

## HASARD, DESTIN ET PROVIDENCE AU THEATRE (n° 15, 2005, 230 pages)

Le thème du présent numéro, « hasard, destin et Providence au théâtre », appelle, certes, quelques réflexions et interrogations liminaires.

Le **hasard** n'intervient guère dans une tragédie où tout, au contraire, semble, dès le départ, régi par une loi de pure **nécessité**, par un destin, souvent implacable. On s'attendrait plutôt à le voir à l'œuvre dans une farce ou un vaudeville, apportant précisément cette part d'imprévu, ce côté impromptu, aléatoire – et le mot latin *alea* (jeu de dés, chance) confirme l'étymologie du mot hasard, venu de l'arabe *az-zahr* (jeu de dés, hasard) – qui crée la surprise, le quiproquo, le coup de théâtre et qui donne aussi, bien souvent, à ce type de pièces ce que l'on a tendance à considérer parfois comme une faiblesse de construction, l'aspect peu vraisemblable de leurs intrigues ou l'incohérence apparente des caractères.

Ce qui semble primordial, dans la tragédie grecque essentiellement, et également dans l'œuvre tragique de Sénèque, c'est le rôle éminent qu'y joue le **destin**, cette force irrésistible dont usent et abusent les dieux, ce *fatum* qui exerce sa puissance sans se soucier jamais de la pauvre humanité, contrainte de subir et de se soumettre – en tâchant toutefois de résister stoïquement et d'endurer le sort rigoureux qui lui est imposé. Ce destin, ce *fatum*, cette fatalité, on sait que les Anciens lui donnaient aussi le nom de **providence** (*providentia*, ou prévision, du verbe *providere*, pourvoir). C'est ainsi que Sénèque et les Stoïciens appelaient providence cette « sagesse divine prévoyant tout et pourvoyant à tout ». Dans ce contexte, le terme est donc synonyme de **nécessité**, de loi divine, de rationalité logique et d'ordre rigoureux – le contraire exactement de ce que l'on peut entendre par les concepts de contingence, d'aléatoire, d'arbitraire ou de hasard.

Comme le note très justement Henry Duméry dans son article sur le mot Providence dans l'*Encyclopédie thématique Universalis*, « la Bible hébraïque renvoie au contraire à une mentalité qui n'a aucun souci d'élaborer rationnellement l'idée de nécessité, ni même celle de causalité [...] Ce dieu transcendant est aussi présent au monde que le dieu provident, le dieu stoïcien. Mais sa présence est saisie sous le signe de la gratuité, non de la nécessité. » C'est dans le contexte religieux de la Providence, par exemple, que se poseront la question de la grâce et de la prédestination, celle des conflits de la foi absolue et de la liberté, celle du rôle de la responsabilité et de l'engagement, celle des limites de l'action volontariste.

**Théa Picquet**, qui inaugure la série d'articles consacrés au thème central du présent numéro de *Théâtres du Monde*, analyse dans la partie liminaire de son étude le terme de *Fortuna*, « très présente à Florence dans les écrits du Moyen Âge et de la Renaissance », notion essentielle dans les mentalités de l'époque et qui occupe une large place dans la comédie du *Quattrocento*. Elle précise ensuite la distinction que l'on peut opérer entre cette notion et celles de « hasard », de « destin » et de « Providence ». Elle rappelle que, dans la mentalité des marchands florentins, la *Fortuna* représente avant tout « la tempête qui menace les navires vénitiens ou génois, chargés de marchandises florentines, la *fortuna di mare*, avant de signifier « l'inconstance ou le caractère éphémère de la réussite ». C'est ainsi que, dans le théâtre d'Antonfrancesco Grazzini, dit Lasca, la Fortune joue un rôle primordial, notamment dans deux de ses comédies, *La Gelosia (La Jalousie)*, datant de 1550, et *La Sibilla (La Sibylle)*, de 1555 environ. Ces pièces se déroulent selon une logique qui fait intervenir sans cesse incidents imprévus et événements inattendus, qui témoignent de la toute-puissance de la (bonne ou mauvaise) fortune qui peut affecter la destinée de tout un chacun. La jugeant favorable ou défavorable, selon le cas, les personnages de ces comédies constatent que son pouvoir est illimité, que rien ne peut s'opposer à elle et que rien ne peut nuire quand elle est clémente, qu'elle produit des effets extravagants, qu'elle est envieuse, injuste, assassine et cruelle, qu'elle est à l'origine des plus graves mésaventures comme des hasards les plus merveilleux, source de bonheur aussi bien que d'adversité. Sa présence n'exclut pas, cependant, le rôle capital de la Providence, « Dieu étant très largement évoqué dans les comédies de Lasca ». A quoi s'ajoute la volonté pugnace des hommes qui, grâce à l'amour, la *prudenza*, la *ragione* et la *virtù*, parviennent le plus souvent à combattre les coups du sort et les revers de fortune. « ne se résignent pas à un prétendu destin, mais luttent et s'unissent pour arriver à leurs fins ».

