Knepler Verlag, 1908.
* Hafner, Philipp, *Komödien*, éd. par Johann Sonnleitner, Vienne, Lehner, 2001
–, *Burlesken und Prosa*, éd. par Johann Sonnleitner, Vienne, Lehner, 2007.
* Hein, Jürgen (éd.), *Parodien des Wiener Volkstheaters*, Stuttgart, Reclam, 1986.
* Kringsteiner, (Joseph) Ferdinand, *Werthers Leiden*, in : *Parodien des Wiener Volkstheaters*, éd. par Jürgen Hein, Stuttgart, Reclam, 1986, p. 67-104.
* Kurz, Johann Joseph Felix von, *Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, éd. par Andrea Brandner-Kapfer, Vienne, Lehner, 2010.
* Nestroy, Johann, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, éd. par Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier et W. Edgar Yates, Vienne, Munich, Jugend & Volk, Deuticke, 1977-2012.
* Sauer, August (éd.), *Goethe und Österreich. Briefe mit Erläuterungen*, 2 vol., Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1902-1904.

Études critiques

* Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
* Bauer, Roger, « La parodie dans les lettres autrichiennes : d'Aloys Blumauer à Johann Nepomuk Nestroy », in : *Johann Nestroy 1801–1862. Vision du monde et écriture dramatique*, éd. par Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin, Asnières, PIA, 1991, p. 23-34.
* Bodi, Leslie, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781–1795*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1977.
* Hein, Jürgen, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg, Verlag Gehlen, 1970.
* Heitz, Raymond, *Le drame de chevalerie dans les pays de langue allemande. Fin du XVIIIe et début du XIXe siècle*, Berne *et al.*, Peter Lang, 1995.
* Lacheny, Marc, « Le théâtre, fête et exutoire ? Le répertoire des théâtres des faubourgs de Vienne pendant le congrès », *Austriaca* n° 79 (2014) [2015], *Perceptions du congrès de Vienne : répercussions d'un événement européen (XIXe-XXIe siècle)*, p. 199-219.
* –, « Un théâtre "qui ne fait de mal à personne" ? Pour une relecture des *Bourgeois à Vienne* (1813) et des *Étrangers à Vienne* (1814) d'Adolf Bäuerle », *Théâtres du Monde* n° 27 (2017), *L'étranger (l'autre) au théâtre*, p. 115-128.
* –, « Goethe et l'Autriche », in : *Lectures de Goethe. Choix de conférences (2005-2020) organisées par la* Société Goethe de France, vol. I, textes réunis et édités par

Anne Feler, Raymond Heitz et Roland Krebs, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2021, p. 323-341.
* Mansky, Matthias, *Cornelius von Ayrenhoff. Ein Wiener Theaterdichter*, Hanovre, Wehrhahn, 2013.
* Rommel, Otto, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952.
* Seidler, Herbert, *Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Geschichte einer literarischen Auseinandersetzung*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982
* Sonnleitner, Johann, « Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz », *Zagreber Germanistische Beiträge* n° 15 (2006), p. 1-13.

LA PÉRENNITÉ DU THÉÂTRE

Ces quelques réflexions sur le théâtre se réclament en partie de l'enseignement de mon maître à penser l'art de la scène, le philosophe Henri Gouhier, et de mes propres mises en scène liées à mon enseignement.

Il ne sera pas question ici des théories qui jalonnent depuis les Grecs l'histoire du théâtre en Occident. De gros ouvrages plus ou moins nouveaux paraissent périodiquement sur cet art d'autant plus complexe qu'il touche à des domaines aussi distincts les uns des autres que la philosophie, la théologie, la linguistique, la littérature, la psychologie, l'esthétique, la chorégraphie et, plus récemment, la sociologie, la politique et j'en passe.

Aristote, on le sait, fut le premier à rédiger une poétique sur la tragédie de son temps dont des traces se retrouvent dans les théories dramatiques qui suivirent y compris dans l'œuvre de Shakespeare et le classicisme français qui ont conservé l'autonomie des genres. Mais, compte tenu du changement progressif des mentalités, de nouvelles conceptions, de plus en plus révolutionnaires, du rôle de l'art dramatique naissent au cours du temps en Occident.

Mon projet se borne dès lors à illustrer un certain nombre de traits communs à toute forme de théâtre sans m'attarder aux théories qui, à travers les âges, lui infligent, chacune à sa manière, de nouvelles perspectives, dans un esprit qui est celui du temps, des modes et des certitudes qui s'y élaborent.

Les éléments propres à l'art du théâtre, indépendamment des nouvelles doctrines, ne varient pas. Qu'il s'agisse de la tragédie ou de la comédie ; du mélodrame ou du théâtre réaliste ; du théâtre politique ; du théâtre d'Artaud ou de Genet, du théâtre de l'absurde ou du théâtre contemporain, la structure du théâtre en tant qu'art destiné à la scène est restée fixe. Les textes dramatiques écrits sont invariablement interprétés par des acteurs, en présence de spectateurs qui sont la condition de l'existence du théâtre, *sine qua non*, et sont soumis à des règles sans lesquelles l'art dont il est question ne serait pas le théâtre.

Si l'intrigue de la pièce se déroule à une époque qui n'est pas celle du public, sa double originalité est d'être à la fois la représentation de sa réalité historique, mais dont les *dramatis personae*, par le truchement des acteurs, sont des êtres vivants, contemporains du spectateur, et de la fiction qui se joue sur la scène. Richard III aura beau avoir vécu au XVe siècle ou être le héros éponyme de la pièce de Shakespeare au XVIIe siècle, à la cour de Jacques Ier, il sera toujours contemporain des spectateurs qui vivent la tragédie du monarque maudit, grâce à l'acteur qui l'incarne face à eux.

« Louis Jouvet ne fut… jamais Jouvet pour moi. Cependant il fut Tartuffe ou Don Juan pour moi. Nous vivons l'un par l'autre »[1].

En fait, cette dualité est une des spécificités du théâtre.

[1] Henri Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Aubier Montaigne, 1968, p. 26.

L'acteur sera responsable de ce que Michel Corvin appelle la redondance[2] qui, étymologiquement, a un sens péjoratif, mais qui transforme au théâtre l'abstrait du discours en concret scénique, le texte en visuel.

Cette dualité de la *persona* et de la personne dérangeait Heinrich von Kleist[3], et plus tard Gordon Craig[4], qui proposait de remplacer l'acteur en chair et en os, incapable de s'oublier dans le personnage qu'il jouait, par ce qu'il a appelé la « Super Marionette ». Inadmissible !, dirait Henri Gouhier : « L'âme du théâtre, c'est d'avoir un corps »[5], écrit-il. « Le théâtre a horreur du vide »[6] ajoute-t-il.

La querelle qui oppose les amateurs du théâtre concerne précisément la pratique. Les uns affirment que le texte dramatique lu n'en est pas moins du théâtre. Le lecteur peut construire la mise en scène et les personnages, grâce à son imagination. Mais comment se passer du jeu, de l'expression du visage qui fait part au spectateur de l'état d'esprit du personnage à tel moment de l'intrigue qui se noue, ou du geste qui l'accompagne face à des situations dramatiques auxquelles il se heurte. Le texte de théâtre, dit Roland Barthes dans *S/Z* , est « une galaxie de signifiants », et en effet, ces signifiants deviennent apparents à partir du spectacle alors qu'ils n'étaient dans le texte écrit qu'à l'état latent. Un texte dramatique est en somme matière à décoder et ce décodage se fera par le metteur en scène, le décorateur et l'acteur. Le cadre du théâtre et les parties qui le composent ne changeront pas pour autant. C'est bien ce qu'entend Anne Ubersfeld lorsqu'elle affirme que « Le texte est de l'ordre de l'illisible et du non-sens : c'est la pratique qui constitue, construit le sens »[7]. Le théâtre est une symphonie composée de la mise en scène, du décor, du jeu de l'acteur à partir d'un texte, et nul ne prétendra que dans un orchestre symphonique on peut se passer d'un instrument.

Un aspect supplémentaire permanent, quelle que soit la narration dramatique d'une œuvre théâtrale, est la structure de l'intrigue dramatique. Tout texte destiné à la scène tourne autour d'un conflit. Un obstacle met aux prises deux camps opposés. Dans le cadre comique, le dénouement confirme la victoire du favori du public. Dans le cadre tragique, le dénouement n'est jamais heureux tandis que le drame permet l'espoir. De l'avis d'Henri Gouhier, le spectateur regarde l'action avec désintéressement. Car l'essence de tout art est d'être désintéressé[8]. Ce désintéressement signifie que le spectateur n'a rien à y perdre ou à gagner. Le matériau narratif ne le concerne pas. Ce qui ne veut pas dire que le spectacle n'agit pas sur l'affectivité du public. Il peut provoquer une catharsis, à quoi prétendait la tragédie grecque, ou éveiller terreur et pitié à la manière de la tragédie classique du

---

[2] Michel Corvin, *Molière et ses metteurs en scène aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires, 1985, p. 27.
[3] Heinrich von Kleist*,"Über das Marionettentheater"*, 1810.
[4] Gordon Craig, *De l'art du* théâtre, Belval, Éditions Circé, 1998.
[5] Henri Gouhier, *op. cit.* p. 24.
[6] *Ibid*., p. 203.
[7] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* I, Paris, Les Éditions sociales, 1978, p. 303.
[8] Henri Gouhier, *op.cit.*, p. 37.

XVIIe siècle français. Ou encore divertir par la comédie. Si le spectateur est imperméable à une quelconque émotion, il est à l'écoute de ce qui se passe sur la scène. Cette participation commune des spectateurs à ce qui se joue devant eux permet de suggérer que le théâtre a gardé un lien avec ses origines.

Quiconque aborde l'histoire de cet art sait que le théâtre est issu d'un rite religieux rendu à Dionysos d'année en année dans une aile de l'Acropole de la Grèce antique. Des chants, des danses et des sacrifices composaient ces spectacles rituels pour s'en écarter par la suite, et devenir le théâtre dont l'homme devient le centre depuis Eschyle, Sophocle et Euripide. Cependant, tout en devenant profane, le théâtre a conservé son caractère rituel. On ne saurait le comparer à un spectacle dans la rue qui attire des passants au hasard d'un événement inattendu. Le spectacle au théâtre, au-delà de la simple narration, est régi par une discipline minutieuse et inaltérée, comparable, par bien des côtés, à une cérémonie religieuse. Cet aspect rituel du spectacle concerne la tragédie comme la comédie ou même le drame.

Les spectateurs sont réunis, attentifs face à un lieu où l'événement dramatique, construit nécessairement autour d'un conflit, dissimule, par extension, une dimension morale ou politique. Celle-ci est à peine moins qu'un sermon laïque. L'*Antigone* du théâtre antique, *Le roi Lear* de Shakespeare, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, le théâtre de Camus, de Sartre, de Brecht ; les comédies de Molière, y compris le mélodrame de Diderot, sont autant d'exemples parmi d'autres.

Il est vrai que d'autres arts peuvent être incorporés à l'art du théâtre. La danse, par exemple, ou la pantomime. Cela a toujours été ainsi. En revanche, s'ils se détachent du texte, ils ne seront plus le théâtre. Ils seront des ballets ou des numéros de pantomime.

L'art cinématographique, issu du théâtre, reprend à ses débuts l'architecture du théâtre. Il suffit pour le constater de visionner les films de Jean Renoir ou de Marcel Carné, mais c'est là qu'apparaît la différence entre les deux arts. Paradoxalement, plus le cinéma évolue et plus il donne l'apparence du réel. Un train qui avance sur l'écran en direction du spectateur le fait reculer d'effroi. Et pourtant, rien de commun entre le présent du théâtre et l'illusion du cinéma. L'écran y fait la coupure entre ceux qui regardent ici et ceux qui se déplacent là-bas. Le présent du cinéma est figé une fois pour toutes. Il ne s'agit nullement d'un jugement de valeur. Le cinéma a des ressources qui lui permettent de créer des œuvres d'art qu'il est possible de voir et de revoir de nombreuses façons différentes, y compris chez soi. Le théâtre, le mieux subventionné par l'État, n'aura que ce moment unique d'une représentation. La même œuvre, dans la même mise en scène, avec le même décor, avec les mêmes acteurs, le lendemain de la représentation, redeviendra ce moment unique, à nul autre pareil.

Thérèse MALACHY
Université Hébraïque de Jérusalem

THÉÂTRE NOIR ET SÉMIOTIQUE AUX USA LORRAINE HANSBERRY, *UN RAISIN AU SOLEIL (*1959)

La pièce originelle

Cette pièce est devenue un classique du théâtre noir, mais c'est parce qu'elle représente la vision des Noirs en Amérique lorsque le rêve de Martin Luther King deviendrait une réalité. Les Noirs américains sont toujours les victimes de discrimination, poursuivis dans les rues de certains quartiers, tués d'une manière ou d'une autre par la police, y compris par des policiers noirs ou par des policières, abattus sur le porche d'une maison où ils tentent d'obtenir de l'aide après un accident, tirés comme des lapins alors qu'ils font leur jogging trop près de la maison de suprématistes blancs qui considèrent que la saison de la chasse est toujours ouverte pour qu'ils puissent exécuter ces animaux noirs comme s'il s'agissait de sangliers ou de buffles sauvages. Buffalo Bill pas mort du tout. Le fait fondamental de cette pièce, le fait qui amène la fin, est un pur fantasme en 1959. Un quartier exclusivement blanc n'acceptera jamais un résident noir et ils l'abattront, ou ils feront sauter la maison et les incinéreront tous dedans. Cela se produisait régulièrement aux États-Unis. Ainsi, en 1959, il n'était même pas imaginable pour une famille noire de s'installer dans un quartier exclusivement blanc. Lorsque j'étais à Dunn, en Caroline du Nord, nous avons appris un matin qu'une famille de fermiers noirs de Benson, la ville voisine, venait d'être retrouvée morte dans sa maison à quelque distance de la ville, et il y avait sur l'autoroute un grand panneau disant : Bienvenue à Dunn, Sanctuaire du KKK. C'était en 1969-70.

Mais la pièce est devenue un classique en raison du reste de l'action et du drame. Pour des raisons qui ne sont pas explicitées quant à son veuvage, la veuve d'un Noir de la classe ouvrière reçoit, après sa mort dont nous comprenons qu'elle est liée à une activité professionnelle, une indemnité de 10 000 dollars pour ce décès. La veuve investit 3 500 dollars dans l'achat d'une maison dans un quartier réservé aux Blancs et confie les 6 500 dollars restants à son fils pour qu'il ouvre un fonds fiduciaire de 3 000 dollars afin de payer les études de médecine de Beneatha, sa propre sœur, et utilise les 3 500 dollars restants pour son propre projet, qui concerne un magasin de boissons alcoolisés (cet héritage de l'esprit de prohibition inspiré de la Bible est roi : on est loin de « Ni Dieu, ni Maître », si commun chez les anarcho-syndicalistes comme Benoît Broutchoux et Louise Michel. Bien entendu, il utilise la totalité des 7 000 dollars pour son propre projet, avec un autre homme plus pauvre qui investit toutes ses économies dans le projet, et il confie tout cet argent, leur argent, à un associé blanc qui disparaît avec. Ce fils, ce frère, Walter Lee Younger, est un homme d'affaires incompétent et un Noir crédule qui pense que tous les Blancs, ou du moins certains d'entre eux, sont dignes de confiance.

Beneatha n'est pas mieux lotie puisqu'elle est prête à sacrifier ses études de médecine pour épouser un Nigérian et partir avec lui en Afrique noire pratiquer la

médecine en yoruba, sans diplôme complet puisqu'elle veut le faire tout de suite, et que ses études sont compromises par les affaires stupides de son frère. Ruth, l'épouse de ce frère – au fait, est-il possible pour un Noir de porter le nom du principal général sudiste sécessionniste ? – vient de tomber enceinte, caresse l'idée d'un avortement illégal, et la question semble encore en suspens à la fin de la pièce. Et le fils, Travis, très jeune et encore au collège, n'a pas grand-chose à dire, n'est autorisé qu'à dire peu, et peu c'est peu. De peu en peu, on finit désemparé à la fin, Gros Jean comme devant.

La décision prise en 1959 de déménager dans ce quartier réservé aux Blancs est pour tous les membres de cette famille un défi qui résulte de la fierté de quelques Noirs qui ont été esclaves, ouvriers agricoles, d'usine ou domestiques toute leur vie et qui décident un jour d'assouvir leur désir de faire cette action provocatrice pour satisfaire leur ego réduit à la fierté du grand-père mort s'il pouvait voir ce changement. Mais en 1959, c'est impossible et le contexte général de la pièce et de l'action, y compris la valeur de 10 000 dollars considérée comme une véritable fortune, rejette définitivement la date à cette année 1959 comme simplement imaginable. En 1969-70, en Caroline du Nord, dans le comté de Harnett, je recevais un chèque mensuel d'environ 450 dollars comme enseignant et je ne recevais ce chèque que neuf fois par an. Mes collègues avaient généralement des emplois d'été qui étaient soit liés à l'école, les fameux cours d'été pour rattraper les mauvaises notes, soit pas du tout liés à l'école, comme le professeur de physique qui s'occupait d'une station-service tout l'été. Il est vrai que l'un de mes étudiants, qui voulait faire des études de médecine, travaillait tous les week-ends et toutes ses vacances dans un magasin pour économiser en vue des frais de scolarité de son école de médecine. Comment Beneatha va-t-elle payer, ou comment paie-t-elle déjà ses études de médecine avec trois adultes, qui ont tous des emplois subalternes, et avec Walter Lee qui a dû être renvoyé de son poste de chauffeur pour avoir manqué trois jours de travail ? Beneatha, bien qu'elle n'y fasse pas allusion, devait avoir un travail elle aussi, et le jeune adolescent Travis a peut-être lui aussi un travail dans un supermarché, par exemple pour emballer les courses des clients et porter les sacs jusqu'à leur voiture, et, cette fois-ci, il y est fait clairement allusion.

La pièce restera un classique en raison de la bonne volonté, le rêve qu'elle renferme et qui, d'une certaine manière, permet aux Noirs d'aller à Broadway et aux Blancs de dire que les Noirs peuvent réussir dans cette société raciste s'ils ont de l'endurance et sont prêts à travailler comme des mules sous le soleil de la Vallée de la Mort.

Je l'avais lue il y a longtemps, très longtemps. Sa ressortie sur les scènes de Broadway à New York, et la couverture de cette sortie par la télévision et la presse américaines, m'a amené à la relire, comme les trois autres pièces de cette même autrice que je vais lire dans la foulée. Je ne me souvenais que de quelques détails

qui me revinrent à l'esprit après une vingtaine de pages. Mais la fin, et même les principaux éléments de l'« intrigue » ne me sont jamais revenus à l'esprit. J'ai redécouvert la pièce en même temps que je la lisais, et je sais pourquoi elle était si loin de ma mémoire. Comparez avec le roman *Invisible Man* de Ralph Ellison, ou avec la pièce *The Amen Corner* de James Baldwin. Le théâtre et la littérature noirs, et c'est toujours vrai à notre époque de l'assassinat de George Floyd, sont enracinés et se fondent sur l'échec systématique imposé aux Noirs avec la prison, les multiples assassinats par la police et les civils sans distinction, la discrimination dans les écoles, les études supérieures de premier cycle, les universités, les dérives dans les assurances et en particulier l'assurance maladie, le désavantage systématique en matière de santé, d'espérance de vie, et tant d'autres problèmes. La seule fin possible pour une telle situation dans cette pièce est qu'ils déménagent dans leur nouvelle maison. Fin finale de la pièce. Mais nous savons la suite : une nuit, cette maison est incendiée avec tout le monde à l'intérieur et ils partent tous en fumée. Mais ce n'est pas la fin que l'autrice a diplomatiquement choisie en 1959.

***Un raisin au soleil*, Sidney Pottier. 1961**

En 1961, ce film est sorti un an avant le discours de Martin Luther King au Lincoln Monument à Washington DC, « I Have a Dream ». Ce film est ce rêve qui était alors impossible et impensable dans la vraie société américaine, et encore plus à Chicago. Le film avec de très bons acteurs, tous noirs sauf un, et peut-être un déménageur, ce qui en ferait deux, ne change rien à ce que j'ai dit de la pièce elle-même. C'est un rêve, et cela ne peut en aucun cas être vrai à l'époque. Pour le public, c'est une douche froide à bien des égards si ce public est blanc car cela révèle son hypocrisie absolue et son esprit ségrégationniste, pour le moins et pas seulement en pensée : « Regardez ça, comme il est stupide de se laisser berner par un voleur ! » et le mot en N- aurait été utilisé abondamment et de manière répétitive. « Tu es noir, donc tu ne peux pas acheter une maison dans un quartier blanc ! » Tous les spectateurs blancs savent que la fin du film et de la pièce est impossible. Pour un public noir (si les théâtres étaient encore ségrégués en 1961), ou pour les Noirs dans le public majoritairement blanc (si les théâtres n'étaient plus ségrégués), c'était un rêve merveilleux mais si amer qu'ils ne pouvaient pas l'avaler, encore moins le digérer.

Pourtant, le film révèle les sentiments profonds, les émotions, les frustrations et les espoirs de simples Noirs qui ont travaillé toute leur vie et qui sont confrontés à cette ségrégation. Curieusement ou, en fait, de façon pas du tout surprenante, lorsque le fils est victime d'une escroquerie qui lui coûte 7 000 dollars, les réactions au sein de la famille sont d'abord très hostiles, puis peu à peu elles passent à de l'hostilité, causée par la naïveté idiote du fils qui a gaspillé l'argent de sa sœur et le sien, l'argent qui aurait pu être leur part des très sinistres 10 000 dollars payés par une compagnie d'assurance au titre des dommages et intérêts pour le décès du père sur son lieu de travail. Ils apprennent à l'aimer malgré l'erreur, à l'aimer parce qu'ils ressentent de l'empathie pour ce fils, ce frère et ce mari, et leur

empathie est plus grande que la frustration et l'aliénation qu'ils ressentent en raison de l'inaptitude totale du fils à voir le monde tel qu'il est. Mais attention, l'arnaque qui lui a volé 7 000 dollars provenait d'un homme noir, et incluait un ami noir (qui était également victime) du fils lui-même. Notez que le fait que l'arnaqueur est noir semble en contradiction avec ce que l'on comprend dans la pièce, à savoir que cet arnaqueur est blanc.

L'escroquerie est le résultat de la très grande lenteur de l'administration et de la bureaucratie à accorder l'autorisation nécessaire pour ouvrir un commerce, qui plus est, un débit d'alcool, lorsque le demandeur est noir, surtout en 1961. Dans cette situation, certains noirs se présentent comme étant bien connectés et capables d'accélérer le processus si vous leur fournissez un peu d'argent pour graisser les articulations des gratte-papier. Parallèlement, concernant la fille – ou la sœur –, l'auteur développe quelques idées sur sa « libération » qui rejette le dieu de sa mère, la blessant ainsi profondément, et elle se laisse courtiser par deux hommes noirs, l'un riche et américain, l'autre, probablement riche dans son pays et originaire du Nigeria où l'on parle le yoruba. D'un côté, elle pourrait épouser l'homme pour son argent, mais il la contrôlerait et la posséderait puisqu'il l'aurait achetée sur le marché matrimonial. L'autre suggère un retour à l'Afrique, ce qui, en 1961, n'était pas vraiment génial : le colonialisme était toujours là, et le néocolonialisme était partout. Les femmes y vivaient dans une situation compliquée, et la liberté n'était pas forcément leur caractéristique principale (pensez à l'excision qui était alors très pratiquée sur les filles puisque cette « opération, mutilation ou torture » était au moins tolérée par les autorités coloniales et que la gauche côté français par exemple refusait de se mêler d'une tradition typiquement africaine). Et la femme du frère attend un nouveau bébé, avec une allusion à l'avortement. À cette époque, cela était hors de question pour quiconque croyait, comme la mère, en un Dieu chrétien strict mais bon.

Le film en noir et blanc nous dit que nous sommes en 1961 et en acceptant cette distance nous pouvons aussi accepter ce qu'il y a de très archaïque dans la philosophie existentielle de ces gens simples : la conviction que s'ils sont honnêtes et travaillent dur, même très dur, ils peuvent atteindre le sommet de tout ce dont ils rêvent car le rêve américain est une réalité réelle et en aucun cas virtuelle pour ces gens simples. Aujourd'hui, on pourrait penser que c'est très naïf, et que le succès est un avatar mental sans os ni chair, qui plus est exsangue. La dernière phrase de l'homme blanc qui a tenté d'écarter cette famille noire du quartier blanc où elle a acheté une maison est un avertissement sérieux et réaliste : « J'espère que vous savez ce que vous faites. » À l'époque, l'incendie d'une maison, la nuit, avec toute la famille noire à l'intérieur, était plus courant qu'une éclipse solaire.

***Un raisin au soleil*, Kenny Leon, 2008**

Je suppose que nous connaissons tous l'intrigue et l'histoire de cette pièce. Ce *remake* du film précédent avec Sidney Pottier (1961) ne change pas grand-

chose. Il ajoute quelques scènes courtes pour passer d'une situation à une autre, pour expliciter certains éléments comme, par exemple, l'avortement envisagé. Mais le recours à une avorteuse clandestine n'est pas en phase avec l'époque de sortie du film. En 2008, il existait partout aux États-Unis des cliniques spécialisées dans ce type d'intervention médicale. Bien sûr, les deux scènes rajoutées dans ce film permettent de montrer plus facilement le changement d'avis de Ruth. Mais Asagai, l'ami nigérian de la sœur et fille de la famille, avait raison en 1961 lorsqu'il déclarait : « Il y a quelque chose qui ne va pas lorsque tous les rêves d'un foyer dépendent de la mort d'un homme. » Et il a encore plus raison en 2008. Les quelques scènes ajoutées vont toutes dans ce sens : rendre « l'enjeu financier » le plus important, mais aussi le plus fragile. L'argent est si facilement volé. Mais notez que dix mille dollars, ce n'est pas beaucoup en 2008, alors que le seuil de pauvreté pour un ménage de cinq personnes est de 35 140 dollars en 2023, et qu'il était de 24 800 dollars en 2008.

L'enjeu de ce film, en 2008, et cela n'était pas évident en 1961, ce sont les réactions d'un public blanc et celles d'un public noir. L'intégration des salles de cinéma commençait à peine en 1961 et ne sera achevée qu'après 1964.

« Vers 1961-62, voyant ce qui est écrit sur le mur [Livre de Daniel, Bible, citation connue de tous aux USA], les théâtres du Sud ont commencé à s'intégrer tranquillement, surtout s'ils appartenaient à des chaînes nationales inquiètes de la mauvaise presse et des piquets de grève dénonçant leur complicité avec Jim Crow. En coopération avec des groupes locaux de défense des droits civiques, de nombreux exploitants de théâtre ont adopté une stratégie d'intégration pacifique qui a fait ses preuves pour la première fois à Nashville. Sans publicité préalable, les gestionnaires de salles admettaient discrètement les Noirs lors des matinées à faible fréquentation, puis dans les spectacles nocturnes en semaine et enfin le week-end. Les gérants ont alors annoncé que le théâtre avait été intégré – un fait accompli avant que les membres locaux du Klan ne puissent protester. Les salles moins accommodantes se sont heurtées au ministère de la Justice de l'administration Kennedy, mais ce n'est qu'après l'adoption du Civil Rights Act de 1964 que les théâtres [c'est le mot normal en Américain pour désigner les cinémas] américains ont été totalement intégrés – même si, bien sûr, les coutumes locales et la géographie municipale dictaient, encore souvent sur décision ad hoc, la ségrégation dans la composition ou la répartition du public ».
(https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/segregated-past-drive-movie-theaters-guest-column-1300306/)

Mais la question de l'intégration des théâtres dramatiques, comiques et musicaux est une question plus complexe. Premièrement, la déségrégation des théâtres dramatiques (comédies, tragédies, comédies musicales, etc.) n'est pas richement illustrée dans les données disponibles. J'ai trouvé les éléments suivants pour les comédies musicales :

« Au début du théâtre musical, le public était séparé. Les Noirs n'étaient pas autorisés à s'asseoir dans l'auditorium principal mais étaient relégués au balcon ou sur la galerie. Cela reflétait la ségrégation qui prévalait dans la société en général. Les Noirs n'étaient pas considérés comme égaux aux Blancs et n'avaient donc pas le même accès aux meilleures places de la salle. Cependant, à mesure que la société est devenue plus égalitaire, le placement dans les théâtres musicaux a également évolué. De nos jours, le public n'est généralement pas séparé et les Noirs peuvent s'asseoir où ils veulent. » (https://brightstarmusical.com/were-audiences-segregated-i-musical-theatre/)

Mais la plupart des données concernent l'intégration des productions théâtrales, donc des acteurs, actrices, auteurs, compositeurs, etc., ainsi que de tous les autres interprètes dès lors que de la musique intervenait avec des chefs d'orchestre et des orchestres classiques ou jazz.

« Broadway a commencé à se déségréguer dans les années 1950, même si ce fut un processus lent. Ce n'est que dans les années 1960 que des artistes noirs ont commencé à apparaître dans les productions grand public. Dans les années 1970 et 1980, les artistes noirs ont commencé à remporter des prix majeurs pour leur travail à Broadway. Aujourd'hui, les artistes noirs sont régulièrement présents à Broadway et leurs contributions sont célébrées. »
(https://brightstarmusical.com/were-audiences-segregated-i-musical-theatre/)

Dans cette optique, voici quelques informations sur l'intégration dans la production et la représentation d'œuvres théâtrales sur scène, dans les théâtres.

« Dans tout le pays, au début des années 1960, les questions de droits civiques – les droits des électeurs et l'inscription des électeurs noirs, l'intégration, l'équité et l'égalité sur le lieu de travail – étaient dans l'actualité et à la télévision presque tous les jours, mais pour la plupart absentes à Broadway. En 1962, Richard Rodgers produit la première comédie musicale qu'il a lancée depuis la mort d'Oscar Hammerstein II, en 1960, une pièce originale intitulée *No Strings*, pour laquelle il écrira à la fois les paroles et la musique. Se déroulant dans le Paris contemporain, *No Strings* raconte une histoire d'amour entre un écrivain expatrié et un mannequin. Le mannequin, une Américaine, était interprété par Diahann Carroll, une actrice et chanteuse noire exquise et talentueuse, qui avait fait ses débuts à Broadway en 1954. Même si l'aspect interracial de la romance était évident pour tous ceux qui regardaient, il n'a jamais été spécifiquement mentionné. Rodgers a demandé à l'actrice jouant le personnage de Carroll de faire référence à son enfance « au nord de Central Park ». Et Richard Rodgers en fit autant, mais clairement, cela signifiait tout autre chose. Un spectacle qui semblait socialement progressiste est apparu, après réflexion, au mieux alambiqué, au pire timoré. »
(https://www.pbs.org/wnet/broadway/essays/civil-rights-era-on-broadway/)

En 2008, le public est largement intégré à New York, et puisque cette production est destinée au cinéma, il en est de même dans tous les cinémas des USA. Mais comment le public blanc peut-il réagir aux faits présentés ici, alors que la présence de l'avorteuse (à peine évoquée dans la pièce et le film originaux) date l'action ? Le public blanc est confronté à une société totalement hypocrite qui refuse à une famille noire le droit d'acheter une maison et de s'installer dans un quartier blanc. Ce type de ségrégation est illégal, mais néanmoins pratiqué, même discrètement. Le public blanc est la cible comme porteur de la responsabilité de cette ségrégation car les Noirs sont la cible des Blancs sur scène. Nous savons tous qu'il existe des ghettos en Amérique et dans de nombreux autres pays occidentaux, pour ne parler que de notre propre devant de porte. Ainsi la dernière phrase du représentant blanc de la communauté blanche dans laquelle cette famille noire va s'installer n'est plus un avertissement. Cela devient une menace. « J'espère que vous savez exactement ce que vous faites. »

Mais quelle peut être la réaction d'un public noir ? Ils ne manqueront pas de comparer cette situation un peu vieillie sur la scène avec la réalité vraie et réelle. Ils doivent connaître, ou ils ne peuvent ignorer, l'opinion suivante :

« La discrimination en matière de logement reste un problème important à Chicago. Une étude de 59 pages sur le Fair Housing [logement équitable] de 2017 (https://www.chicago.gov/content/dam/city/depts/cchr/supp_info/FairHousingReportAUG2018.pdf) a examiné six zones communautaires qui ont fait l'objet des plaintes les plus fréquentes concernant la discrimination selon la race ou le revenu contre les locataires : Jefferson Park, Near North Side, Bridgeport, Hyde Park, Clearing et Mount Greenwood.

« Dans 63 % des cas, les testeurs noirs se faisant passer pour des locataires potentiels titulaires de CHA Housing Choice Vouchers [Bons de soutien offerts par la ville de Chicago aux locataires à faibles ressources, équivalent de l'APL française] ont subi une forme ou une autre de discrimination. « Le ratio le plus élevé d'actes discriminatoires par rapport aux tests liés à la race s'est révélé dans le quartier de Near North Side, où plus de la moitié des tests impliquaient une discrimination raciale », ont constaté la Commission des relations humaines de Chicago et le Comité des avocats de Chicago. »
(https://www.chicago.gov/content/dam/city/depts/cchr/supp_info/FairHousingReportAUG2018.pdf)

Même si les choses se sont améliorées en plus de 60 ans (deux générations) depuis 1961, nous sommes loin d'une situation équitable. La discrimination est partout présente dans des proportions considérables, et nous ne devrions pas réduire le concept à la discrimination raciale. Mais nous pensons que les Blancs ne brûlent plus une maison avec ses habitants noirs à l'intérieur et avec les portes et les fenêtres clouées, mais le rejet de toute personne hors de certains quartiers rési-

dentiels et l'existence de quartiers où la proportion de personnes « de couleur » est plus de 50 %, voire deux fois plus que la proportion globale de personnes « de couleur » dans la ville concernée, et parfois beaucoup plus, est un fait évident. La pièce devient alors, pour un public noir, un appel à l'action. Le Logement des Noirs Compte, tout comme la Vie des Noirs Compte. En même temps, je ne suis pas sûr, ni convaincu, que l'approche entrepreneuriale de l'amélioration de la vie de chacun soit ou ait été la seule solution, ni même peut-être la principale solution. Je suis plutôt d'avis que l'entrepreneuriat est un élément avec la fierté (la scène finale du film insiste sur cet élément), mais pas seulement la fierté du peuple, la fierté en tant que membre du peuple : la fierté de soi est tout aussi importante. Néanmoins et surtout, l'éducation est cruciale, ainsi que la déségrégation à tous les niveaux de la société. La ségrégation est une arme mortelle pour certains (par intention ou par victimisation), une malédiction pour d'autres ou un mal pour un troisième groupe, mais elle conduit toujours à des événements fatals comme dans le cas de la COVID-19.

« Selon une analyse de la Kaiser Family Foundation et de l'Epic Health Research Network, basée sur les données du système de dossiers de santé Epic pour 7 millions de patients noirs, 5,1 millions de patients hispaniques, 1,4 millions de patients asiatiques et 34,1 millions de patients blancs, à la date du 20 juillet 2020, les taux d'hospitalisation et les taux de mortalité pour 10 000 habitants étaient respectivement de 24,6 et 5,6 pour les patients noirs, de 30,4 et 5,6 pour les patients hispaniques, de 15,9 et 4,3 pour les patients asiatiques et de 7,4 et 2,3 pour les patients blancs. Les Amérindiens vivant aux États-Unis ont également été touchés de manière disproportionnée par la COVID-19. »
(https://jamanetwork.com/journals/jama/article-abstract/2775687)

Le film, comme la pièce, insiste donc sur une conscience collective essentielle du danger de l'injustice et de l'inégalité. Nous sommes tous capables de faire mieux que nos pères et nos mères, mais nous ne sommes pas tous capables de faire les mêmes choses. On ne peut pas demander à une puce de voler, ni à une mouche de nager. Les acteurs sont définitivement bons même si le jeu des acteurs est parfois un peu trop démonstratif au lieu d'être empathique. Mais on peut se demander si cette pièce n'est pas devenue un drame-agit-prop ou même une épopée brechtienne. Dans les deux cas, cela devrait amener le public, noir et blanc, à prendre conscience de ce qui doit être changé et à agir pour y parvenir.

Conclusion

Tout a été dit. La pièce change complètement de sens entre 1959 et 2008, raison de plus en 2020. Elle ne prend sens que pour ceux qui vont la couler dans les événements des dix dernières années, depuis la présidence de Barack Obama. L'émergence littéralement volcanique des suprématistes blancs, du nationalisme protectionniste américain, de la compréhension qu'ils ne peuvent plus envoyer des troupes où ils veulent, et bien sûr du complotisme populiste exacerbé par la peur de

perdre la mise du fait du péril jaune, recentré sur le simple péril chinois, tout cela produit une situation où les Noirs meurent de plus en plus nombreux, mais avec un développement simultané de tous les autres assassinats de haine, comme par exemple les crimes anti-asiatiques, antimusulmans, anti-arabes, antisémites, et bien d'autres encore. Les fusillades de rue, dans les écoles, les universités, les supermarchés, les églises, synagogues et mosquées, voire tout lieu public ouvert au public justement, y compris bien sûr les porteurs d'armes se multiplient – surtout que l'article 2 de la constitution pose ce port d'armes comme un droit de tout citoyen américain. « Les fusillades de masse sont des incidents au cours desquels plusieurs personnes sont victimes de violences liées aux armes à feu, plus précisément aux fins de cet article, un total de quatre victimes ou plus. Au 31 octobre, 621 personnes au total avaient été tuées et 2 126 autres personnes blessées dans 520 fusillades en 304 jours. »[1] Ce n'est heureusement pas le cas dans de nombreux autres pays, en fait dans la majorité des pays.

Jacques COULARDEAU
Université Paris I, Panthéon Sorbonne

Œuvres référées

* Hansberry, Lorraine, © 1959, *A Raisin in the Sun*, traduction Légitimus, Samuel, & Vermande, Sarah, © 2022, *Un raisin au soleil*, Montreuil, L'Arche Éditions, 2022.
* Hansberry, Lorraine, © 1959, *A Raisin in the Sun*, Petrie, Daniel, réalisateur, Columbia Pictures, 1961.
* Hansberry, Lorraine, © 1959, *A Raisin in the Sun*, Leon, Kenny, réalisateur, Qualles, Paris, auteur du scénario, American Broadcasting Company (ABC), film 2007, télévision 2008.
* Hansberry, Lorraine, © 1959, *A Raisin in the Sun*, Robert O'Hara, Metteur en scène, Octobre 2020, jusqu'au 20 novembre 2020, Public Theater, Manhattan; publictheater.org. Durée du spectacle: 3 heures.

[1] The New York Times, "Mass shootings are incidents in which several people are victims of firearm-related violence, specifically for the purposes of this article, a total of four or more victims. As of October 31, a total of 621 people have been killed and 2,126 other people have been injured in 520 shootings in 304 days." Green, Jesse, October 25, 2022.