**Pierre Sahel** montre comment, dans *Richard II* (1595), dans le cadre d'une révolte de vassaux qui aboutit à la déposition du souverain, l'évêque de Carlisle apparaît à la fois comme « homme de Dieu et homme de guerre ». Une analyse minutieuse des discours de Carlisle révèle tout d'abord qu'« ils ne sont pas l'univoque traduction de la volonté providentielle mais les précurseurs inattendus de ces annexions, banales de nos jours, de la parole de Dieu aux appels à la guerre dite sainte ». Et c'est ainsi que l'évêque tente, dans son premier discours, de transformer l'appel incantatoire du roi aux éléments (minéraux, végétaux et animaux) – « ce recours à une force magique aléatoire » – en une forme de droit divin du roi. Son deuxième discours est « surtout une objurgation à l'endurance guerrière et au stoïcisme [...] à la résistance et au courage » – autre façon de signifier

qu'il n'est point de fatalité, point de destin qu'on ne parvienne à se forger à force de pugnacité. De son côté, Bolingbroke – qui œuvrera à la déposition de Richard – « affirme qu'il n'oppose pas sa volonté à celle de Dieu (3.3.18-19), proclamant une sorte de pacte de non-agression avec le Tout-Puissant ». Dans son troisième discours, Carlisle « poursuit [...] une stratégie quasi-guerrière inscrite au sein même d'un morceau aux résonances religieuses » mais il comprend bien vite que « les menaces d'interventions providentielles, divines ou angéliques, ont été, aux yeux du prétendant et de ses amis, complètement discréditées et démythifiées » – ce qui ne l'empêche pas de continuer de soutenir avec conviction que « la Providence n'est pas une divinité immanente au service d'une faction ».

**Josée Nuyts-Giornal** considère, quant à elle, dans un article qui met en relation « Providence et conscience morale dans *Richard II* », que, dans cette « tragédie historique qui narre les vicissitudes de la royauté anglaise, Shakespeare semble s'écarter du sujet politique relativement brûlant en son temps et proposer des portraits moraux des prétendants au trône ». Richard « se rêve investi et protégé par Dieu ». De fait, « les cieux vont ironiquement défendre le droit, c'est-à-dire ce qui est moralement juste », y compris contre un roi, « Prince chrétien qui ne nie pas ses fautes, mais à qui la Providence, implorée par ses fidèles sujets floués, a fini par donner tort ». C'est ainsi que seront contées les histoires mélancoliques de « simples mortels emplis de "self and vain conceit" », trop pénétrés d'eux-mêmes, « qui se sont laissés prendre dans les voies impénétrables de Dieu ». Cependant, « l'Angleterre ne peut souffrir que son histoire serve à relativiser le droit divin [...] même si la Providence est appelée à garantir l'ordre divin ». Richard, certes, prend une lourde responsabilité dans le processus qui doit conduire à sa déposition et « l'image de Richard face au miroir prend alors tout son sens [car] il est significatif qu'il semble devoir sa lucidité soudaine, et très chrétienne, à sa démission de la charge royale, qui pèse désormais sur les épaules de Bolingbroke ». Le destin de Richard s'inscrit ainsi dans un contexte qui montre à l'évidence que Richard « brise le miroir mondain, attribut de l'orgueil, mais accepte de lire dans le miroir de la conscience », assumant pleinement le sort que lui a réservé la Providence.