INESTHÉTIQUE ET MIMESIS : MEHDI BELHADJ KACEM ET LA QUESTION DU THÉÂTRE

Les anciens avaient des héros et mettaient des hommes sur leurs scènes de théâtre ; nous, au contraire, nous n'y mettons que des héros, et à peine avons-nous des hommes (Jean-Jacques Rousseau)

Dans la rue, on ne verra bientôt plus que des artistes, et on aura toutes les peines du monde à y découvrir un homme (Arthur Cravan)

La philosophie est le relevé rigoureux de tout ce qu'aura pu penser l'humanité à une époque donnée et qui transcende cette époque… Peu importe qui a pensé ceci ou cela. Ce qui importe, c'est ce qui a été pensé (Mehdi Belhaj Kacem)

Diogène parcourait les rues d'Athènes en plein jour, tenant à bout de bras une lampe. Les gens qu'il croisait lui demandaient : « *Que fais-tu ?* ». Il répondait : « *Je cherche un homme* »…

C'est Alain Badiou qui révèle Mehdi Belhaj Kacem, ce franco-tunisien né en 1973, bachelier qui n'est jamais entré dans une université, a vécu la vie d'un sdf, est devenu autodidacte absolu en philosophie, et qui, à mes yeux, est LE philosophe du crépuscule du XXe siècle et de l'aube très crépusculaire du XXIe. Alain Badiou, dont il s'est aujourd'hui éloigné[1], lui aura confié des séminaires pour agrégatifs à l'ENS. Il a déjà publié une bonne trentaine de livres.[2]

Je tente de présenter ici les grandes lignes, l'essentiel, d'une conférence donnée au colloque sur *Alain Badiou, Esthétique et Politique*, où il fut invité en octobre 2008, à la Villa Gillet (Saint-Etienne). Le titre du colloque est aussi celui de sa conférence, texte donné dans son intégralité dans un livre intitulé *Inesthétique et Mimesis, Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*[3]. Dans le même livre se trouve le texte d'une autre conférence donnée lors d'un colloque organisé à

---

[1] Cf. Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimesis. Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, Coll. Fins de la Philosophie, dir. Michel Surya, 2010 ; *Après Badiou*, Paris, Grasset, Coll. Essai Français, 2011.

[2] En appendice, une liste de ceux de ses livres que je recommande particulièrement.

[3] Mehdi Belhaj Kacem, *Inesthétique et Mimesis. Badiou, Lacoue-Labarthe et la question de l'art*, *op.cit*.

Strasbourg en octobre 2019 et qui s'intitulait *À la mémoire de Philippe Lacoue-Labarthe*. La conférence de Kacem portait le titre de *Lacoue-Labarthe et la question de l'héroïsme*.[4]

Ce livre de Kacem, *Inesthétique et Mimesis*, est une synthèse déterminante des rapports entre l'art (ou ce qu'on appelle encore comme ça…), la politique, l'esthétique et le théâtre. Le texte dont il est question ici, *Alain Badiou, Esthétique et Politique*, est d'une telle densité qu'il est difficile de le résumer. Ce que je veux faire ici, c'est bien situer et cerner ce que Kacem a à nous dire sur la question du théâtre, qui est inséparable de son regard sur l'art en général – et sur l'esthétique comme succursale de la philosophie établissant des critères d'évaluation et de hiérarchisation des arts et des œuvres. Il y a une perspective historique, politique et sociale, donc culturelle, dont la philosophie ne saurait faire abstraction.

Le concept d'*inesthétique* introduit par Badiou[5] découle d'un constat : l'art contemporain est déroute de la catégorie de beauté (la beauté est « *nom de la vérité dans l'art* », selon Badiou) et donc de toute esthétique au sens classique.

Kacem va plus loin et parle d'une « *maligne déconstruction des hiérarchies* ». Il oppose cela, en se référant à Friedrich Hegel, au placement hiérarchique pyramidal des arts. L'art contemporain est anti-esthétique, c'est une procédure de déflation de la beauté, inséparable de ce qu'il appelle « *nihilisme démocratique* » : dévaluation de toutes les valeurs esthétiques, « *liquidation des esthétiques de distinction* ».

C'est un vaste problème, qui donne lieu à un foisonnement de références philosophiques (entre autres) que nous ne pouvons citer ou commenter ici. Brille dans ce champ d'investigation et d'exploration la lumière du monde antique où la beauté était, selon la définition heureuse qu'en donne Kacem, « *durabilité des essences qualitatives* », « *luminosité et splendeur du sensible* » – tout cela s'étant réduit à une « *impossible assomption du Beau* » (dont il fait la définition de l'essence du *kitsch* mais aussi de la tendance dominante de l'art contemporain dans son ensemble).

Il souligne un autre aspect, à savoir : de Sade à Pasolini en passant par Baudelaire, Genêt etc., cet « *art héroïquement transgressif* » est tombé aujourd'hui dans un « *déflationnisme de la transgression* », une « *parodie de la transgression* » ou un « *transgressif parodique* ». C'est un aspect du fameux et fumeux *postmoderne*… L'art n'est plus qu'un « *jeu hystérique* » de « *défi sophistiqué à toutes les hiérarchies de l'esthétique classique* », l'artiste un « *clown hystérique déflationniste* ».

C'est dans ce contexte-là (« *guerilla anti-hiérarchique sur le champ de ruines époqual* », « *ruine esthétique de notre temps* » – la philosophie se voyant

[4] Je proposerai un compte-rendu de cette conférence pour le *Théâtres du Monde* de 2025.
[5] Cf. Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

réduite à des « *graffiti conceptuels et autres tags théorétiques* ») qu'il faut comprendre l'*inesthétique*, que Badiou définit ainsi : « *Possibilité que la philosophie se fonde à nouveau elle-même, c'est-à-dire comme système, sous la condition moderne de l'art comme déconstruction de l'esthétique.* »

Une référence à Gilles Deleuze[6] permet à Kacem de préciser ce qu'il faut entendre par *inesthétique* :

> *Il n'applique pas un système préconçu, le sien, à la singularité Bacon, il adapte sa langue philosophique à cette singularité et en retire des concepts à leur tour singuliers. L'inesthétique de Badiou ne procède pas autrement.*

Il est « *impossible de généraliser le discours sur l'art à partir d'un système fixé une fois pour toutes* ». À la métaphore hégélienne de la pyramide, il substitue celle du *harem* :

> *Visiter les chambres du harem une à une et, à chaque fois, si le cœur vous en prend, décrire l'esthétique singulière et irréductible de chaque artiste.*

S'inspirant du *Théétète* de Platon, il définit le *philosophe et critique* dans ce *harem* comme « *maquerelle de la vérité* » (il en donne un grand modèle, Jean-François Lyotard dans *Le Différend*)[7].

L'*inesthétique* se fonde donc sur une « *destitution époquale* » de la beauté et aussi de « *la catégorie de vérité* ». Il n'y a que des langages singuliers, irréductibles les uns aux autres, et qu'il est impossible de hiérarchiser. Il n'y a pas plus d'identité absolue que de différence absolue, pas plus d'identité et de différence absolues que de critères absolus de classement.

Il y a tout un chapitre, assez substantiel, de la pensée de Kacem, dont je ne peux parler ici, sur le devenir politique qui englobe et détermine l'art, l'esthétique et, comme on va le voir, le théâtre. Et il y a aussi tout un développement sur un changement analogue dans la musique, sur lequel je ne peux m'attarder et que je me contenterai de résumer ainsi : on est passé de Haydn-Beethoven-Mozart etc. à (entre autres) Schönberg. Autrement dit, du classique au chromatisme etc.

Abordons à présent la question du théâtre : c'est par rapport au concept aristotélicien de *katharsis* que Kacem définit la *mimesis* :

> *Condition de la katharsis épuratrice : terreur et pitié deviennent des affects jouissifs libérateurs… Sublimation tragique d'affects négatifs supprimés dans leur négativité et conservés dans leur intensité par la mimesis...*

---

[6] Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, Paris, La Différence, 2001.
[7] Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Ed. Minuit, 1982.

J'en viens ainsi au point central de la pensée de Kacem quant au théâtre.

C'est la tragédie qui est à l'origine de l'art et de la philosophie en Occident. La philosophie de Platon a fermé l'accès à l'origine tragique qui a donc été refoulée, oubliée. La puissance déchirante et sublime de la tragédie chez Eschyle et Sophocle s'est réduite, avec Euripide et Aristote, à la mauvaise mimesis, au « *trucage* ». La forclusion du tragique chez Platon s'est traduite en un théâtre didactique et professionnel. Le secret de la Grèce originelle – scénarios de performance auxquels le public prenait une part active et directe – s'est perdu dans quelque chose qui n'est plus que 'du théâtre', 'du spectacle', « *une cuisine calculée* ». La transe dionysiaque du chœur a été supprimée, la démesure sublime des personnages tragiques s'est transmutée en archétypes.

Philippe Lacoue-Labarthe résume la question esthético-politique de notre temps : « *Le théâtre des Grecs n'était pas 'du théâtre'*»...

Il y a beaucoup à dire sur la manière dont Kacem et Lacoue-Labarthe situent cette problématique de la tragédie par rapport au premier romantisme allemand, aux grands philosophes après Emmanuel Kant et à l'idéalisme chez Hegel et Schelling, mais cela nous entraînerait trop loin de mon propos.

Nietzsche, dans sa réflexion sur l'origine de la tragédie, doit beaucoup, mine de rien, peut-être, à Jean-Jacques Rousseau et à sa critique très platonicienne du théâtre de son temps, telle qu'elle s'exprime dans sa *Lettre à d'Alembert*.

Kacem voit un rapprochement possible entre la « *fête civique* » de Jean-Jacques Rousseau (« *représentation de rien sinon des spectateurs eux-mêmes… joie de l'être-ensemble ou de la réunion* ») et Guy Debord et les situationnistes, qui voulaient « *actualiser la vieille promesse prophétique et messianique de l'art* ». Or cette actualisation, c'est quoi ? C'est très précisément l'événement politique.

L'art tragique n'était que « *présentation de situations politiques* ». La philosophie de Platon congédie les poètes tragiques pour imposer sa philosophie comme détermination de « *la bonne politique de la Cité* ». C'est la fin, en Grèce, du tragique et du mythologique, qui se confirme en France avec la Révolution.

Certains ont pu voir chez Platon l'origine de la tentation totalitaire (voir, en appendice, l'extrait de *Lois*, qui en dit long, même si le ton est plus modéré que dans ce qui est dit dans *La République*…).

Jean-Jacques Rousseau dénonçait le théâtre corrompu de son temps et prônait la « *fête civique* » (cf. Lacoue-Labarthe : « *la mimesis de rien, c'est le jeu* »…).

Selon Kacem, Nietzsche, à sa manière, répétera la geste rousseauiste…

Revenons au théâtre grec.

Kacem précise : « *Les acteurs grecs étaient des chargés de fonctions publiques soit dans l'État, soit dans l'ambassade, des citoyens* ».

Rien à voir avec l'acteur moderne (cf. le « *spirituel histrion* » de Mallarmé…), qui imite des choses qu'il ne vit pas, qu'il ne comprend pas nécessaire-

ment… : « *Les acteurs grecs étaient des hommes, des vrais, des adultes responsables, officiants d'une religion civile et pas des grands enfants ou des adolescents attardés...* »

Il surenchérit avec Lacoue-Labarthe : « *Le théâtre grec, parce qu'il était mimesis (présentation et non représentation) de l'ethos grec, était pédagogique et utile. Et pour une raison très simple : ce n'était pas 'du théâtre'...* »

Il y aurait beaucoup à dire sur tous les rapports envisagés ou impliqués par l'analyse de Kacem, entre art et politique, politique et science etc. (« *la politique est une mimesis monstrueuse, une parodie, du processus scientifique* »[8]).

Il conclut : « *L'art contemporain est une imitation vide qui laisse tout en l'état… Le projet archéo-platonicien d'un art qui se réalise comme politique ne fait qu'avaliser la politique déjà existante, c'est-à-dire l'immonde.* »

Enfin il boucle sa conférence avec le commentaire de Lacoue-Labarthe sur ce que Theodor Adorno[9] appelait « *désartification* » (c'est ainsi que Lacoue-Labarthe a traduit son néologisme allemand, « *Entkünstung* »)[10] :

> *Décomposition ou effondrement de l'art, sa dissolution dans ce que la critique d'art appelle l'industrie culturelle… La désartification c'est, sous les conditions du Capital et de la société administrée, une hétéronomisation de l'art, son devenir-marchandise – sans oublier cette conséquence inéluctablement éthique et politique : la ruine de l'utopie émancipatrice et libératrice dont l'art était porteur depuis quelques siècles, la destruction de sa force de protestation, l'extinction de son énergie spirituelle, l'oubli de sa vocation messianique… La fin d'une promesse, d'autant plus grave qu'elle est inaperçue… Une sorte de trahison, à l'insu de ceux qui trahissent.*

Les dernières paroles de la conférence de Kacem, après cette dernière citation, sont : « *Je vous laisserai là-dessus* »…

René AGOSTINI
Avignon Université

---

[8] Un humoriste, dont j'oublie le nom, disait qu'avoir fondé une « École des Sciences Politiques » relevait d'un orgueil et d'une vanité énormes... Et il ajoutait : « *Si la politique était une science, le chaos ne serait pas aussi bien organisé* »...

[9] Cf. *Théorie esthétique*, traduction de Marc Jimenez, Klincksieck, 1970.

[10] Cf. « Remarque sur Adorno et le jazz » (« D'un désart obscur »), in *L'Animal*, « Le Simple / Philippe Lacoue-Labarthe », n°19-20, 2008. *D'un désart obscur* fait écho à *D'un Désastre Obscur* d'Alain Badiou (La Tour-d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1998 et 2013).

APPENDICE

I

Extrait de *Lois* de Platon :

« *Nous composons un poème tragique, dans la mesure de nos moyens, à la fois le plus beau et le plus excellent possible : autrement dit, notre* organisation politique *tout entière consiste en une imitation de la vie la plus belle et la plus excellente ; et c'est justement là ce que nous affirmons, nous, être réellement une tragédie, la tragédie la plus authentique ! Dans ces conditions, si vous êtes des poètes, nous aussi nous sommes des poètes, composant une œuvre du même genre que la vôtre, nous sommes vos concurrents professionnels aussi bien que vos compétiteurs, étant les auteurs du drame le plus magnifique : celui précisément dont, seul, un code authentique des lois est le metteur-en-scène naturel, ainsi que nous en avons, nous, l'espérance.* »

II

Lectures complémentaires (nous ne reprenons pas ici les ouvrages déjà cités dans l'article ou dans les notes) :

* Philippe Lacoue-Labarthe, *Poétique de l'Histoire*, Paris, Galilée, 2002.
* Gilles Deleuze, *L'image-mouvement* et *L'image-temps,* Paris, Minuit, 1983 et 1985.

III

Des nombreux livres de Mehdi Belhaj Kacem, je recommande surtout les suivants :
* *L'Antéforme*, Auch, Tristram, 1997 (pour avoir un aperçu de sa vie avant son entrée en philosophie…)
* *L'essence* n *de l'amour*, Auch, Tristram, 2001.
* *La chute de la démocratie médiatico-parlementaire*, Paris, Stock, 2002.
* *L'affect*, Auch, Tristram, 2004 (textes de son séminaire pour agrégatifs à l'ENS).
* *Événement et répétition*, Auch, Tristram, 2004 (textes de son séminaire pour agrégatifs à l'ENS).
* *La psychose française*, Paris, Gallimard, 2006.

* *La Conjuration des Tartuffes*, Paris, Leo Scheer, 2011 (ce titre fait écho à *La conjuration des imbéciles* de John Kennedy Toole, 10/18 (en anglais, « *A Confederacy of Dunces* », Bâton Rouge, Louisiana State University Press, 1980).
* *Opera Mundi, la seconde vie de l'Opéra*, Paris, Leo Scheer, 2012.
* *Être et sexuation*, Paris, Stock, 2013.
* *Algèbre de la Tragédie*, Paris, Leo Scheer, 2014.
* *La Transgression et l'Inexistant*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2016 (ce livre a d'abord été en vente sur internet, pour 10 euros – téléchargement à imprimer).
* *Textes inédits*, [… et Michaël Crevoisier] Dijon, les presses du réel, 2016.

Les trois livres ci-dessous sont, à mes yeux, le grand-œuvre de Mehdi Belhaj Kacem (sans exclure que cette liste puisse s'allonger...) :

* *L'Esprit du Nihilisme, une ontologique de l'Histoire*, Paris, Fayard, 2013.
* *Dieu, la Mémoire, la Techno-Science et le Mal*, Paris, Gallimard, 2017.
* *Système du Pléonectique*, Dijon, les presses du réel, Diaphanes AnarchieS, 2020.

LE COMMERCE DES CORPS

La notion de corps, en particulier lorsqu'elle est employée au pluriel, peut faire référence à plusieurs types de corps. On pense bien sûr ici en premier lieu aux corps humains, mais on peut aussi imaginer qu'il peut être question des corps des animaux, et même, si l'on prend le terme au sens le plus large qui soit, à toute « partie de la matière », et alors le commerce des corps ne ferait plus simplement référence aux corps humains, ou aux parties de corps humains (cf. les dons d'organes), mais à des substances (qu'elles soient licites ou illicites… (trafic de pierres précieuses ou bien de drogues).

La notion de commerce quant à elle, suppose un sens économique, dans la mesure où l'on peut acheter ou vendre un corps. De plus il s'agit là d'une notion qui a une connotation d'emblée péjorative : le commerce des corps fait penser à la « traite des blanches » à une certaine époque, à la prostitution, etc… Mais il y a sans doute aussi un autre sens du commerce, plus neutre, qui désigne simplement l'idée d'un échange, d'un certain type de relations entre corps.

Nous ne sommes donc pas très éloignés de la question centrale du spinozisme : « Que peut un corps ? ». Un corps peut en effet être acheté, vendu, torturé, mutilé, donné, tatoué, scarifié, aimé, désiré, etc… Le problème auquel nous sommes amenés est donc de savoir si le commerce des corps doit être réduit à son sens économique, ou bien s'il n'y a pas un sens simplement intersubjectif du commerce des corps, voire une signification symbolique de l'échange des corps ?

Nous verrons dans un premier temps le commerce des corps en un sens économique, puis au sens d'échange, sans connotation dépréciative, et enfin nous nous interrogerons sur la question du don des corps, en nous demandant si celle-ci ne recèle pas un paradoxe sous-jacent, celui d'une sorte de « commerce gratuit » des corps.

Le commerce des corps suppose l'idée d'une économie des corps. Un corps peut être en effet acheté ou vendu. Un corps peut avoir un prix. Comme disait Oscar Wilde, « le cynisme, c'est connaître le prix de tout et la valeur de rien ». Ainsi, actuellement, des femmes afghanes sont amenées à vendre leurs enfants pour environ 300 euros. Le commerce des corps des enfants n'est bien sûr pas désiré par elles, mais il est tout de même « volontaire », dans la mesure où il est l'effet d'un choix, d'une décision. Il s'agit donc ici de la vente de corps, mais du corps des autres et non pas du sien propre. La raison est évidemment et ne peut être qu'économique. Le corps de certains enfants devient ainsi une véritable marchandise, et comme il n'est évidemment pas possible de séparer leurs corps et leurs âmes (!), en vendant leurs enfants, ces femmes perdent tout d'un coup. Les corps de ces enfants ne sont rien d'autre que de la matière qui s'échange, simple « substance étendue » cartésienne permettant de considérer de façon identique le corps

d'un être humain, d'un animal, ou simplement un morceau de cire… On pourrait en dire autant de la vente des esclaves ou bien de la vente des femmes pour constituer un harem par exemple. Aristote définissait ainsi l'esclave dans la Politique (I) : « un bien acquis et animé », « un serviteur destiné à l'action ». De la même manière, le corps des femmes peut être utilisé et possédé totalement lorsqu'il est acheté pour faire partie d'un harem. Là encore, ce sont des hommes qui font commerce des corps des femmes.