**Maurice Abiteboul**, analysant « la lutte contre le *fatum* et la quête de Vérité dans *Hamlet* (1600) », montre comment, dans cette pièce, « la tragédie naît d'une liberté qui s'oppose à un destin » car « *Hamlet* est à la fois l'histoire d'un accablement (le poids du destin) et l'histoire d'une tentative d'affranchissement », le héros faisant la preuve qu'« un destin n'est pas une fatalité mais [que], bien au contraire, librement assumé, il devient même une destinée ». Et pour lutter contre un *fatum* inéluctable, émergent « la parole et le souvenir comme anti-destin, la parole pour faire éclater les murs de la prison, [le souvenir] pour libérer de l'insoutenable pesanteur du destin ». Mais, sur deux fronts, apparaissent encore des alliés pour lutter contre une fatalité : « le hasard (la part de chance ou de malchance), autrement dit la (bonne ou mauvaise) fortune et, par ailleurs, la Providence (la part divine, nécessaire et suffisante) ». Il y aura donc le hasard, susceptible de « provoquer un engrenage entraînant un enchaînement de conséquences qui, elles, n'auront rien de fortuit » mais, d'autre part, la divine Providence, qui réduit considérablement le champ d'action de l'homme, limite sa part de liberté, lui imposant une volonté supérieure à laquelle il ne saurait se soustraire (« Il y a une divinité qui donne leur forme à nos plans », 5.2.10). C'est ainsi que Hamlet se voit attribuer, quasiment à son insu, « le rôle d'exécuteur du châtimement ordonné par le ciel, d'instrument de la divine Providence » (« C'est le Ciel qui a voulu / [...] Faire de moi sa foudre et son ministre », 3.4.173-175). On voit que « entre la force du Destin et la puissance de la Providence, la marge de manœuvre de Hamlet est bien étroite ». Mais cette « difficile liberté » qui est octroyée à Hamlet va lui permettre de se lancer dans une entreprise qui tient à la fois de l'*enquête policière* et de la *quête mythique et initiatique* en vue de la recherche de la *vérité / Vérité*, celle qui doit le conduire à « affirmer la volonté toute stoïcienne, "humaine, trop humaine", d'un choix de vie librement consenti ».

**Jean-Luc Bouisson**, examinant la dialectique de l'ambiguïté dans *Macbeth* (1606), observe que « le destin prend une dimension spectaculaire avec les interventions des sorcières et leurs prédictions ». Son étude, en effet, tend à montrer que « entre force du destin et destin forcé, le sens fuit jusqu'à remettre en question l'existence même du sens de la vie et, de ce fait, du destin ». L'action même des « sœurs fatales » montre que ce sont elles qui orientent la vie – et le destin – de Macbeth, lequel, « entre leurs mains, n'est qu'un jouet de la Fortune ». Dans cette pièce où tout est illusion, y compris la conquête du pouvoir, « le destin de Macbeth est donc d'être confronté à un destin trompeur afin que se réalise son véritable destin », ce dernier prenant véritablement forme à la suite de l'intervention volontariste de Lady Macbeth au début de la pièce. Après quoi, le régicide commis par Macbeth – qui semble devoir sceller son destin – ne peut plus apparaître, en contrepoint, que comme une grave atteinte aux décrets de la divine Providence : en effet, en « défiant le temps providentiel, celui qui fait les rois », Macbeth, par son « acte horrible », crée « une temporalité parallèle qui bouleverse l'ordre préétabli et provoque le chaos ». Mais défier les dieux – ou la Providence – ne peut aboutir qu'au châtimement de l'homme qui se croyait plus puissant que le destin. La *libido dominandi*, en effet, « devient elle-même une fatalité et la pièce met en scène la fatalité du désir » et la vanité et l'impuissance, en définitive, de l'orgueil humain face à un destin que le malheureux insensé pense à tout instant être en mesure de maîtriser.