Mais le commerce des corps peut aussi faire référence à un échange volontaire (du moins dans certains cas), comme dans la prostitution (lorsqu'elle n'est pas soumise au proxénétisme). Il s'agit alors non plus de faire le commerce du corps de quelqu'un d'autre, mais de son propre corps. Bien plus, il ne s'agit pas de vendre son corps totalement, mais seulement pour une certaine utilité (sexuelle), un certain temps (variable) et dans certaines conditions (par exemple une prostituée refuse d'embrasser sur la bouche). Le « commerce » a ici un sens clairement péjoratif, dépréciatif, dans la mesure où la morale traditionnelle considère comme un mal le fait de vendre en partie son corps. Situation que l'on retrouve encore dans la problématique des « mères porteuse », ces femmes qui vendent leur corps pour qu'un enfant qui n'est pas le leur puisse naître. Pourtant, c'est là encore un choix, même s'il est sans doute déterminé économiquement. De plus l'effet de la prostitution comme celui des « mères porteuses », est de produire le plaisir des autres (plaisir sexuel pour les uns, plaisir, voire bonheur de la parentalité pour les autres). Un corps peut produire du plaisir ou du bonheur pour d'autres corps ou d'autres êtres : en quoi est-ce condamnable ? Le corps a sans cesse été, dans l'inconscient collectif de culture judéo-chrétienne, l'objet d'une dépréciation au profit de l'âme. Et la morale millénaire que critique par exemple Nietzsche n'a rien à voir avec une éthique pensée comme morale personnelle, dans laquelle on ne considère plus le Bien et le Mal comme valeurs absolues et universelles, mais le bon et le mauvais comme valeurs relatives et particulières, ce qui est bon pour moi pouvant être mauvais pour mon voisin.

Enfin le commerce économique des corps peut aussi être reconnu, accepté, apprécié même. C'est par exemple le cas avec les soins du corps comme la thanatopraxie ou même les pratiques d'inhumation, ou bien encore, dans un autre registre, avec le tatouage, le véritable problème se posant plutôt pour la question du trafic d'organes. Toutes ces pratiques supposent un aspect financier, économique du commerce des corps. Une inhumation peut revenir très cher, et en tout cas plus par exemple qu'une incinération. Mais ce genre de commerce n'est pas du tout critiqué, voire plutôt rattaché à une dimension sacrée, comme on le comprend a contrario lorsque des corps ne peuvent être inhumés avec soin, avec tous les égards qu'ils méritent (voir par exemple les charniers pendant la guerre actuelle en Ukraine). D'autres pratiques s'attachent au plaisir des corps, considérés de manière purement « esthétique », comme c'est le cas du tatouage. Mais l'esthétique n'est-elle pas, comme le dit Platon dans le Gorgias, une flatterie, une contrefaçon de la gymnastique, de même que la cuisine serait une contrefaçon de la médecine ? Il y a d'un côté les arts véritables (tekhne) de la santé, et de l'autre les simples savoir-

faire (emperia) : les uns prennent soin du corps, les autres seulement apparemment. Mais on voit qu'à chaque fois, ce qui est critiqué dans le commerce des corps, c'est l'aspect financier et économique, et non pas l'échange en lui-même.

Est-il donc envisageable de penser le commerce des corps en un sens plus neutre, moins dépréciatif ? Le commerce des corps, ce n'est pas seulement l'achat ou la vente de marchandises. On peut aussi penser ce commerce comme la rencontre, l'échange entre les corps, le moment où deux ou plusieurs corps rentrent en relation, sans qu'il soit pour autant question d'argent. Il y a sans doute une intersubjectivité, et même une intercorporéité à penser.

Il y a comme une harmonie, une union des corps par exemple dans la sexualité. Et ce commerce peut associer tout type de corps, même si, là encore, la morale a changé son point de vue durant les siècles (cf. pédérastie à l'époque de Platon, ou bien zoophilie). Commerce entre corps d'homme et de femme, entre corps d'hommes, entre corps de femmes, entre corps d'adulte et corps d'enfant, entre corps d'être humain et corps d'animal… L'amour envisagé sous l'angle de la sexualité implique la nécessaire utilisation des corps. Et comme le disait même la poétesse russe Anna Akhmatova : « L'amour, c'est quand le corps conduit l'âme ». On retrouve le commerce des corps évidemment aussi dans le désir. Le désir spinoziste est ainsi le signe d'un sujet qui n'est plus maître et souverain, principe ou cause, mais qui est plutôt effet d'autre chose que lui-même, effet d'altérité. Le commerce des corps fait que le sujet perd sa liberté, car sa puissance d'agir est déterminée non pas par une auto-affection, mais par une affection extérieure. Si je suis séduit ou tenté par quelqu'un, mon corps ne m'appartient plus véritablement, et je deviens l'effet d'autrui, effet de séduction ou de tentation. La structure de l'amour est ainsi un peu la même que celle de la folie, car elle consiste à être soi dans l'autre. Mais le commerce des corps dans l'amour n'empêche pas l'impossibilité structurelle de la fusion véritable. La corporéité, même dans l'intercorporéité, renvoie à la structure de la solitude. Avoir un corps, c'est nécessairement être seul, avoir une limite, une séparation entre son corps et celui des autres (à part bien sûr dans le cas exceptionnel (et monstrueux ?) des frères ou des soeurs siamoises, qui ne fait que confirmer la règle de la séparation des corps). La rencontre des corps ne peut, même à travers leur commerce, évacuer la structure même de la condition humaine.

Le commerce des corps suppose la relation, la communication, même peut-être la communion, mas jamais la fusion. Avoir un corps, c'est avoir une limite. Comme le dit Pascal dans ses Pensées, « nous sommes pleins de choses qui nous jettent au dehors ». Les objets nous appellent, nous tentent, les passions nous habitent, parfois de façon « diabolique ». Que signifie l'idée de pulsion ? La pulsion (comme l'Eros de la libido freudienne) est expulsion. Il s'agit de jeter au dehors ce par quoi le dedans existe. Expulser une limite, une enveloppe, notre enveloppe charnelle. Il y a ainsi une tendance pornographique dans la structure du désir sexuel. Comme l'explique Jean Baudrillard dans L'échange symbolique et la mort, la pornographie suppose une sorte de perversion qui consiste à ne plus traiter

l'autre comme une personne, mais comme un objet, voire à ne s'intéresser à lui que pour son corps, et même seulement pour des parties de son corps (seins, mains, etc…). Le corps est alors morcelé par la perversion, et c'est ce qui se passe notamment dans la tentation pornographique où la seule image d'une partie de corps peut suffire à produire le désir. Ce qui est alors échangé ici dans ce commerce des corps, c'est plus l'image des corps que les corps eux-mêmes.

Le commerce des corps peut donc aussi apparaître quand le corps est utilisé pour son image, même s'il n'y a pas de sexualité. C'est ce qui est flagrant dans le théâtre ou le cinéma, où le corps d'un acteur est utilisé pour incarner un personnage. Le jeu sur l'image fait que ce qui compte n'est plus la personne, mais le personnage. Comme l'explique Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*, le corps est l'élément essentiel, primordial du spectacle théâtral. Le commerce des corps est alors la relation qu'entretiennent les acteurs entre eux grâce à leurs gestes, leurs paroles, leurs contacts, leurs cris, leur violence, etc… Quelque chose passe entre les acteurs, mais aussi entre les acteurs et les spectateurs, qui est de l'ordre de la présence. Le véritable intérêt du théâtre est de rendre possible cette présence, qui est coprésence. Et c'est bien l'image qui rend possible ce commerce, puisque le cinéma permet lui aussi l'utilisation des corps, et même parfois de différents corps pour un même personnage, ou du même corps pour différents personnages. Même si l'industrie du cinéma rejoint par certains aspects le sens économique du commerce des corps (certains acteurs ou « stars » du cinéma vendent parfois plus leur image corporelle que leur talent…), il n'en reste pas moins vrai que le commerce des corps possède ici un sens surtout intersubjectif (car c'est la personne qui est appréciée dans sa totalité, pour son apparence, sa sensibilité, son intelligence, son humour, son talent artistique, etc…) dans la mesure où ce qui compte avant tout, c'est la rencontre entre l'artiste et le contemplateur d'une part, entre les artistes eux-mêmes d'autre part.

Mais au-delà d'une conception économique ou d'une conception intersubjective du commerce des corps, n'y a-t-il pas, paradoxalement, la possibilité de penser une sorte de « commerce gratuit » des corps, comme cela apparaît avec la question du don de son propre corps ? De même que Mauss substituait, dans son Essai sur le don, une conception éthique du don (notamment à travers le potlatch) à la conception économique des échanges commerciaux (telle qu'elle structure par exemple la problématique marxiste du travail et du capital), ne faut-il pas ici considérer qu'il peut être question en même temps d'une forme de commerce des corps, sans pour autant que cela suppose une dimension économique et financière ? C'est ce qui apparaît par exemple avec le don que certains terroristes ou kamikazes font de leur corps pour des raisons politiques ou religieuses. Une immolation par le feu , une « bombe humaine », des aviateurs utilisant volontairement leur engin pour produire des destructions (dans certaines guerres) sont autant d'exemples qui montrent bien en quoi un individu peut faire don de son corps à une instance supérieure (qu'il s'agisse de l'Etat islamiste pour les combattants du « jihad » ou bien des kamikazes japonais pendant la Seconde Guerre mondiale). Il s'agit pour eux de se

sacrifier pour une cause politique ou religieuse, ou les deux. Le corps est ici complètement désacralisé, dans la mesure où c'est l'âme qui doit être sauvée, ou bien alors un pays (ou un peuple).

On retrouve le don du corps dans une forme moins violente peut-être, mais toujours aussi symbolique, comme c'est le cas d'un don de son corps à Dieu, d'un voeu de chasteté. Le corps n'est plus alors objet de plaisir, mais médiation vers la transcendance divine. Des figures comme Simone Weil, ou encore Sainte Thérèse d'Avila, nous permettent de comprendre en quoi la chasteté peut-être le moyen d'un commerce totalement gratuit du corps, d'un don pur fait à Dieu, afin de parvenir à la grâce pour la première, à la sainteté pour la seconde. Il ne s'agit plus ici d'un corps profane, mais d'un corps sacré qui seul rend possible un véritable commerce avec Dieu. Saint Augustin lui-même raconte, dans ses *Confessions*, que ce n'est qu'à l'âge de trente ans environ qu'il a abandonné une vie de débauche et de déchéance charnelle, pour une vie de vertu orientée vers le Bien, lorsqu'il a compris que c'est dans la misère du péché que jaillit la grandeur de la liberté, et que le seul commerce louable est celui de l'homme avec Dieu, et non pas des corps humains entre eux.

Une autre forme du don du corps, plus profane, est bien sûr celle du don du corps à la science. Il y a évidemment un commerce des organes qui n'a rien ici de vénal, mais qui se fait pour une cause médicale et généreuse (et non pas immorale ou mercantile). Le corps est bien ici réduit à ses organes, ou en tout cas à l'utilité de certains, mais c'est, comme on dit, pour une « bonne cause ». Les mutilations du corps que cela implique n'ont rien à voir avec la sauvagerie des mutilations subies par certains soldats pendant les guerres (comme Otto Dix nous en donne d'ailleurs la vision dans plusieurs de ses peintures situées dans le milieu interlope de la prostitution pendant la guerre), ou même, dans une moindre mesure, avec les scarifications volontaires que s'infligent certains individus. Le corps est bien réduit à l'état d'objet, mais pour son utilité, et même pour son utilité vitale pour ceux qui reçoivent des organes en urgence (reins, coeur ou autres…).

On voit finalement que le commerce des corps est loin de n'avoir qu'une dimension strictement économique. Bien sûr cette dernière est essentielle pour penser la réalité de notre actualité. Mais le commerce des corps signifie d'abord et avant tout la relation, l'interaction, la communication, voire la communion des corps humains entre eux (mais aussi ceux des animaux bien sûr, qui, eux aussi, ne sont pas que de la marchandise qu'on vend et qu'on achète pour se nourrir, qu'on abat pour prélever certaines de leurs parties, qu'on exporte pour faire des combats ou des spectacles, qu'on enferme dans des zoos, etc…). Il y a une intercorporéité essentielle pour penser notre condition. Quant à la vision du commerce des corps comme don, elle met certes en lumière le paradoxe du commerce des corps, à la fois échange, sans être monnayé, mais elle garde plus une dimension symbolique et exceptionnelle que réaliste et quotidienne.

C'est peut-être une métaphore artistique qui permettrait le mieux de rendre compte de l'idée d'un commerce des corps. Non pas l'achat ou la vente, non pas le sacrifice ou le don, mais le commerce des corps comme danse ; le commerce des corps est comme une danse dans laquelle les corps se donnent à voir, à désirer, se touchent, s'enlacent, s'interpénètrent, se parlent, crient ensemble, rient ensemble, pleurent ensemble, donnent l'illusion d'un fluide commun qui se propage entre eux, mais qui restent soumis à l'éternelle loi de la condition humaine, à savoir celle de la solitude sinon physique, du moins métaphysique des corps.

Olivier ABITEBOUL
Centre de Recherche
« Littérature et Poétique comparées » (EA 3931)
Université Paris Nanterre,
Nice

ENTRE CHIEN ET LOUP DE CHRISTIANE JATAHY : UN THÉÂTRE AU PRÉSENT, TÉMOIN DES FORMES CONTEMPORAINES DE FASCISME

> « [L]e phénomène politique le plus important de ces dernières années au Brésil n'est pas tant la montée d'un gouvernement d'extrême droite que l'émergence d'une infinité de collectifs antiracistes, féministes (féminisme noir) et actifs sur les questions de genre. Aujourd'hui [en 2020], plus aucun espace de la sphère publique ne tient pas compte des questions de race et de genre. Le plus souvent, ces formes de résistance sont jugées indésirables, dangereuses et pernicieuses par le corps social, ce qui explique qu'une forte répression s'abat actuellement sur ces subjectivités, leurs actions et leurs performances »
>
> Edson Teles[1].

Introduction

Cette citation liminaire paraît témoigner du fait que Christiane Jatahy – metteuse en scène engagée politiquement – peut difficilement présenter ses créations dans son pays d'origine qu'est le Brésil, sous peine d'être censurée[2]. Toutefois, dans le cadre de cet article, nous nous intéresserons à la rencontre qui s'est déroulée, le lundi 7 mars 2022 à 20h au cinéma *Mk2 Nation* à Paris[3], entre Christiane Jatahy, Marylin Maeso, philosophe autrice de *La petite fabrique de l'inhumain*, et Clotilde Leguil, psychanalyste venant de publier *Céder n'est pas consentir*[4]. Cet échange à trois voix était dédié à *Entre chien et loup*, alors dernier spectacle en date[5], voulu par l'artiste carioca précitée – à la notoriété grandissante

---

[1] « Professeur de philosophie politique à l'Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), coordinateur de l'Associação Nacional de Pesquisa em Filosofia (ANPOF) et membre de la Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos da Ditatura ».
Laurent Delcourt, *Le Brésil de Bolsonaro. Le grand bond en arrière*, Paris, Éditions Syllepses, 2020, p. 101 et 113.

[2] Néanmoins, Christiane Jatahy a pu proposer, durant cinq semaines (en mai-juin 2019) dans le quartier de Pinheiros à Sao Paulo au Brésil, *O agora que demora (Le Présent qui déborde). Notre Odyssée II*.

[3] Pour de plus amples informations relatives à cet événement, auquel nous avons pu assister, voir :
https://www.theatre-odeon.eu/saison-2021-2022/rencontres-et-evenements/rencontre--christiane-jatahy-un-theatredes-violences.

[4] Marylin Maeso, *La petite fabrique de l'inhumain*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2021.
Clotilde Leguil, *Céder n'est pas consentir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.

[5] Le vendredi 4 février 2022, nous avons découvert ce spectacle au Théâtre du Nord à Lille. Si nous affirmons, « alors dernier spectacle en date », c'est que, du 5 mars au 14 avril 2024, Christiane Jatahy présentera son adaptation d'*Hamlet* de William Shakespeare à l'Odéon 6e
https://www.theatre-odeon.eu/fr/saison-2023-2024/spectacles-2023-2024/hamlet-23-24.

en Europe depuis près de vingt ans[6] – d'après le scénario du film de Lars von Trier, *Dogville*, avec Nicole Kidman dans le rôle-titre de Grace.

Cet événement, qui constituera le fil conducteur de notre réflexion, nous servira à démontrer combien *Entre chien et loup* se révèle être un théâtre éminemment ancré dans le présent, témoignant de toutes les formes contemporaines de fascisme, par le truchement du personnage de Grace, devenu, pour les besoins de la mise en scène, Graça, jeune femmed'origine brésilienne, interprétée par Julia Bernat, actrice fétiche de Christiane Jatahy grâce à laquelle elle peut faire pleinement entendre sa propre voix d'artiste politiquement engagée.

Pour ce faire, notre étude se divisera en quatre temps. Dans la première partie, nous nous interrogerons sur la signification du titre donné à ce spectacle. Nous envisagerons, dans la deuxième partie, une notion fondamentale pour comprendre le geste artistique de Christiane Jatahy : la frontière. Notre troisième et notre quatrième parties fonctionneront en dyptique puisque nous aborderons, de manière conjointe, les essais de Marylin Maeso, *La petite fabrique de l'inhumain* et de Clotilde Leguil, *Céder n'est pas consentir* ; réflexions qui viennent poser un regard inédit sur la création de la metteuse en scène brésilienne.

La signification du titre du spectacle : *Entre chien et loup*

Avec *Entre chien et loup*, Christiane Jatahy propose aux spectateurs, réunis et rassemblés dans l'« agora » qu'est la scène de théâtre[7], une expérience à la fois artistique, cinématographique, théâtrale, sociale, humaine et politique. L'artiste carioca profite ainsi du scénario du film *Dogville* de Lars von Trier – à partir duquel elle écrit le spectacle – pour envisager la question de l'acceptation de l'autre et du changement dans la relation à autrui ; relation qui peut devenir économique au point de s'apparenter à une exploitation fasciste :

---

[6] Connue en France depuis 2004 grâce à *Conjugado* (*Studio*), Christiane Jatahy est devenue artiste associée au Centre-Quatre, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, à la Schauspielhaus de Zürich, aux Arts Emerson de Boston et au Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa.
https://christianejatahy.com/.
Elle a également été artiste invitée, de septembre 2021 à juin 2022, au MUCEM de Marseille, et aobtenu, le dimanche 26 juin 2022, le Lion d'Or à la Biennale de Venise.
https://www.mucem.org/sites/default/files/2021-11/Mucem_Programme_Christiane_Jatahy_WEB.pdf.
https://www.lecho.be/culture/scenes/lion-d-or-engage-pour-la-metteuse-en-scene-christiane-jatahy/10398496.html.

[7] Propos de Christiane Jatahy (2 min. 05).
«Christiane Jatahy "Entre chien et loup", Festival d'Avignon, #festivaldavignon avignon Itw MLaScène »,
https://www.youtube.com/watch?v=TA6XaauNpQ0(vidéo consultée le 20 janvier 2024).