**Christian Andrès** étudie, dans un article consacré à *Lo fingido verdadero* (*La Feinte devenue vérité*), pièce de Lope de Vega datant de 1621, « les jeux et les enjeux du destin et de la Providence ». Sont ainsi illustrés ces mots d'un des personnages de la pièce, Camila : « Les choses que le ciel ordonne / en ses divins secrets / empruntent de si étranges chemins / que la terre ne les comprend pas ». On pourrait encore retenir ces fortes paroles de Dioclétien s'adressant à son ami Maximilano : « la Fortune / élève ou abaisse qui elle veut [...] / Elle a cet immense pouvoir sur les choses temporelles, / non sur les âmes célestes ». Ainsi sont parfaitement délimités le champ d'action et les prérogatives de la Fortune, d'une part, et ceux de la Providence, d'autre part. C'est ce qui explique, notamment, l'absolue confiance du héros, Ginès, en la toute-puissance d'une volonté supérieure qui régit le destin des hommes car « il n'a aucune crainte de mourir et professe une foi inébranlable en Dieu, [se sentant] investi d'un destin particulier, appelé par Dieu pour témoigner de la vérité du christianisme ». Avec *Lo fingido verdadero*, en définitive, Lope de Vega nous fait « vivre de manière simultanée l'intransigeance païenne et le sacrifice chrétien par l'effet de la Grâce et de la Providence » mais, chez lui, « cette redoutable croyance dans le destin fait place [...] à l'idée plus rassurante de Providence » et à la conclusion qu' « au-delà des apparences du pouvoir humain, c'est la Providence divine qui, en réalité, mène le monde ».

**Richard Dedominici** tente de définir et d'analyser, quant à lui, les différentes conceptions de la destinée sur les scènes lyriques d'Europe du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Il examine d'abord « la conception antique du *fatum* adoptée d'emblée par les librettistes et compositeurs d'*opera seria* », rappelant que, de l'*Euridice* de Peri (1600) et de l'*Orfeo* de Monteverdi (1607) à l'*Idomeneo* de Mozart (1781), en passant par l'*Orphée* de Gluck (1762), c'est toujours la volonté des dieux qui prime. Il observe que l'*opera buffa*, en revanche, échappe totalement à cette conception dramaturgique. Mais, ajoute-t-il, la conception antique du *fatum* connaît un éclatant âge d'or avec l'opéra wagnérien, toute la dramaturgie de Wagner « étant fondée, singulièrement dans la tétralogie de *L'Anneau de Nibelung*, sur la volonté des dieux germano-scandinaves ». Berlioz, avec *Les Troyens*, exprime lui aussi « le poids de ce *fatum* antique ». Mais il existe également « une conception judéo-chrétienne du destin » où « l'homme est soumis entièrement à la volonté de Dieu » qui, cependant, le laisse libre, libre « d'aimer Dieu ou non, d'accepter ou de refuser sa Grâce ». Tel est le sens du *Don Giovanni* de Mozart, qui pose « avec une acuité et une urgence tragique uniques », le problème de la grâce et de la conversion, du péché et du repentir. Mais dans les trois opéras « chrétiens » de Wagner, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Parsifal*, « le Maître semble osciller entre une conception chrétienne et une conception antique du *fatum* ». L'opéra italien du XIX<sup>e</sup> siècle, en revanche, « n'exploite guère la notion de destin chrétien, tout occupé qu'il est de problèmes humains concrets, politiques et sociaux surtout ». Il faut noter alors que, « pour les créateurs des temps modernes, Verdi singulièrement, ce sont les hommes qui créent leur propre destin ». Verdi fait ainsi représenter six « opéras patriotiques » où l'on voit, comme dans *Nabucco* (1842), « un peuple soumis à un autre tentant avec succès de se révolter » ou des opéras comme *Il Trovatore* ou *La Forza del Destino*, comme *Rigoletto* ou *La Traviata*, où l'on voit ses héros lutter contre préjugés raciaux ou sociaux. C'est une telle « conception humaine de la destinée » que l'on rencontrera encore chez Puccini, dans *La Bohème* (1896), *La Tosca* (1900) ou *Madame Butterfly* (1904) et peut-être aussi dans la *Carmen* de Bizet (1874).