> [L]e monde est consterné de voir le Brésil – l'une des dix plus grandes économies du monde – sous la coupe d'un gouvernement dont le militarisme, la brutalité, la violence contre des groupes vulnérables, le mépris pour l'environnement nous rappellent certaines caractéristiques majeures des régimes fascistes. Nous connaissons tous le poids d'un tel qualificatif et il ne s'agit pas de l'utiliser de manière irresponsable. S'il est de plus en plus présent dans l'esprit d'une partie importante de la population brésilienne, ce n'est pas par laisser-aller rhétorique [...]. C'est parce que ce mot désigne l'horizon possible d'un processus qui ne fait que commencer. Bien sûr, personne ne s'attend au retour exact des modèles totalitaires des années trente. Mais quelque chose de fondamental dans leur logique est bel et bien en cours d'adaptation aux réalités politico-économiques actuelles[8].

Dans chaque création de Christiane Jatahy, il y a toujours un rapport extrêmement fort au Brésil, car cette artiste se considère comme politiquement engagée. Aux côtés de Stella Rabello, son assistante à la mise en scène, et de Thomas Walgrave, son collaborateur et assistant à la mise en scène, la metteuse en scène a donc ressenti l'urgence et la nécessité d'aborder ce sujet vis-à-vis de la situation politique existant sous la gouvernance de Jair Bolsonaro, dont le régime « rétrograde et autoritaire » a été en vigueur au Brésil depuis son élection, le 28 octobre 2018[9], et demeure toujours revendiqué et prôné par de nombreuses Brésiliennes et de nombreux Brésiliens[10] : « Malmenée depuis des années et en crise, la démocratie brésilienne, tant vantée comme un modèle de réussite durant la première décennie du XXIe siècle, [a accouché] d'une présidence qui en est sa négation même »[11]. À en croire Fabrício H. Chagas-Bastos[12], Jair Bolsonaro adopte un comportement proprement apolitique :

> Le président ne comprend pas la politique, c'est-à-dire l'art de la résolution pacifique des conflits et de la conciliation des intérêts qui garantit la réparti-

---

[8] Extraits du «*Monde*, 2 septembre 2019», ces propos du philosophe brésilien Vladimir Safatle sont repris et indiqués en italique par Laurent Delcourt.
Laurent Delcourt, *op. cit.*, p. 8.

[9] Laurent Delcourt, *op. cit.*, p. 7.

[10] Les quelques chercheurs brésiliens que nous avons rencontrés lors de nos différents séjours à l'IMEC (Institut Mémoires de l'Édition contemporaine) nous l'ont confirmé.
Cette mythification bolsonariste reste vivace, alors que Lula vient d'être réélu président du Brésil. Défenseur du Parti des travailleurs (PT), Lula (Luiz Inácio Lula da Silva) a gouverné le pays de 2003 à 2011 et a vu, le 30 octobre 2022, l'expérience renouvelée.

[11] Laurent Delcourt, *op. cit.*, p. 8.

[12] « Chercheur à l'École des sciences psychologiques de l'Université de Melbourne et professeur au département de sciences politiques de l'Université de São Paulo ».
Laurent Delcourt, *op. cit.*, p. 75.

> tion rationnelle et solidaire des ressources limitées disponibles. Il méprise le débat, la dissidence et ceux qui pensent différemment de lui […], il s'est spécialisé dans la promotion de la division et la diffusion du ressentiment[13].

Si le passé ne peut être nié, comment peut-on alors changer en vue de ne pas répéter les mêmes erreurs et construire notre futur ? Telle est la question que Christiane Jatahy pose au public avec ce spectacle. Cette volonté de changement concerne également les spectateurs eux-mêmes, car comme le revendique l'artiste carioca : « Le public change la pièce et la pièce change le public »[14]. D'ailleurs, cela est perceptible dès le discours initial de Tom, servi par Matthieu Sampeur ; personnage monteur d'un *remake* de *Dogville* et directeur d'une compagnie théâtrale « helvético-franco-brésilienne », composée de neuf personnes[15].

En somme, à l'image des acteurs répétant une pièce de théâtre, les personnages répètent « une fiction sur l'échec de l'humanité »[16], que Christiane Jatahy lie au « régime néofasciste de Jair Bolsonaro »[17]. Comment le capitalisme bascule-t-il donc dans le fascisme et comment l'autre peut-il être exploité au point de devenir un objet ? C'est bien cela qui est interrogé dans ce spectacle.

Dans ce contexte, *Entre chien et loup* est un titre qui n'est aucunement fortuit, ni anodin. D'après Christiane Jatahy, il nous est loisible de comprendre la signification de ce titre de deux manières, soit le passage du jour à la nuit, en d'autres termes la frontière – notion chère à la metteuse en scène – entre la lumière et l'ombre, soit le chien et le loup qui existent en l'être humain afin de symboliser « le passage de la démocratie au fascisme »[18].

Il y a aussi un lien évident avec le titre du film de Lars von Trier, *Dogville*, qui réside à la base de la pièce et en constitue l'inspiration première. L'expérience

---

[13] « Ferments et fourvoiements du "bolsonarisme". Gaspiller le capital politique pour gagner le soutien des gens ».
« Traduction de l'anglais et réduction de l'article original : Cédric Leterme ».
Laurent Delcourt, *op. cit.*, p. 84 et 86.

[14] Propos de Christiane Jatahy (18 min. 42).
Olivia Gesbert, « Les mises en abyme de Christiane Jatahy »,
https://www.youtube.com/watch?v=-FWsnT-x1zk (vidéo consultée le 20 janvier 2024).

[15] Les Salins, « Entre chien et loup – 25 et 26 janv 2022 – D'après Dogville Lars Von Trier – mes Christiane Jatahy », https://www.youtube.com/watch?v=wkpuLmgYtyY(vidéo consultée le 20 janvier 2024).

[16] Propos de Christiane Jatahy.
Katia Berger, « Christiane Jatahy, le théâtre pour ne pas répéter l'histoire »,
https://www.tdg.ch/christiane-jatahy-le-theatre-pour-ne-pas-repeter-lhistoire-783142761551 (article consulté le 20 janvier 2024).

[17] *Idem*.

[18] Propos de Christiane Jatahy (1 min. 40).
« Christiane Jatahy "Entre chien et loup", Festival d'Avignon, #festivaldavignon avignon Itw MLaScène »,
https://www.youtube.com/watch?v=TA6XaauNpQ0 (vidéo consultée le 20 janvier 2024).

proposée au public commence d'ailleurs par ces mots : « Il s'agit de perforer l'âme humaine jusqu'à en découvrir son éclat »[19], et sa noirceur. À l'image du film, le spectacle passe de l'utopie à la dystopie.

De surcroît, il existe également la prise de parole du personnage aveugle, incarné par Philippe Duclos, lequel se pose en narrateur utopiste des événements. Il va jusqu'à dire à Graça : « Vous êtes loin d'être idiote, mademoiselle ! ».

Enfin, il nous faut préciser aussi qu'à la fin du spectacle, l'héroïne Graça, interprétée par Julia Bernat – que Christiane Jatahy qualifie de « double scénique » et d'incarnation de son langage[20] – raconte une histoire intitulée : « L'heure du loup »[21].

Une notion cardinale : la « frontière »

Dans un cadre structurel, codifié, imaginé et pensé d'entrée de jeu, Christiane Jatahy interroge dans toutes ses créations scéniques, et *Entre chien et loup* ne fait aucunement exception, la notion de « frontière » non seulement entre la scène et la salle, autrement dit entre le plateau et le public, mais aussi entre la réalité documentaire et la fiction, la personne et le personnage, et le théâtre, comme art du temps présent et le cinéma, en tant qu'art du temps passé. L'artiste brésilienne utilise ainsi le langage cinématographique, non pas comme un décor de théâtre, ni pour se rapprocher des acteurs de façon gratuite ou anecdotique, mais il s'agit plutôt, à ses yeux, d'un média qui arrive au cœur de la dramaturgie en vue de construire une pluralité de points de vue et d'approfondir les aspects de l'histoire racontée.

S'instaure ainsi un jeu entre l'un et l'autre médias :

> Partir d'un film implique que des images existent déjà. Elles vont participer à ma proposition dramaturgique, d'autant que le public les a aussi en mémoire, et que je tiens compte de sa perception […], je n'associe pas le cinéma qu'aux images, je me sers du dispositif dans son ensemble, montage

[19] Propos de la journaliste (2 min. 35).
« Christiane Jatahy "Entre chien et loup", Festival d'Avignon, #festivaldavignon avignon Itw MLaScène », https://www.youtube.com/watch?v=TA6XaauNpQ0(vidéo consultée le 20 janvier 2024).
[20] Propos de Christiane Jatahy.
Guillaume Lasserre, « Christiane Jatahy aux racines du mal », https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/310322/christiane-jatahy-aux-racines-du-mal (article consulté le 20 janvier 2024).
[21] Propos de Christiane Jatahy (1 min. 23).
« Christiane Jatahy "Entre chien et loup", Festival d'Avignon, #festivaldavignon avignon Itw MLaScène », https://www.youtube.com/watch?v=TA6XaauNpQ0(vidéo consultée le 20 janvier 2024).

> compris, pour construire ma dramaturgie. Texte ou film, ce sont deux chemins pour arriver au même point[22].

Si, dans *Dogville*, Lars von Trier recourt à la distanciation brechtienne en concentrant chaque scène du film dans un espace unique, délimité à la craie, et fait advenir par là même le théâtre au cinéma, Christiane Jatahy reprend ce dispositif pour mieux le déconstruire. En effet, elle fait exactement l'inverse en introduisant le cinéma au théâtre. En agissant ainsi, la metteuse en scène carioca donne une place prépondérante à la caméra, laquelle permet, selon Julia Gros de Gasquet, de prolonger « le regard de celui qui la manoeuvre, elle produit pour les spectateurs une image qui est dans un continuum avec l'œil humain, même s'il est possible de zoomer ou de la traiter avec des effets »[23].

En outre, la fin s'avère différente et réinventée par la metteuse en scène : « La tragédie réside dans le fait que, comme le passé hante la mémoire, le risque d'y retomber est omniprésent »[24]. Christiane Jatahy précise encore :

> Tant qu'on croira que le fascisme porte le masque du méchant, on ne sera pas préparé à le combattre. Bolsonaro est peut-être identifiable comme un monstre. Je veux attirer l'attention des gens qui n'en sont pas et qui, pour conserver des privilèges, peuvent être amenés à voter démocratiquement pour un monstre[25].

De *La petite fabrique de l'inhumain* de Marylin Maeso…

Ce qui précède n'est pas sans faire écho aux propos contenus dans *La petite fabrique de l'inhumain*, essai rédigé par Marylin Maeso[26]. *De facto*, cette philosophe bâtit son argumentation sur l'œuvre camusienne, en se référant initialement à *L'Étranger* : « [L']homme absurde, dont Camus a fait le protagoniste de son roman n'a […] rien de monstrueux. Là est le drame. Ce qu'il incarne, c'est

---

[22] Propos de Christiane Jatahy.
Katia Berger, « Christiane Jatahy, le théâtre pour ne pas répéter l'histoire », https://www.tdg.ch/christiane-jatahy-le-theatre-pour-ne-pas-repeter-lhistoire-783142761551(article consulté le 20 janvier 2024).

[23] Julia Gros de Gasquet, « Le drone au théâtre : un dépaysement "accessoire" ? », in Julia Gros de Gasquet et Julie Valero, *L'objet technique en scène : la mise en jeu des objets technologiques sur les scènes contemporaines : analyses et experiences*, Montpellier, L'entretemps, 2019, p. 105.

[24] Propos de Christiane Jatahy.
KatiaBerger, « Christiane Jatahy, le théâtre pour ne pas répéter l'histoire », https://www.tdg.ch/christiane-jatahy-le-theatre-pour-ne-pas-repeter-lhistoire-783142761551(article consulté le 20 janvier 2024).

[25] *Idem*.

[26] Marylin Maeso, *La petite fabrique de l'inhumain*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2021.

l'irruption de l'inhumain, du désordre inexplicable, du malheur sans pourquoi au sein d'une société qui n'accepte pas le non-sens inhérent à l'existence[27] ». Marylin Maeso part donc de *L'Étranger* pour mieux en venirà *La Peste* en affirmant que ce virus s'avère à l'image de la condition humaine, laquelle nous contraint à nous lever tous les matins et à vivre dans un monde dépourvu de sens, qui ne se soucie aucunement de nous.

À l'heure où l'impact des images s'avère prégnant, l'empathie doit pouvoir passer par la chair et s'incarner dans le corps de l'individu pour exister pleinement et pour voir représenté ce qui arrive à l'autre ; d'où l'importance de l'incarnation théâtrale pour donner à voir et pour aborder, parler de, s'exprimer à propos de et dialoguer autour de thématiques qui font débat et apparaissent, dès lors, polémiques.

En l'occurrence, *Entre chien et loup* est une pièce sur la condition de la femme. L'héroïne à l'accent portugais, Graça, est initialement assise dans le public[28], car elle partage avec les spectateurs le même espace, comme le précise Christiane Jatahy : « Graça arrive de la salle car elle est comme nous, et les gens présents sur le plateau essaient d'accueillir l'étrangère : c'est ce processus qui va être questionné »[29].

Selon Christiane Jatahy, la notion d'« étranger » peut générer deux réactions, soit l'accepter en tant qu'autre, soit s'apercevoir qu'il nous ressemble. Cette artiste aimerait que l'on accueille l'étranger pour nous connaître nous-mêmes et « ouvrir notre regard » sur le monde[30]. Que Graça prenne pleinement part à l'expérience du *remake* du film de Lars von Trier, voulu par les neuf protagonistes présents sur scène, induit l'espoir de changer la narration, tout comme l'affirme le journaliste Thierry Sartoretti :

> Voici des gens bien sous tout rapport. Ils mangent des pommes bio, partagent, discutent et votent leurs décisions à la majorité. [Dans] cette […] équipe […], quelque chose cloche. Il y a de l'ennui dans cette communauté de la bonne volonté et de l'entre-soi. Ça tourne en rond et ça ronronne.Alors

---

[27] *Ibid*., p. 8.

[28] Le vendredi 4 février 2022, quand nous avons découvert ce spectacle au Théâtre du Nord à Lille, Julia Bernat, prêtant ses traits à Graça, était masquée, car nous étions encore en période de pandémie de COVID 19, laquelle contraignait les spectateur.trice.s à porter un masque dans l'enceinte des théâtres.

[29] Propos de Christiane Jatahy.
Katia Berger, « Christiane Jatahy, le théâtre pour ne pas répéter l'histoire », https://www.tdg.ch/christiane-jatahy-le-theatre-pour-ne-pas-repeter-lhistoire-783142761551 (article consulté le 20 janvier 2024).

[30] Propos de Christiane Jatahy (6 min. 05-7 min.).
Olivia Gesbert, « Les mises en abyme de Christiane Jatahy », https://www.youtube.com/watch?v=-FWsnT-x1zk (vidéo consultee le 20 janvier 2024).

> Tom […] a une idée : intégrer une inconnue. Une dixième personne qui ne leur ressemble pas[31].

Cette personne, c'est précisément Graça. Elle a fui son pays, le Brésil, à la suite du rapt de son père par une milice. D'emblée, elle semble parfaitement acceptée par cette communauté théâtrale, et tout particulièrement par Tom qui en tombe amoureux. Soit ces propos du journaliste Guillaume Lasserre :

> Graça et Tom s'avouent leur attirance l'un pour l'autre […]. Celle-ci n'est pas du goût de la maîtresse de Tom qui, après quelques recherches sur internet, découvre un article présentant l'étrangère comme une dangereuse hors-la-loi recherchée par les autorités de son pays pour un crime qu'elle dit ne pas avoir commis. Graça va alors se retrouver prise au piège de la petite communauté qui désormais l'accuse de tous les maux et va l'utiliser comme femme à tout faire, l'exploitant toujours un peu plus, laissant libre cours à une haine ordinaire[32].

Dans le même ordre d'idées, Marylin Maeso souligne, dans *La petite fabrique de l'inhumain*, que :

> Comme les Oranais de *La Peste*, nous sécrétons en permanence des germes de déshumanisation à chaque fois que nous vidons l'autre de sa singularité pour le ranger dans une catégorie abstraite composée d'éléments interchangeables, où les différences qui vivifient l'humain sont effacées au profit d'une vision manichéenne du monde[33].

Marylin Maeso renchérit en ces termes : « Proclamer le tous-fraternels n'empêche pas l'exploitation de l'homme par l'homme ; mais faire de l'humanité un projet à façonner quoi qu'il en coûte pour mettre un terme à l'injustice qui nous divise revient à légitimer le pire au nom de la noblesse des intentions »[34].

---

[31] Thierry Sartoretti, « "Entre chien et loup", un théâtre qui nous prend aux tripes », https://www.rts.ch/info/culture/spectacles/12540019-entre-chien-et-loup-un-theatre-qui-nous-prend-aux-tripes.html (article consulté le 20 janvier 2024).

[32] Guillaume Lasserre, « Christiane Jatahy aux racines du mal », https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/310322/christiane-jatahy-aux-racines-du-mal (article consulté le 20 janvier 2024).

À l'image de toutes les créations de Christiane Jatahy, dans *Entre chien et loup*, l'accessoire – dans ce cas-ci, il s'agit d'une caméra, d'une table de montage et d'un téléphone portable – apparaît « tout sauf accessoire, dans la mesure où il est conçu comme un élément du tissu dramaturgique, un objet qui conditionne l'action ».
Julia Gros de Gasquet, *op. cit.*, p. 104.

[33] Marylin Maeso, *op. cit.*, p. 79.

[34] *Ibid.*, p. 120.

... à *Céder n'est pas consentir* de Clotide Leguil

En vue de s'intégrer à la communauté, Graça va travailler pour les neuf personnes qui composent la troupe de théâtre qu'elle vient d'intégrer – en apparence charmante et altruiste – et lui rendre des services, jusqu'au point de non-retour : le viol, et ce, à deux reprises. D'après la philosophe et psychanalyste Clotilde Leguil, autrice de *Céder n'est pas consentir*, il s'agit là du dessaisissement et de la docilité consentie qui constituent le premier degré du « se laisser faire »[35].

Quand Tom voudra aller plus loin dans leur relation amoureuse, Graça démontrera le deuxième degré du « se laisser faire » : l'angoisse. Graça repousse Tom en lui disant, tout comme Grace dans *Dogville* : « Ce serait si facile de faire l'amour maintenant ! ». Graça accuse Tom d'adopter le même comportement à son égard que les autres membres de la compagnie théâtrale. Cette scène se passe en équilibre scénographique instable et précaire ; ce qui accentue davantage encore la situation d'incompréhension.

En agissant de cette manière, Graça dénonce les assignations et les préjugés qui obligent à la « reproduction sociale »[36], dont elle abolit les mécanismes en sortant d'un rôle qui lui est *a priori* destiné. Autrement dit, elle s'oppose à « l'instrumentalisation du corps des femmes au service d'une jouissance qui peut aller jusqu'à l'abolition de la vie d'une femme »[37].

En guise de conclusion, tout au long de cet article, nous avons tenté d'éclairer *Entre chien et loup* de Christiane Jatahy à la lumière, d'une part, du fascisme qui se répand, telle le peste camusienne, et, d'autre part, de l'importance du consentement ; deux idées-forces contenues dans les essais *La petite fabrique de l'inhumain* de Marylin Maeso et *Céder n'est pas consentir* de Clotilde Leguil.

En définitive, Christiane Jatahy pense la notion de « frontière », non pas en termes de barrière mais davantage comme un espace utopique, ouvert aux possibles et à la possibilité de changer son regard sur le monde. Le théâtre étant tout contre la vie, il permet, en regard de la fiction, d'interroger, de questionner et de témoigner du réel, c'est-à-dire de ce que nous sommes en train de vivre. D'après elle, le théâtre est intégré à la *polis*, c'est-à-dire à l'espace qui permet d'être ensemble et de transformer la société en reconnaissant l'autre et la vulnérabilité de l'être humain.