**Aline Le Berre** examine, pour sa part, le thème de la fortune et du destin dans le *Torquato Tasso* de Goethe, drame de 1789 dans lequel le dramaturge s'intéresse particulièrement à cette « faille intérieure » qui le menaçait lui-même, « cette alliance du génie et du déséquilibre mental ». Dans ce drame, en effet, le Tasse, « talentueux et unanimement reconnu, semble favorisé par la fortune », se découvre progressivement comme « un poète maudit, qui se croit poursuivi par un destin contraire ». C'est ainsi que, dans un premier temps, le Tasse bénéficie des faveurs de son mécène, Alphonse II, véritable « incarnation d'une autorité bienveillante » comme aurait pu l'être la déesse Fortuna, sorte de *deus ex machina* qui a accompli un vrai miracle en le tirant de sa pauvreté. Il faut bien noter alors que la chance qui entoure le Tasse « n'est donc pas assimilable au hasard ». En fait, en lui suscitant des envieux et en l'empêchant de s'endurcir, elle finit, loin de lui sourire, « par lui devenir fatale » : progressivement, en effet, « le poète n'apparaît plus comme un élu des dieux, l'objet des faveurs de la déesse Fortuna, mais comme un imposteur, favorisé indûment par le hasard ». Et bientôt, dans un deuxième temps, le poète va ressentir « l'angoisse de celui qui se croit en butte à un sort contraire » et va se poser en « victime du destin ». C'est ainsi que la faveur, dans un processus de « laïcisation » du concept de la fortune (bonne ou mauvaise), « avec ses flux et ses reflux, remplace le destin ». Plus précisément encore, c'est le caractère qui apparaît comme « la forme moderne de la destinée humaine » dans ce drame où l'on voit que le poète lui-même qui « est son propre tourmenteur et qui forge son existence ». Il est clair que Goethe, en « vrai disciple du rationalisme », donne dans cette pièce « une approche moderne du destin [car] il humanise et intériorise la notion ».

**Jacques Coulardeau**, dans une étude consacrée au « destin de Faust », rappelle qu'une des premières apparitions de Faust dans la littérature remonte à une publication datant de 1587, *Historia von D. Johann*

*Fausten*, source dans laquelle « Faust est irrémédiablement condamné et perdu ». La pièce de Christopher Marlowe (1588) montre un héros prompt à se livrer à « son désir de penser l'impossible et de faire l'interdit », allant jusqu'à défier la toute-puissance de Dieu en se voulant orgueilleusement son égal (« Cherchant plus loin que ne le permet le pouvoir céleste »). Dans le drame de Goethe, dans les années 1800 et plus tard, la question qui se pose fondamentalement est : « comment est-il possible de vendre son âme au diable et de ne pas être damné ? ». La question est d'autant plus cruciale que, de son côté, loin de vouloir contrarier son propre destin, « Gretchen, condamnée à mort, s'en remet à la justice divine » (on sait que Faust, quant à lui, « tente de changer l'histoire » et que le fils qui naît de son union avec Hélène, Euphorion, « porte en lui [pour sa part] le rêve du pouvoir absolu que représente l'acte de voler »). Tout l'effort de Faust, en fait, tend à lui permettre de « se libérer tout à la fois de Dieu et du Diable », à conquérir sa liberté, à se forger son propre destin car, en définitive, « Dieu n'est probablement pas mort, ni le Diable, mais les deux ne sont plus le siège des décisions principales ». Dans *La Damnation de Faust* (1846), Berlioz « ne retient que [...] la séduction de Marguerite par Faust, et il en fait un acte surnaturel » si bien que « le mal échoit à Faust qui a été le tentateur et qui a pactisé avec le diable ». Chez Liszt, dans la *Faust Symphonie* (1854), « c'est l'élément féminin, rédempteur, qui permet à l'irréalisable, à l'inexprimable, de prendre corps, de devenir, d'être » et il fera de son final « comme l'exutoire de l'énergie humaine ». Dans le *Faust* de Gounod (1859) enfin, le final qui sauve l'âme de Marguerite est « un *deus ex machina* chrétien qui n'a plus de sens en soi [...]. C'est à ce moment-là que l'on voit Dieu mourir ».