Marine DEREGNONCOURT
Docteure
Université du Luxembourg – Université de Lorraine (Metz)

[35] Clotilde Leguil, *Céder n'est pas consentir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.
[36] Guillaume Lasserre, « Christiane Jatahy aux racines du mal », https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/310322/christiane-jatahy-aux-racines-du-mal (article consulté le 20 janvier 2024).
[37] Clotilde Leguil, *op. cit.*, p. 9.

Bibliographie

* Berger, Katia, « Christiane Jatahy, le théâtre pour ne pas répéter l'histoire », https://www.tdg.ch/christiane-jatahy-le-theatre-pour-ne-pas-repeter-lhistoire-783142761551 (article consulté le 20 janvier 2024).
* Delcourt, Laurent,, *Le Brésil de Bolsonaro. Le grand bond en arrière*, Paris, Éditions Syllepses, 2020.
* Gesbert, Olivia, « Les mises en abyme de Christiane Jatahy », https://www.youtube.com/watch?v=-FWsnT-x1zk (video consultée le 20 janvier 2024).
* Gros de Gasquet, Julia, « Le drone au théâtre : un dépaysement "accessoire" ? », in Julia Gros de Gasquet et Julie Valero, *L'objet technique en scène : la mise en jeu des objets technologiques sur les scènes contemporaines : analyses et experiences*, Montpellier, L'entretemps, 2019, p. 99-113.
* « Christiane Jatahy "Entre chien et loup", Festival d'Avignon, #festivaldavignon avignon Itw MLaScène », https://www.youtube.com/watch?v=TA6XaauNpQ0 (vidéo consultée le 20 janvier 2024).
* Lasserre, Guillaume « Christiane Jatahy aux racines du mal », https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre/blog/310322/christiane-jatahy-aux-racines-du-mal (article consulté le 22 mai 2023).
* Leguil, Clotilde, *Céder n'est pas consentir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.
* Maeso, Marylin, *La petite fabrique de l'inhumain*, Paris, Éditions de l'Observatoire, 2021.
* Les Salins, « Entre chien et loup – 25 et 26 janv 2022 - D'après Dogville Lars Von Trier - mes Christiane Jatahy», https://www.youtube.com/watch?v=wkpuLmgYtyY (vidéo consultée le 20 janvier 2024).
* Sartoretti, Thierry, « "Entre chien et loup", un théâtre qui nous prend aux tripes » https://www.rts.ch/info/culture/spectacles/12540019-entre-chien-et-loup-un-theatre-qui-nous-prend-aux-tripes.html (article consulté le 20 janvier 2024).

NOTES DE LECTURE

Antonella CAPRA et Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE (coord.), *Réécrire le mythe*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, coll. « Nouvelles Scènes – linguae », 2023, 269 pages.

Le présent ouvrage, coordonné par les directrices de la collection « Nouvelles Scènes » aux Presses universitaires du Midi, Antonella Capra (italianiste) et Catherine Mazellier-Lajarrige (germaniste), interroge la manière dont le théâtre contemporain revisite et réécrit le mythe, en particulier les mythes antiques.

L'une des grandes sources d'intérêt de l'ouvrage est, notamment, d'éclairer les liens entre mythe et société, mythe et politique, autrement dit le potentiel d'actualisation des mythes et leur capacité à réinterroger sans cesse les enjeux (politiques et sociaux) les plus contemporains : « Entre actualisation, transposition, transfiguration ou réhabilitation des figures mythologiques, les réécritures permettent au mythe de se charger d'un sens nouveau. Elles réinventent le mythe et, par la singularité de chaque mise en scène, lui permettent de s'incarner sous différentes formes, la réécriture devenant ainsi création. » (*Avant-propos*, p. 8 *sq.*).

Eurydice (2003) de l'Américaine Sarah Ruhl, traduite par Julie Vatain-Corfdir (p. 13-87), reprend ainsi la trame du mythe d'Orphée et d'Eurydice, mais enrichit le mythe de nouveaux personnages (comme le Méchant homme qui entraîne Eurydice à sa mort en voulant la séduire) et produit surtout un décentrement 'féministe', car c'est bien Eurydice qui devient le personnage central de la pièce, notamment par sa profondeur psychologique. Et c'est elle et non Orphée qui infléchit ici l'issue fatale en choisissant de demeurer aux Enfers auprès de son père.

Dans *Penthésilée* vs *Achille*, traduite par Cyril Zanin (p. 89-135), l'auteur italien Francesco Randazzo transpose la confrontation entre Penthésilée et Achille dans une perspective *queer*, interrogeant les frontières entre le masculin et le féminin et narrant la lutte d'une identité de genre : « Toi Achille / Moi Penthésilée / Moi Achille / Toi Penthésilée » (p. 117). Comme l'écrit l'auteur (cité p. 9), « Penthésilée contient Achille et vice-versa. Ils coexistent dans un être unique qui lutte avec soi-même pour s'accepter en tant qu'entité absolue en dehors du genre sexuel et ontologique, social et anthropologique. »

Dans *Perikizi*, traduite par Charlotte Bomy (p. 137-187), l'autrice germano-turque Emine Sevgi Özdamar s'inspire d'une manière plus lâche du mythe d'Ulysse : dans un jeu de théâtre dans le théâtre se voit ici présentée une « nouvelle odyssée », celle d'une jeune fille « passionnée de théâtre » (p. 141), Perikizi, qui quitte Istanbul pour l'Allemagne. Cette « reprise à la fois subversive, satirique et féminine de l'*Odyssée* » (p. 138) s'appuie sur une riche intertextualité mêlant culture populaire et culture bourgeoise : outre Homère et Shakespeare, référence centrale chez Özdamar, s'entrelacent des citations de Sophocle et Kaváfis, des passages de Heine et Hölderlin, des chansons turques, des paroles du chanteur populaire allemand Heino ou encore les gros titres de la *Bildzeitung*.

Dans la courte pièce suivante, *Barbie furieuse* (p. 189-206), Anne Bourrel exploite quant à elle la veine parodique dans sa reprise du mythe de Médée : en l'occurrence, la Colchidienne se transforme en une « barbie furieuse » qui se déchaîne sur sa basse, ses deux garçons (lesquels racontent le mythe) fument et boi-

vent pour tenter de remplir l'inanité de leur existence, leur père, qu'ils nomment « Jason Daddy », apparaît sous un jour tout aussi parodique comme un profiteur dénué de gloire et de scrupule, et Créon devient un simple « garagiste » (p. 200).

Dans *Tarda* (p. 207-235), c'est le mythe de Clytemnestre que convoque l'auteur catalan Marc Rosich sous la forme de citations tirées des auteurs tragiques grecs (Eschyle, Sophocle et Euripide). Ici, la référence mythologique se double d'une réflexion, propre à la tradition catalane, sur l'émancipation féminine : « La littérature devient le lieu d'un questionnement de la protagoniste sur sa propre existence, et la rencontre intime avec Clytemnestre, à travers son expérience du corps jouissant, l'invite à relire ce mythe et provoque en elle une épiphanie libératrice qui se concrétise dans le plaisir sexuel ici raconté, s'opposant à la lecture fuyante du jeune homme. » (p. 208)

Le dernier texte du volume, *Devoir de résister*, de l'auteur sénégalais Saïd Mouhamed Ba (p. 237-265), ne relève à proprement parler ni de la mythologie antique ni des mythes européens, puisqu'il propose une actualisation de l'épopée sénégalaise de Samba Guéladio Diégui, héros d'une épopée peule du Fouta-Toro, dans une Afrique envahie par les islamistes. Les deux récits mis en parallèle, le récit mythique de Samba Guéladio et le récit de la jeune slameuse Fatima, se nourrissent et se répondent mutuellement.

Au total, cette édition de diverses réécritures des mythes constitue une très belle réussite – non seulement en raison de la pertinence des textes retenus, mais encore de la qualité des traductions proposées et des avant-propos aux textes sélectionnés, qui fournissent au lecteur de précieuses clés de lecture.

Marc LACHENY

***

Raymond HEITZ / Anne FELER / Stefan HULFELD / Matthias MANSKY (dir.), *Theater und Freimaurerei im deutschen Sprachraum im 18. und frühen 19. Jahrhundert / Théâtre et Franc-maçonnerie dans l'espace germanophone au XVIIIe et au début du XIXe siècle*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2023, 303 pages.

Cet ouvrage collectif consacré au traitement théâtral de la Franc-maçonnerie, fruit d'un colloque international ayant eu lieu à l'Université de Lorraine – Metz en novembre 2022, rassemble 13 contributions présentées à l'occasion de cette manifestation scientifique d'envergure.

Dans son avant-propos, Raymond Heitz, après avoir rappelé dans ses grandes lignes le développement de la Franc-maçonnerie dans l'espace germanophone (Allemagne, Autriche, Suisse) au XVIIIe siècle, souligne à juste titre que la Franc-maçonnerie comme objet de littérature n'a, étrangement, suscité jusqu'ici que peu d'études, ou alors que des études parcellaires, centrées sur des auteurs isolés ou des périodes très réduites, comme la fin du XVIIIe siècle. À l'inverse, le présent ouvrage couvre un large empan, des années quarante du XVIIIe au début du XIXe siècle, en passant par le dernier quart du XVIIIe siècle.

La première partie du volume est consacrée aux habillages historiques et exotiques des pièces étudiées qui, outre leur fonction proprement esthétique, se prêtent « à débattre métaphoriquement des origines de la Franc-maçonnerie, à mettre en avant ses idéaux et à aborder des questions politiques » (p. 29). Ainsi Raymond Heitz montre-t-il, à l'exemple des pièces *Die Tempelherren* (1788) de Johann von Kalchberg et *Die Löwenritter* (1799) de Karl Friedrich Hensler, à quel point le rattachement des « chevaliers » (*Ritter*) à un 'ordre', mais aussi la symbolique, les rituels, les épreuves, l'initiation, le système de valeurs font apparaître la chevalerie comme une préfiguration de l''ordre' et de l'esprit maçonniques. Daniele Vecchiato met ensuite en évidence dans *Das geheime Gericht* (1790) de Ludwig Ferdinand Huber la combinaison du motif du tribunal secret avec des éléments caractéristiques de la représentation (symbolisme, rituels, idéaux) de la Franc-maçonnerie dans les drames relevant du système de valeurs des Lumières tardives. Enfin, l'analyse de Gérard Laudin, portant sur *Die Freymaurer* (1784) de Friedrich Ludwig Schröder ainsi que sur les pièces « péruviennes » *Die Sonnenjungfrau* (1789) et *Der Spanier in Peru* (1795) d'August von Kotzebue, montre que l'habillage exotique sert surtout à mettre en lumière l'idéal – commun aux philosophes des Lumières et aux francs-maçons – de philanthropie, de fraternité et d'éducation du genre humain. Comme les pièces analysées par R. Heitz, qui peuvent être lues comme un plaidoyer en faveur de la Franc-maçonnerie, les pièces de Kotzebue ne sont pas exemptes d'une dimension politique, laquelle prend ici la forme d'une critique de la colonisation qui s'est renforcée à partir des années 1770-1780.

La deuxième partie de l'ouvrage traite des interactions entre la vie théâtrale, l'activité maçonnique des auteurs et la vie publique. Ces corrélations entre théâtre, Franc-maçonnerie et société sont patentes notamment dans la Vienne joséphiste, que Matthias Mansky aborde à l'exemple de l'homme d'État et auteur dramatique autrichien Tobias Philipp von Gebler (1722-1786) : il décèle en particulier dans son drame héroïque *Thamos, roi d'Égypte* (1774) les traces d'un symbolisme maçonnique. La comédie *Die Freymaurer* (1784) de Friedrich Ludwig Schröder, lui aussi dramaturge, franc-maçon et réformateur du théâtre, se présente comme un point de jonction remarquable entre son activité concrète de metteur en scène et son activité de franc-maçon, voire comme un moyen performatif de diffusion des pratiques maçonniques (Gianluca Paolucci). C'est à Emanuel Schikaneder, le célèbre librettiste de *La Flûte enchantée*, qu'est dédiée la contribution suivante, due à Albert Meier : bien que n'ayant pas été un franc-maçon véritablement engagé, Schikaneder a réussi comme nul autre, grâce à *La Flûte*, à propager et à populariser les idéaux maçonniques ; parallèlement, ses productions – surtout des *Singspiele* – promeuvent les principes éthiques d'un humanisme éclairé. Elisabeth Großegger, à qui l'on doit un ouvrage de référence sur les corrélations entre Franc-maçonnerie et théâtre à Vienne à la fin du XVIIIe siècle (*Freimaurerei und Theater: 1770-1800. Freimaurerdramen an den k k. privilegierten Theatern in Wien*, Vienne/Cologne/Graz, Böhlau, 1981), souligne que les protagonistes des drames de Gebler, Schröder et Hensler, francs-maçons déclarés, œuvrent conformément à

l'idéal de l'État éclairé et illustrent les principes maçonniques par la pratique de la bienfaisance et le renoncement à la vengeance ; ainsi sa contribution démontre-t-elle que le théâtre, « machine à utopie », est à même de propager une forme d'utopie pratique. Enfin, souvent dépeint comme un pionnier de l'Europe des francs-maçons et comme un éminent médiateur culturel entre la France et l'Allemagne, le Lorrain Joseph Uriot a laissé des livrets d'un ballet (*Le Temple de la Bienfaisance,* 1775) et deux opéras-ballets allégoriques (*L'Amour fraternel*, 1775, et *Les Fêtes thessaliennes*, 1782) que Catherine Julliard analyse, dans une « seconde lecture », comme recelant de patents échos maçonniques (indications scénographiques, espaces, objets, symboles, lexique, thématiques), qui s'avèrent être également le vecteur d'un message maçonnique à la fois moral et politique.

La troisième et dernière partie de l'ouvrage se compose d'études consacrées aux voix critiques et aux polémiques qui n'ont pour ainsi dire jamais cessé d'accompagner la production dramatique franc-maçonne ainsi que sa réception jusqu'au XXe siècle. Rosmarie Zeller montre d'abord que la thématisation de la curiosité féminine dans le drame *Les Fri-Maçons* (1740) du Genevois Pierre Clément a inspiré de nombreuses pièces maçonniques dans lesquelles c'est également la curiosité des femmes qui déclenche l'action. Tristan Coignard se penche, quant à lui, sur le poème dramatique *Die Söhne des Thals* (1803) de Zacharias Werner, qui révèle la critique de l'auteur à l'égard de la Franc-maçonnerie réelle et de ses liens avec l'*Aufklärung*. Puis l'étude de l'adaptation théâtrale du récit *Der Geisterseher* de Schiller par Joachim Perinet met en lumière les éléments de la symbolique et du rituel maçonniques présents dans la pièce, montrant ainsi que le drame est en réalité un pamphlet anti-rosicrucien (Anne Feler). Johann Sonnleitner note l'apparition, à partir de 1781 (date de la « liberté de presse élargie »), de positions critiques à l'égard de la Franc-maçonnerie dans les brochures autrichiennes : il en va de même de la comédie historique *L'homme sans préjugé* (1766) de Leopold von Sacher-Masoch, pièce dans laquelle l'auteur humanise et contrecarre le drame maçonnique de la fin du XVIIIe siècle en exposant sa vertu à des tentations érotiques. L'article final, dû à Gerald Stieg, traite de l'étonnant sort interprétatif réservé à la dimension maçonnique de *La Flûte enchantée* de Mozart : d'un côté il s'est agi de transformer Mozart et *La Flûte* en modèle historique de l'idéologie dominante (wilhelminisme, national-socialisme, communisme), de l'autre d'effacer l'évidente composante franc-maçonne de l'œuvre.

À l'heure du bilan, malgré quelques redites – sans doute inévitables – entre les contributions, cet ouvrage très soigneusement édité et enrichi d'un fort utile index des noms remplit parfaitement son office : outre qu'il remet à l'honneur de très nombreux auteurs aujourd'hui considérés comme mineurs (Blumauer, Gebler, Hensler, Kalchberg, Schröder, etc.), il vient indiscutablement « combler une lacune dont souffrent à la fois l'histoire théâtrale et l'histoire des idées » (p. 34).

Marc LACHENY

***

Delphine EDY, *Explorer l'autre face du réel pour recréer l'œuvre en scène*, Dijon, Les Presses du Réel, 2022, 421 pages.

L'ouvrage de Delphine Edy, version remaniée d'une thèse de doctorat en Littératures comparées (sous la direction de Bernard Franco, soutenue en décembre 2018, à Sorbonne Université), est important à plusieurs titres : par son volume d'abord (421 pages, bibliographie et index des noms et des œuvres compris), par son objet ensuite, car il s'agit du premier travail analytique sur l'œuvre de Thomas Ostermeier, figure de proue du théâtre allemand contemporain, par la qualité de son iconographie enfin, qui ponctue agréablement la lecture.

Si Thomas Ostermeier est l'un des metteurs en scène allemands les plus connus en France, il manquait une monographie aussi conséquente, qui fasse entendre la dimension franco-allemande et la réflexion plurilingue à l'œuvre chez le metteur en scène, pour faire advenir cet espace de l'entre qui est, selon l'auteure, la spécialité des études comparées. D. Edy a travaillé à partir de traités esthétiques, de travaux universitaires, d'articles de presse, mais aussi d'entretiens qui permettent de comprendre les méthodes de jeu d'acteurs employées par Ostermeier, notamment le storytelling, un exercice très bien expliqué dans le « Préambule » de Valérie Dréville. De plus, D. Edy a limité son corpus aux pièces de répertoire, dont elle a été récemment spectatrice, depuis « la rupture d'Hamlet » en 2008. Nous sommes reconnaissante à l'auteure d'avoir varié ses sources textuelles et visuelles.

Disons-le d'emblée : l'un des atouts de cet ouvrage est à la fois son analyse très poussée de certains éléments scéniques, qui renseignent le lecteur sur les mises en scène par Ostermeier de plusieurs pièces de Shakespeare (*Hamlet*, *Mesure pour Mesure*, *Richard III*, *Othello*, *La Nuit des rois*), d'Ibsen (*Les Revenants*, *Un ennemi du peuple*) et d'autres auteurs (*Une Jeunesse sans Dieu* d'Ödön von Horváth, *Professeur Bernhardi* de Schnitzler, *La Mouette* de Tchekhov), tout en livrant une lecture philosophique de son œuvre. « À chacun son chemin de lecteur », précise l'auteure dans les dernières lignes de son introduction.

Quand on évoque Ostermeier, auteur du *Plaidoyer pour un théâtre réaliste* (2009), impossible de passer sous silence les débats sur le réalisme aux XXe et XXIe siècles, toujours ravivés et qui, selon D. Edy, existent habituellement sous trois formes : naturaliste, distancié à la Brecht, ou bien symboliste. En ce qui concerne Ostermeier, l'auteure dégage une troisième voie : « l'ambition de ce travail est […] de reconstituer le réel à l'œuvre dans ses mises en scène et de problématiser la démarche esthétique du metteur en scène » (p. 26), en quête de « l'autre versant constitutif du réel ». Considérer que l'œuvre d'Ostermeier « ne se contente pas de déconstruire, ni même de construire, car ce qu'il souhaite avant toute chose, c'est reconstruire » permet à D. Edy de dépasser le clivage entre scéno centristes et texto-centristes (p. 18).