**Michel Arouimi** nous livre, avec son article consacré au « Marivaux de Claudel », une réflexion où il serait vain sans doute de vouloir trouver à toute force une mise en relation spécifique des notions de hasard et de destin. Et pourtant, tout porte à croire que, si Claudel fut, selon ses propres dires, « impressionné [...] par la composition volontaire et géométrique » qu'il décelait dans le théâtre de Marivaux, sur « le mécanisme de symétries » de ses pièces – qui suppose une rigueur fort éloignée d'une composition laissée au hasard de l'inspiration –, c'est que l'expression d'une volonté humaine est prise en compte par l'auteur. Précisons qu'il s'agit d'une volonté pouvant aller peut-être jusqu'à traduire « la conflictualité inter-humaine », autre forme de l'affirmation (agressive souvent) de la volonté chez l'homme de forger son propre destin – Claudel reconnaissant d'ailleurs sans doute « dans les comédies de Marivaux un reflet de ses propres opinions [...] sur la nature humaine, enfermée dans l'enfer de l'imitation réciproque et de l'orgueil, qui génère tous les conflits ». Avec cet esprit de rigueur laissant peu de place à l'improvisation et au hasard, « les caprices de l'amour [eux-mêmes] auraient une valeur métaphorique, ou du moins révélatrice, eu égard à l'instabilité d'une société en crise, dont les revirements (pas seulement sentimentaux) d'un Turlure sont l'exemple ». Ainsi dans *La Seconde Surprise de l'amour*, il faut admettre que l'amour, loin d'être un effet de hasard, est, en fait, « le nom donné à une volonté de prédation réciproque » (ou double affirmation d'une volonté d'accomplissement). D'une étude minutieuse des affinités complexes entre deux auteurs ressort finalement que si l'on trouve chez Claudel, dans *Le Pain dur* comme dans *L'Echange*, « la présence de Marivaux [...] intégrée dans ce questionnement autocritique, c'est en raison d'une affinité spirituelle qui engage la technique de l'artiste et sa vision du monde, étayée par un souci de "l'unité restaurée" ».

**Marie-Françoise Hamard** consacre son étude à « *La Princesse Blanche* (1904) de Rainer Maria Rilke ». Elle observe que « l'enjeu du drame dépasse la référence autobiographique stricte, pour refléter le "drame" personnel de l'artiste, voué à un destin qu'il partage, en l'occurrence, ici, avec la femme aimée ». Mais se pose une question, centrale et qui détermine toute la problématique rilkéenne : « Cette attente de l'Autre, que la créature rilkéenne se fixe comme condition de sa réalisation personnelle, ou chance d'une destinée "sensée", se verrait-elle déçue par les caprices du hasard, par les aléas de la vie ? ». Il semble que, dans l'univers rilkéen, face à un destin toujours présent, la liberté de choix conserve néanmoins toute sa force et tout son pouvoir : « Respectant l'Autre dans son choix d'un ailleurs, ou simplement dans les espaces que lui a proposés son destin, [la femme élue par Rilke] se rend elle-même libre de toute allégeance, libre de rester fidèle à elle-même, de grandir dans cette foi, la passion qu'elle s'est choisie s'élevant dans les sphères de son chant ». Dans cette pièce, comme dans toute l'œuvre de Rilke d'ailleurs, s'affirme une philosophie de l'existence qui pourrait s'exprimer « en miroir » de ce discours qu'il tient dans sa correspondance avec Franz Kappus : « Il s'agit précisément de tout vivre. Ne vivez pour l'instant que vos questions. Peut-être, en les vivant, finirez-vous peut-être par entrer insensiblement, un jour, dans les réponses ». Et de même, la Princesse de sa pièce « réfléchit aux difficiles équilibres à tenir, entre l'action et l'espérance, elle cherche comment employer au mieux sa vie, mue par une forte volonté de grandir intérieurement » et préférant assurément un destin "agi" à un destin subi : finalement, « ne pouvant faire signe sans risquer l'essentiel – sa vie –, la Princesse choisit de ne pas faire signe, s'érigeant en maîtresse de son destin ».