Recourant à la notion de spectralité, l'auteure, dans les pas de Barthes et Derrida, anime, tout au long de son ouvrage, cet « espace spectral », « faisant à la fois écho à l'essence fantomale du théâtre, mais aussi à la production infinie du sens » (p. 27). D. Edy s'attache donc à donner à lire, entendre et voir l'œuvre de Thomas Ostermeier, loin d'un réalisme horizontal collant à la réalité, mais au con-

traire, tel un palimpseste, renfermant dans ses épaisseurs les non-dits, le refoulé, le passé dans le présent, accessibles par une approche verticale. L'auteure conclut son ouvrage sur les enjeux « doubles, esthétiques et existentiels […] qui permettent de cerner ce "non-lieu" de l'essence éminemment spectrale du réel […] : celui dont on peut faire l'expérience dans le passage entre le texte et son double, la traduction ; entre le texte et son autre double, la mise en scène ; entre la scène et son double, la salle ; entre le théâtre et son double, le monde qui est le nôtre » (p. 385).

Le livre comprend neuf chapitres. Les premiers chapitres proposent un « rappel théorique » sur le réalisme spécifique propre à Ostermeier et sa mise en application par la « narration, [les] dialogues, [les] situations dramatiques, [les] enjeux dramaturgiques et scénographiques » (chapitres 1 à 5), avant de comprendre sa portée, c'est-à-dire le « double constitutif » de son « esthétique spectroréaliste » (chapitres 6 à 9). S'ajoutent à cet ensemble déjà riche une bibliographie fournie (p. 403-421), un index des noms (p. 391-400) et un index des œuvres (p. 401-402) qui permettent de se repérer dans cet imposant ouvrage.

Des chapitres 2 à 5, le théâtre réaliste dramatique d'Ostermeier est analysé d'abord sous l'angle du choix des auteurs qu'il adapte, à l'aide des dialogues réécrits par les auteurs Marius von Mayenburg et Olivier Cadiot, dont le second est aussi traducteur, qui arrivent à renforcer les situations conflictuelles vivantes entre les personnages (p. 81). D. Edy distingue dans le travail d'Ostermeier « trois grands types d'opérations dramaturgiques : la réduction de la narration par des coupes dans le texte et la réduction des personnages, le remodelage de la fable et la recomposition de la narration, en recourant éventuellement au montage » (p. 124, chap. 4). Le chapitre 5, par l'analyse précise d'éléments scéniques, tels que les sols et les décors cubiques de Jan Pappelbaum dans plusieurs mises en scène, établit une transition parfaite vers des éléments scéniques commentés dans le second volet de l'ouvrage, depuis une perspective théâtrale et philosophique. Le chapitre 6, « Le Réel et son double », inaugure la seconde partie : l'auteure y explique ce qu'elle entend par « double spectral », en se référant aux travaux de Jacques Derrida et Élisabeth Angel-Perez. Elle relie à cette notion celle de « hantise » chez Derrida, qui a « directement à voir avec la logique de la déconstruction, en ce sens qu'elle permet de montrer comment les choses sont bâties » (p. 195). Ce chapitre est aussi l'occasion d'approfondir l'idée d'un « réalisme vertical », « que l'on découvre dans les profondeurs derrière le voile, [qui] doit être envisagé comme une forme de hantise […] à partir de laquelle [s']interroge toute manifestation, toute trace visible et invisible à la fois » (p. 199). D. Edy considère donc le théâtre par essence fantomal, accueillant en lui d'autres fantômes, à l'aide de « passages » et de « seuils ». Cet argument est développé au chapitre suivant par l'interprétation de plusieurs choix textuels, ayant valeur d'« entre-deux », soit par le travail de traduction soit par le thème de pièces comme *La Mouette* ou *Les Revenants*.

Le chapitre 8 élargit le propos : la hantise se voit « transférée du corps à l'espace », de sorte que les lieux et les « non-lieux » sont analysés comme porteurs du spectre, qu'il s'agisse d'éléments scénographiques tangibles, comme la maison des *Revenants*, figurée sur scène, ou le plateau tournant ou la vidéo, faisant exister

un « non-lieu » intérieur, reflétant la psychologie des personnages. Enfin, le temps lui-même, considéré d'une manière non linéaire, « disjointé », avec plusieurs épaisseurs, contribue lui aussi à cet espace fantomal (chapitre 9). La « temporalité comme hantise » s'exprime notamment par les micros sur scène ou la musique live ; l'auteure envisage d'autre part l'actualisation comme un moyen de faire advenir différentes strates de temps.

L'ouvrage n'échappe pas à l'engouement inconditionnel qui salue chacun des spectacles d'Ostermeier en France (moins marqué cependant en Allemagne) et semble enthousiaste quant à la portée politique des œuvres d'Ostermeier (notamment dans la conclusion), qui peut pourtant, selon nous, aussi être considéré comme un fin stratège dans son utilisation des outils du théâtre politique, adoptant parfois une attitude démagogique vis-à-vis des spectateurs, bourgeois pour la plupart, qui se sentent le plus souvent agréablement chatouillés par des mises en scène qu'ils pensent engagées. Que Thomas Ostermeier déclare faire un théâtre « sociologique » peut surprendre, mais D. Edy accepte cette déclaration et abonde dans son sens, sans se demander ce qu'elle a d'habile, et ce qu'impliquerait véritablement un « théâtre sociologique ».

L'introduction et la conclusion semblent un peu courtes pour ce large ouvrage : 8 pages pour l'introduction et 4 pages et demie pour la conclusion, alors que le cadre théorique, notamment en ce qui concerne la définition de la spectralité, et, plus encore, la portée politique des œuvres d'Ostermeier pourraient être encore explicités. En tout état de cause, ce livre va rester très longtemps la référence sur l'œuvre d'Ostermeier. Par ses nombreux éclairages – littéraires, philosophiques, scéniques –, ce très riche ouvrage livre un aperçu très fouillé de son œuvre, de ses méthodes et de la personnalité du metteur en scène. Une très belle réussite.

Hélisenne LESTRINGANT

***

Jean-François CANDONI / Elisabeth KARGL / Ingrid LACHENY / Marc LACHENY (dir.), *Figurations de la dictature dans les arts de la scène. Regards sur l'espace germanophone du XIXe siècle à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2023, 310 pages.

Cet ouvrage s'intéresse à un sujet original : les *Figurations de la dictature dans les arts de la scène*. Il s'impose d'autant plus qu'il porte sur l'espace germanophone qui, au siècle dernier, s'est illustré par une dictature féroce. Or celle-ci n'a pas été rejetée de l'intérieur mais a nécessité une intervention militaire extérieure pour l'abattre. On peut donc penser qu'elle avait su façonner les esprits grâce à la propagande au service de laquelle elle avait mis l'art. Cela conduit à s'interroger sur le rôle de l'art par rapport à la politique. Il peut être soit un moyen de contestation, soit au contraire un outil de manipulation et, en ce cas, il permet une théâtralisation, supprime tout discours critique et entoure les réalités les plus abjectes d'un climat sacré, les plaçant dans la sphère de l'approbation.

Cet ouvrage s'efforce donc d'analyser, avec beaucoup de pertinence, les diverses formes d'art (théâtre, opéra, cirque, danse...) et le rôle qu'elles ont joué,

soit qu'elles s'inscrivent dans l'éloge du pouvoir, soit au contraire qu'elles cherchent à le critiquer sans en avoir toujours la possibilité, soit qu'elles veuillent rendre hommage, de nos jours, aux efforts de résistance. Effectivement la première partie de cet ouvrage montre qu'il est possible d'avoir affaire à un art qui s'élève contre la dictature en utilisant des moyens détournés comme le grotesque ou encore l'appropriation de moyens d'expression corporelle. Ou encore il s'agit, dans les productions d'après guerre, de faire point sur la dictature, de mettre en valeur la psychologie du dictateur ou de dénoncer l'excès de norme qui entraîne une uniformisation de la pensée.

C'est pourquoi la deuxième partie de cet ouvrage porte sur la résistance et l'intermédialité. Comment résiste-t-on à la dictature ? La tragédie *Geiseln* (*Les Otages*) de Rudolf Leonhard, publiée en 1948, évoque la résistance française à travers le courage de dix otages fusillés en représailles à l'assassinat de militaires allemands à Paris par les forces de libération. Il est fait également état des travaux du Suisse Milo Rau pour qui le théâtre doit intégrer les données politiques, économiques et sociales contemporaines. Mais, d'un autre côté, on peut aussi se placer sous l'égide de Goethe pour trouver un modèle à la fois de résistance et d'asservissement. Faust apparaît comme la préfiguration des dictateurs modernes, dans la mesure où il est, à la fois, homme de progrès, créateur d'une nouvelle société qui se détourne du féodalisme et des anciens pouvoirs, et en même temps promoteur d'un nouvel esclavage, celui du travail imposé par une bourgeoisie avide de progrès.

Quant à la troisième partie, elle s'intitule « Du monde de l'opéra à l' ' opéra-monde' » et se réfère ainsi au titre d'une exposition au Centre Pompidou-Metz en 2019-20 : « Opéra Monde. La quête d'un art total ». Dans cette exposition, il s'agit de montrer que l'opéra réunit toutes les disciplines artistiques (architecture, cinéma, chorégraphie, art plastique...) au point d'être un art total. Au travers de certains opéras et pièces comme *L'Empereur d'Atlantis* de Victor Ullmann, *Les Soldats*, de Bernd Alois Zimmermann, ou *Jour de Paix*, de Richard Strauss, apparaît la richesse de l'art qui permet de prendre des distances par rapport à toute forme de pouvoir. Mais parallèlement, avec l'adaptation de l'œuvre de Haendel sous le troisième Reich, se manifeste aussi le danger d'instrumentalisation par une idéologie.

Cet ouvrage a le mérite de faire découvrir des productions peu connues et éclairantes. Il se révèle une lecture passionnante, permettant de croiser les points de vue et d'envisager l'ambiguïté de l'art qui peut être mis au service d'une idéologie mais qui permet aussi de la contourner pour affirmer son indépendance d'esprit.

Aline LE BERRE

***

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Jean-Pierre MOUCHON, Andrea LANZOLA, Roberto ANADÓN MANÉS, (ed.) *Enrico Caruso nel centenario della morte (1921-2021)*, Milan, Volonte & Co, Rugginenti, 2023, 340 pages.

Jean-Pierre Mouchon, en collaboration avec un chercheur italien, Andrea Lanzola, et un chercheur espagnol, Roberto Anadón Manés, est le maître d'œuvre d'un important ouvrage (trilingue) consacré au grand chanteur lyrique Enrico Caruso afin de célébrer le centenaire de sa mort (1921-2021). Au total dix contributeurs ont participé à cet hommage.

Pour ce qui le concerne, Jean-Pierre Mouchon, auteur d'une préface en italien (immédiatement suivie de la traduction en anglais établie par ses soins), nous offre un article en anglais évoquant « Caruso en concert » ainsi que deux autres articles en italien, le premier relatant « la tournée et le séjour de Caruso à Paris (1904-1916) » et le second soulignant et étudiant le rôle du grand ténor italien « vu par la critique autrichienne et la critique allemande ». Signalons aussi, dans une des contributions de ce livre, l'hommage amical rendu à Jean-Pierre Mouchon par Andrea Lanzola dans son compte rendu du livre (en trois volumes), *Enrico Caruso. Vie et carrière*. Le présent ouvrage comporte aussi une bibliographie sélective et il est richement illustré (notamment avec, en appendice, un cahier spécial de douze pages sur papier glacé).

Maurice ABITEBOUL

***

René AGOSTINI, *Firenze ou le syndrome de Stendhal*, Marseille, IS-Editions, 2023, 108 pages.

Ce livre de René Agostini part du récit que fait Stendhal de son séjour à Florence et du malaise qu'il y a vécu, que certains spécialistes désignent par « le syndrome de Stendhal ».

Il prend appui sur des recherches d'ordre psychologique (Graziella Magherini, psychiatre à Florence, pour son livre *Du Voyage dans les Villes d'Art*) mais aussi sur Dante Alighieri (*La Divine Comédie*), Auguste Rodin (*Les Cathédrales de France*) et divers poètes, philosophes et écrivains.

Tout cela donne lieu à une série de variations autour de ce syndrome qui, pour René Agostini, symbolise quelque chose d'essentiel quant à notre modernité, d'autant plus que, comme l'atteste Graziella Magherini, de nombreux cas de ce syndrome n'ont pas cessé de se produire à Florence...

Ce texte éclectique relève surtout d'une quête passionnée de sens dans notre monde, où ce qui devrait être porteur et transmetteur de sens et de valeurs, à savoir l'art, semble ne plus pouvoir toujours remplir sa mission...

Maurice ABITEBOUL

***

René AGOSTINI, *Vies quotidiennes, le Feu au vide*, Paris, Lys Bleu Éditions, 2024, 48 pages..

Ce recueil de poèmes comporte les deux ensembles, *Vies quotidiennes* et *Le Feu au vide*, qui étaient initialement séparés, bien qu'écrits d'un même souffle, sans interruption. S'éclairant mutuellement, ils ont ultérieurement été réunis en ce chant de l'âme, qui nous inquiète, qui nous rassure.

Ces deux textes – qui donc n'en font qu'un – sont traversés, à mainte reprise, par « la fulgurance d'un instant » comme quand, par exemple, « l'oiseau désir traverse / les remparts de la ville » ou lorsque nous sommes soudain commme ces voyageurs qui « attendent la vie au panneau d'affichage ». Nous ressentons alors, comme une douleur, que « le Temps ne passe pas / Il rêve » : il rêve… comme on dirait peut-être : « il pleut » ? Autre fuite vers des contrées lointaines mal définies, vers l'infini de ces instants qui font le Temps : « passent le temps et les nuages / comme si rien n'était »… Reste, après « la fulgurance » de tant d'instants qui tentent de mettre « le feu au vide », cette quête infinie d'un « ferme doux baiser / où meurent les années mortes ».

Il nous faut enfin souligner qu'il est singulièrement heureux que la résolution exprimée dans le premier vers du recueil, « je ne partirai pas sans un café trop fort » trouve, au dernier vers, cet écho évocateur : « je ne partirai pas sans avoir mis le Feu au vide ».

Maurice ABITEBOUL

***

Simon HAGEMANN et Izabella PLUTA, *Quels rôles pour le spectateur à l'ère numérique ? Questions de théâtre*, Lausanne, Éditions Épistémé, 2024, 214 pages.

Cet ouvrage explore les notions capitales du champ théâtral que sont la perception, l'immersion, la participation, l'interactivité ou l'émancipation. Il examine également la relation du spectacle vivant avec des techniques ou des formes médiatiques spécifiques telles que l'intelligence artificielle ou les jeux vidéo.

Éditions Épistémé

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 et Docteur d'État ès lettres, auteur d'une thèse intitulée *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XXe siècle et de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance. Il a publié *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (1993), *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (1995). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (2005). Autres ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (2004), *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans 'Hamlet'* (2007), *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare* (2008), *L'Esprit de la comédie shakespearienne* (2013) et *Être ou ne pas être Hamlet ?* (2017 ; deuxième édition revue et augmentée : 2018).

Il a coordonné et édité de nombreux ouvrages collectifs concernant des œuvres de Shakespeare (Éditions du Temps). Dirige et édite, depuis sa fondation en 1991, la revue *Théâtres du Monde.*

Membre cofondateur de la Société Française Shakespeare (SFS) en 1977.

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 » (EA 3931) de l'Université Paris-Nanterre, membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde*.

Il est l'auteur de plusieurs ouvrages : *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (1997 ; 2012), *Le paradoxe apprivoisé* (1998), *Présence du paradoxe en philosophie* (1998), *Crépuscule des préjugés* (2001), *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (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 (2003), *Fragments d'un discours philosophique* (2005), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie* (2006) [et al./dir. C. Dumoulié], *Une brève histoire de la philosophie à travers les textes* (2007), *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (2008), Francis Hutcheson. *Épistémologie de la morale*, Avant-propos, introduction et traduction inédite (2010), *La Fabrique du sujet. Histoire et poétique d'un concept* (2011) [et al./dir. C. Dumoulié], *Bonne année... philosophique !* (2012), *Il ne faut pas penser du mal du paradoxe* (2012), *Petite philosophie de la littérature* (2012), *Pulsations. Essai sur l'intelligence du cœur* (2013), *Le paradoxe du paradoxe : 1. L'aporétique du paradoxe* (2015), *Le paradoxe du paradoxe : 2. Le sens du paradoxe* (2017), *Essays on English and American Literature* (2018), *Le paradoxe du paradoxe : 3. Le paradoxe impensé* (2019), *J'aurais voulu être un artiste : paroles de philosophe* (2021), *La marquise grise* (2021), *Paradoxical Freedom* (2022).

René AGOSTINI

Il a été professeur à l'université d'Avignon. Il est retraité depuis septembre 2016.

Il a publié de nombreux travaux sur l'Irlande, poètes, dramaturges, mythes et récits épiques, ainsi que divers textes sur le monde celtique, la religion druidique et la christianisation. Il a notamment contribué à diverses publications collectives, sur le théâtre, la poésie et la mythologie en Irlande. Il travaille à présent sur la Civilisation Mégalithique, en Irlande et ailleurs, et sur ses Symboles gravés dans la pierre, ainsi que dans le cadre d'une recherche collective sur la source ou souche commune de toutes les Traditions spirituelles. Il a aussi publié divers textes, essais, traductions et recueils de poèmes, et il continue d'écrire. Il est aussi musicien (percussionniste) et donne, en duo (*Nomade*) ou trio (*Shiva*), des récitals de musique composée collectivement autour de ses poèmes.

Parmi ses plus récentes publications de recherche :

* *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus*, Éditions Universitaires d'Avignon, coll. « Entrevues », 2011 (texte d'une conférence donnée à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, le 29 avril 2010, dans le cadre de la Sonde Code/Traduction, organisée par Emmanuel Guez) ;
* *Théâtre poétique et/ou politique ?*, L'Harmattan, 2011 (colloque organisé, en novembre 2008, par René Agostini, à la Maison Jean Vilar, en Avignon) : il a, dans ce recueil des communications, publié une lecture critique et une traduction de Mountain Language de Harold Pinter ;
* The *Megalithic Symbols of NewGrange, Ireland ; -Translating poetry* : deux conférences données, sur invitation, au Sierra Nevada College, Lake Tahoe, USA, en mars 2013.
* *« Esthé-logie et Idéo-tique : 'regards sur le monde actuel' (P. Valéry) – ou la 'culture' de 'l'art' », in Aesthetics and Ideology in contemporary literature and drama/Esthétique et idéologie dans la littérature et le théâtre contemporains*, Cambridge Scholars Publishing, 2015 (texte de la conférence inaugurale donnée par René Agostini au Colloque organisé, en juin 2013, à l'Université d'Avignon par Madelena Gonzalez et René Agostini) ;
* *« 'I Sing the Body Electric/Je chante le Corps Electrique' de Walt Whitman : texte de jouissance : présentation critique et traduction du poème »*, in *Genre et Jouissance* (dir. Catherine Flepp et Nadia Mékouar-Hertzberg), coll. « Créations au Féminin/Études », L'Harmattan, Paris, 2017.

Christian ANDRÈS

Professeur émérite des Universités (langue, littérature et civilisation espagnoles du Siècle d'Or), Université de Picardie Jules Verne, Amiens.

Agrégé d'espagnol, Doctorat d'État, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'oeuvre théâtrale de Lope de Vega* (1987), d'une dizaine d'ouvrages sur le Siècle d'Or, de trois éditions critiques (*Entremeses de Luis Quiñones de Benavente*; *La bella malmaridada o la cortesana* ; *La malcasada*), d'un petit manuel sur le théâtre classique espagnol, *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol...* (2004). Il a publié une centaine d'articles dans des revues françaises, espagnoles et américaines, participé à une trentaine de Colloques et Congrès tant en France qu'à l'étranger (Espagne, Angleterre, Allemagne, Italie, Norvège), avec des contributions sur des auteurs comme Lope de Vega, Cervantès, Quiñones de Benavente, Tirso de Molina, Quevedo, Juan Pérez de Montalbán, Monteser). 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*, 2005), coordonné et dirigé la publication de trois ouvrages collectifs (Actes de colloques tenus à Amiens). Auteur de nombreuses recensions critiques d'ouvrages espagnols du XVIe siècle pour la collection *Bibliothèque Humanisme et Renaissance* des Éditions Droz à Genève. Critique littéraire en poésie espagnole contemporaine (études sur Luis Antonio de Villena, Francisco Ferrer Lerín).

Poète lui-même, il est l'auteur de quelques ouvrages parfois bilingues, ou en français, dont le dernier est *Cent onze haïkunfinés*, Éditions Stellamaris, Brest, 2021.

Laure BERTRAND

Certifiée d'anglais, actuellement professeur au Collège Lou Vignarès de Vedène (84). Auteure d'une thèse de doctorat sur Paul Auster : « Errance et liberté dans l'œuvre de Paul Auster » (Aix Université, 2003). A publié chez IS-Editions (Marseille), sous le pseudonyme de June Forester, *Michael Jackson and women* (*Michael Jackson et les femmes*). Elle prépare actuellement un livre sur Chiitan, la mascotte japonaise dont il est question dans l'article publié ici.

Jacques COULARDEAU

Études universitaires à l'Université Michel Montaigne de Bordeaux, l'Université de Californie à Davis, et l'Université Charles de Gaulle de Lille en linguistique structurale, linguistique phylogénique et linguistique germanique. Il enseigna dans les Universités de Californie Davis, Michel Montaigne Bordeaux, Charles de Gaulle à Lille (LEA), de Perpignan à Mende, de Paris I Panthéon Sorbonne, de Paris II Panthéon Assas, Paris VIII Vincennes Saint Denis, Paris (IX) Dauphine, Paris Est Créteil Val de Marne, Versailles Saint-Quentin en Yvelines à Mantes-la-Jolie, ainsi qu'au Centre Bouddhiste de Pidurangala, Sri Lanka. De 2003 à 2016 il enseigna l'anglais des techniciens de paie et des ressources humaines pour Synopsis-Paie de l'Ordre National des Experts Comptables.

Il détient deux Doctorats en linguistique germanique et en didactique des langues étrangères. Ses recherches portent principalement sur la linguistique, la littérature et les arts anglais et américains, le théâtre, l'opéra et le cinéma. Dès 2003 il revint fortement sur la phylogénie du langage, les migrations d'Homo Sapiens hors d'Afrique Noire (concept phylogénique original), la classification des langues en fonction de trois articulations. En 2005 il entra dans le domaine des études bouddhistes et du pali. Il n'a jamais cessé de travailler sur la psychogenèse du langage et des langues. De 2009 à 2017 il a travaillé avec de jeunes assistants de Paris Sorbonne, Ivan Eve dans le domaine de la phylogénie et de la psychogenèse du langage, ainsi que la géopolitique de l'Océan Indien, et Paula Osorio dans le domaine des études historiques amérindienne et afro-américaines. Il a participé et continue de participer à de nombreuses conférences internationales en Europe et Amérique du Nord et plus récemment en Chine. Il est largement publié aux USA, en Europe, en Nouvelle Zélande, en Chine et sur l'Internet, comme critique sur divers sites Amazon, comme chercheur et auteur littéraire à Kindle Direct Publishing à Amazon. Sa recherche est largement présente sur www.academia.edu ou https://www.researchgate.net/profile/Jacques_Coulardeau. Il est de plus rédacteur de contenu sur Medium.com à https://jacquescoulardeau.medium.com/. Il vient d'être élu Vice-Président de l'International Society of Applied Psycholinguistics pour tenter d'élargir son rayonnement international d'ici au 13e congrès de 2024 où il sera l'organisateur d'un symposium sur l'enseignement des langues étrangères et de la traduction dans notre monde de pandémie endémique.

Marie-Hélène DAVIES

Agrégée et docteur-ès-Lettres (Paris-Sorbonne), elle est notamment l'auteur de *Laughter in a Genevan Gown: The works of Frederick Buechner, 1970-80*, Grand Rapids, Mi., Eerdmans, 1983, de Reflections of Renaissance England, Allison Park, Pa., Pickwick Publications, 1985 et co-auteur, avec Horton Davies, de *Holy days and holidays: The medieval pilgrimage to Compostela*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1982 et de *The Huguenots in English-speaking lands c. 1680-1785*, New York, Peter Lang, 1999.

Elle a, entre autres, enseigné dans le secondaire en Angleterre (St. Clare's Hall, Oxford), en France (Lycées Jules Ferry, Fénelon, Michelet, Abbeville et Poissy) et aux États-Unis (Lycée français de New York, Hun School, Princeton Day School, Princeton), ainsi qu'à l'Université en France (assistante à Paris X-Nanterre) et aux États-Unis (comme Professeur adjoint au département de Lettres modernes du Collège de New Jersey et à la Drew University).

Marine DEREGNONCOURT

Diplômée d'un double Master en Latin / Français et en Musicologie et agrégée en Latin / Français de l'UCL (Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique), elle a soutenu, avec succès, en 2023, une thèse de doctorat menée sous la double direction de Sylvie Freyermuth (Université du Luxembourg) et de Pierre Degott (Université de Lorraine, Metz), intitulée « Figures de l'intime et de l'extime : réflexion autour du jeu de Marina Hands et Éric Ruf face à *Phèdre* de Jean Racine et à *Partage de midi* de Paul Claudel ». Parallèlement, elle a été, de 2020 à 2022, assistante-doctorante de Sylvie Freyermuth et chargée de séminaires méthodologiques d'accompagnement des mémoires de Bachelor (équivalent de la licence) et de Master à l'Université du Luxembourg.

Également autrice de nombreux articles parus dans des revues. A aussi participé à différents congrès scientifiques. Désormais docteure et l'une des gagnantes du prix de thèse de l'école doctorale Humanités Nouvelles-Fernand Braudel (ED HN-FB) de l'Université de Lorraine (édition 2023), elle est devenue titulaire, de septembre 2023 à janvier 2024, d'un cours de *Théâtre contemporain et spectacle vivant*, à l'Université du Luxembourg.

Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Henri DETCHESSAHAR

Professeur certifié de Lettres/Théâtre à Bordeaux. Il a travaillé régulièrement avec le Théâtre National Bordeaux Aquitaine et divers acteurs et artistes du spectacle vivant à Bordeaux et dans la Région bordelaise. Intervenant sur les problématiques du théâtre à l'Université et en formation pour les enseignants.

Son parcours de réflexion et de recherche s'intéresse à différents axes de la littérature : la notion de spectre et de hantise au théâtre, ainsi que les nouvelles formes d'écriture de plateau ; les rapports entre littérature, cinéma et philosophie ou bien la définition d'une littérature politique. Après des travaux sur Koltès, Gabily, Müller, il vient de terminer un essai de poétique du haïku.

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane (Université Paris IV-Sorbonne), il a exercé les fonctions de maître de conférences d'italien à l'Université d'Avignon entre 1988 et 2019. 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 italien du XXe siècle (en particulier Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo et Dario Fo). Il a écrit une soixantaine 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*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Membre du comité de rédaction de la revue depuis le début, il est secrétaire-trésorier de *Théâtres du Monde* depuis février 2022.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences de classe exceptionnelle 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 lecture et du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marc LACHENY

Professeur de classe exceptionnelle en études germaniques à l'Université de Lorraine – site de Metz. Agrégé d'allemand, docteur (2006) et habilité à diriger des recherches en études germaniques (2013), il a coordonné de nombreux ouvrages collectifs et il est l'auteur d'une centaine d'articles et de comptes rendus parus dans des ouvrages et des revues en France et à l'étranger (Allemagne, Autriche, Italie).

Ses recherches portent sur la littérature et l'histoire des idées et des représentations en Autriche du XVIIIe au XXIe siècle, en particulier sur le théâtre autrichien (Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund, Johann Nestroy), sur les transferts culturels entre la France et l'Autriche (traduction, réception, discours croisés sur la culture de l'autre), ainsi que sur la satire, la polémique et la critique du langage dans les lettres autrichiennes (notamment dans l'œuvre de Karl Kraus).

Membre du comité de rédaction ou de lecture de plusieurs revues (*Austriaca*, *Germanica*, *Nestroyana*), il est par ailleurs membre élu des comités directeurs de la Société Internationale Nestroy (Vienne) et de la Société Goethe de France (Strasbourg), ainsi que directeur du collégium Arts, Lettres et Langues à l'Université de Lorraine.

Il est également membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde* dont il est, depuis 2016, rédacteur en chef.

Aline LE BERRE

Professeur de langue et littérature germaniques à l'Université de Limoges, elle est titulaire de l'agrégation d'allemand, d'un doctorat d'Études germaniques et de l'Habilitation à Diriger des Recherches. Ses recherches portent sur la littérature germanique, plus précisément le romantisme et le

théâtre du XVIIIe et du XIXe siècle. Elle a publié entre autres : *Altérité et monstruosité. Les figures hors norme dans les contes d'E. T. A. Hoffmann*, L'Harmattan, 2021, *Le théâtre allemand. Société, mythes et démythification*, Préface de Maurice Abiteboul, L'Harmattan, 2015 et *Actualité du médiévalisme. La réception du Moyen Âge germanique dans la France contemporaine* (en co-direction avec Florent Gabaude, Andrea Schindler), PULIM, col. Espaces Humains, 2020.

Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du monde.*

Hélisenne LESTRINGANT

Agrégée d'allemand et autrice d'une thèse en études théâtrales sur « L'art comme organisme vivant : l'œuvre de Christoph Schlingensief » (directrices : Marielle Silhouette et Annemarie Matzke) soutenue en 2021, est depuis septembre 2023 Maîtresse de Conférences en études germaniques à l'Université Paris 8. Ses travaux de recherche portent sur la performance, le théâtre allemand contemporain, les théâtres institutionnels et la scène alternative en France et en Allemagne, ainsi que sur la pratique théâtrale.

Jean-Pierre MOUCHON

Agrégé d'anglais, docteur de 3e cycle en musicologie et en anglais, docteur ès lettres, aujourd'hui professeur retraité, a fait une partie de sa carrière dans l'enseignement secondaire (Lycée Diderot à Langres, Lycée de jeunes filles Anatole France et Lycée d'État Montgrand à Marseille) et dans l'enseignement supérieur (IUFM de Marseille, CNED de Vanves et Aix-Marseille Université). Il est membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde* (Université d'Avignon) et de la *Biostudies Society* (Université d'Aix-en-Provence). Depuis 1964, il est l'auteur de nombreux ouvrages dans le domaine de la littérature anglaise, de la pédagogie, de l'opéra, de la biographie et d'articles parus dans des revues pédagogiques et universitaires (*Le Bloc-Notes des Professeurs de Langues Vivantes*, *Présence Linguistique*, *Notules*, Éditions Ophrys; *Le Carnet des études anglo-saxonnes et nord-américaines* et *Le Carnet des études gréco-latines et des langues romanes*, Marseille ; *Modèles Linguistiques*, Université du Sud Toulon-Var; *Théâtres du Monde*, Université d'Avignon).

Auteur de nombreux ouvrages sur l'opéra, il a publié récemment *Le Ténor Léonce Escalaïs* (2014) ; *Lina, historiettes et portraits* (2015) ; *Une basse française d'exception : Marcel Journet*, 2 vol. (2015) ; *Le Ténor Enrico Caruso. (La voix et l'art, les enregistrements). Étude physique, phonétique, linguistique et esthétique*, 2 vol. [Vol. I, *La voix et l'art* ; Vol. II, *Les enregistrements*] (2016) ; *Charles Rousselière : ténor de l'Opéra et de l'Opéra-Comique* (2017) ; *Cette année-là*, roman (2017). *Maurice Renaud. Le Protée de l'art lyrique*, 2 vol. (2018). *Chronologie de la carrière du ténor Léon Escalaïs* (2020,) ; *À travers la poésie italienne (XIII-XXI siècle). Choix de poèmes traduits* (Édition bilingue). Volume I, 419 p.,ill., volume II, 175 p., ill. (2022).

Lucas PERSON

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de lettres modernes, Lucas Person est actuellement en deuxième année de doctorat en littérature française du XIXe siècle à l'Université de Rouen-Normandie et prépare, sous la direction de Sylvain Ledda, une thèse intitulée : « Espaces dramatiques et espaces scéniques dans l'œuvre d'Alfred de Musset ».

Théa PICQUET

Professeur Émérite de classe exceptionnelle - Aix-Marseille Université. Commandeur dans l'ordre des Palmes Académiques. Membre de l'Académie de Nîmes « http://academiedenimes.org ». Elle est aussi membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Agrégée d'italien, élève de Christian Bec à Paris IV Sorbonne, elle a soutenu sa thèse à Paris IV-Sorbonne (Grand Palais) 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. Elle a publié notamment *L'humanisme italien de la Renais-*

sance et l'Europe, Aix-en-Provence, PUP, 2010, Donato Giannotti, *'Della Repubblica fiorentina'*, Rome, Aracne, 2011, *Les mots du politique*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, *Florence berceau de la Renaissance*, Aix-en-Provence, PUP, 2015, *Le peuple, théories, discours et représentations*, PUP, 2017, *La comédie italienne de la Renaissance miroir de la société*, Rome, Aracne, 2018. Elle est aussi l'auteur d'une centaine d'articles portant sur des textes rares ou inédits.

Izabella PLUTA

Docteure ès lettres, critique de théâtre et traductrice.

Elle est chercheuse indépendante, associée au Centre d'études théâtrales et enseignante ponctuelle à la Section d'histoire et d'esthétique du cinéma (Université de Lausanne). Auteur de l'ouvrage *L'Acteur et l'intermédialité* (L'Âge d'homme, 2011), elle a co-dirigé avec M. Losco-Lena le numéro de « Ligeia » intitulé *Théâtres Laboratoires. Recherche-création et technologies dans le théâtre aujourd'hui* (janvier 2015), l'ouvrage collectif *Metteur en scène aujourd'hui – identité artistique en question ?* (PUR, 2017) et *'Salle d'attente' de Krystian Lupa. Création et transmission* (Antipodes, 2019). En avril 2022, elle a publié une anthologie bilingue *Scènes numériques. Digital Stages* (PUR).

Jean-Pierre RICHARD

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, Jean-Pierre Richard est licencié de Lettres Classiques et agrégé d'Anglais.

Maître de conférences, il a longtemps dirigé le Master professionnel de Traduction littéraire de Paris VII. Lauréat en 2020 du Grand Prix national de Traduction (SGDL/ministère de la Culture), il a traduit une soixantaine d'ouvrages, dont vingt-cinq pièces de théâtre, et dirigé le n° 44 des *Cahiers Charles V* sur « La Traduction littéraire ou la remise en jeu du sens », ainsi que les n°s 253 et 255 de la revue *Missives* sur les « Littératures d'Afrique australe ».

Pour l'édition bilingue des *Œuvres complètes* de Shakespeare publiée en huit volumes (2002-2021) dans la « Bibliothèque de la Pléiade » sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, il a traduit quatre pièces et en a co-traduit trois autres. Son essai *Shakespeare pornographe. Un théâtre à double fond* a paru en 2019 à Paris aux Éditions Rue d'Ulm.

Marion SAUTEREAU

Doctorante en littérature française – Aix-Marseille Université.

Agrégée de Lettres modernes (Académie d'Aix-Marseille).

Chargée de cours à l'Université d'Avignon, elle travaille sur les quêtes identitaires, les masques et les démasquements dans le théâtre d'Edmond Rostand. Sa thèse s'inscrit dans la lignée de ses recherches de master (son mémoire portait sur les jeux de masques dans le théâtre de Rostand).

Jean-François SENÉ

Agrégé de l'Université (HC). Professeur honoraire au lycée Henri-IV (Paris-Ve).

Chevalier des Palmes académiques. Traducteur dans diverses maisons d'édition (dont Gallimard, Le Seuil, Calmann-Lévy, Albin Michel). Essayiste, poète et nouvelliste. A obtenu plusieurs prix de poésie dont, en 2006, le Prix de la Découverte poétique de la Fondation Simone de Carfort (sous l'égide de la Fondation de France).

Publications récentes : *Paysages avec figures–Landscapes with Figures*, recueil de poèmes bilingues franco-anglais (Paris, L'Harmattan, 2017). *De l'œuvre de Shakespeare et de La Tragique Histoire du Prince de Danemark–Essai d'analyse politique* (Paris, L'Harmattan, 2018). Parution en chinois (China Encyclopedia Publishing House Co., Ltd., 2019) de *La Lecture* (Paris, Desclée de Brouwer, 2012), ouvrage en deux parties, dont celle de Jin Siyan, professeur à l'université d'Arras.

Khalad SOUALI

Professeur agrégé de traduction exerçant au Centre Mohammed Réda Slaoui en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles (CPGE) à Agadir, au Maroc.

Docteur en Langue et Littérature Françaises, Laboratoire Langues, Littératures, Cultures et Identités (L.L.C.I.), Facultés des Lettres et des Sciences Humaines d'Agadir, Maroc.

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* (1984). Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont : *Sir Walter Scott* (1993), Grand Prix du Romantisme 1993 (Jury Chateaubriand de la Vallée aux Loups) et Grand Prix de l'Académie Française 1994, catégorie biographie littéraire.

Auteur aussi notamment de *Stylistique anglaise* (1994) [Il a été le fondateur et président de la Société de Stylistique anglaise de 1977 à 1992], de *Henri VIII* (1998) et, parmi ses ouvrages récents, de *Guillaume le Conquérant* (2008), de *Shakespeare* (2018) et *Le Vers de Shakespeare* (2021).

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* (2005). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Thèmes traités dans *THÉÂTRES DU MONDE* (numéros 1-33 et numéros hors-série)

Numéros 1 à 33 :

*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.).
*n° 25 (2015)	De l'amour au théâtre (392 p.).
*n° 26 (2016)	Théâtre et philosophie (392 p.).
*n° 27 (2017)	L'étranger (l'autre) au théâtre (384 p.).
*n° 28 (2018)	Le théâtre au risque de la traduction (472 p.).
*n° 29 (2019)	Bienséance et malséance au théâtre (457 p.).
*n° 30 (2020)	Le bruit et la fureur au théâtre (haine, violence et guerre) (503 p.).
*n° 31 (2021)	Présence et absence au théâtre (503 p.).
*n° 32 (2022)	L'arrière-scène du théâtre : simulation et dissimulation (441 p.)
*n° 33 (2023)	Le corps au théâtre (514 p.)
*n° 34 (2024)	Le théâtre en question(s) ? (402 p.)

Numéros hors-série :

*n° 1 (2001)	Mélanges en l'honneur de Maurice Abiteboul (Ouvr. collectif) (275 p.)
*n° 2 (2017)	Théâtre et parodie (Actes de colloque) (395 p.)
*n° 3 (2018)	Le théâtre des romanciers (Actes de colloque) (343 p.)
*n° 4 (2020)	Hommage à Maurice Abiteboul pour les trente ans de *Théâtres du Monde* (ouvrage collectif) (385 p.)
*n° 5 (2020)	La comédie et l'étranger (237 p.)
*n° 6 (2021)	Marivaux sur les scènes étrangères : heurs et malheurs d'un classique hors norme (235 p.)

***

Les numéros 1-33 sont téléchargeables gratuitement sur le site de *Théâtres du Monde* http://www.theatresdumonde.com

***