**Edoardo Esposito**, sans prendre en compte expressément les notions de destin ou de Providence, observe cependant, dans l'œuvre dramatique d'Eduardo De Filippo, en évoquant la communauté napolitaine, que « ses rites de comportement et son système de valeurs, les enjeux existentiels qu'ils évoquent, dépassent

largement le simple domaine du quotidien et de contingences géographiquement connotées ». Il montre comment, dans ce théâtre, « les incursions dans l'univers du rêve et la recherche de marques symboliques deviennent de plus en plus nombreuses avec le temps ». Plus particulièrement, il s'attache à examiner « la représentation de l'au-delà chrétien occupant la partie finale de *De Pretore Vincenzo* (1957). L'action dramatique se déplaçant « aux portes du paradis », Le protagoniste, convaincu de « la nécessité, pour tout un chacun, d'avoir un saint protecteur », imagine, au cours d'un délire, le paradis avec, comme le précise une didascalie, « partout des saints qui vaquent aux travaux et aux tâches dont ils ont été nommés protecteurs par les hommes », « le plus humain de tous étant saint Joseph, appelé à jouer pleinement le rôle de protecteur de la cause de De Pretore ». Quel est donc le pouvoir des forces spirituelles qui guident et gouvernent les hommes ? En réalité, « le fait que cette évocation du paradis soit assimilée à un beau rêve sans lendemain et que la condition de blessé de la vie revienne en force envoie finalement le signal d'un au-delà qui demeure silencieux, voire impuissant, face aux malheurs de l'existence humaine ». La réponse aux interrogations et aux appels au secours lancés par l'homme paraît en définitive incapable de combler ses attentes. Démuni et impuissant, l'homme semble devoir se contenter de ses seuls rêves car « l'intervention divine paraît pouvoir aider uniquement au niveau de l'imaginaire ».

**Emmanuel Njike**, dans une étude consacrée à *Gueido*, pièce de Jacqueline Leloup de 1986, examine le destin d'un personnage qui, par bien des côtés, évoque celui d'Œdipe, la pièce étant en quelque sorte « une adaptation africaine du mythe d'Œdipe ». Cette pièce, en effet, présente bien des points communs avec l'histoire légendaire, même si la trame est modifiée sensiblement dans ses détails. *Gueido*, en fait, désigne « tantôt celui sur qui pèse une malédiction, tantôt celui par qui la malédiction arrive ». Dans le premier cas, il s'agit d'une victime subissant contre son gré une volonté qui lui est extérieure. Dans le deuxième cas, en revanche, le héros n'est plus une victime qui subit, mais il est « le vecteur de la malédiction dans laquelle sa responsabilité est engagée ». L'originalité de la situation de *Gueido* provient du fait que, bien que coupable d'inceste pour avoir, à son insu, épousé celle qui n'était autre que sa sœur, il est exonéré de ce crime car, comme il est dit dans la pièce, « on ne peut parler de crime lorsqu'un acte est commis dans l'innocence la plus pure ». Mais son destin le rattrape et *Gueido* mourra, châtié non par les dieux mais par les notables, soucieux de préserver la société de la souillure, en « véritable bouc émissaire sacrifié sur l'autel de l'autoritarisme ».

**Emmanuelle Garnier** nous propose, pour sa part, une étude consacrée à la pièce de Gracia Morales, *Coupures de courant*, datant de 1999 mais publiée en 2003, où elle voit « la répétition comme affrontement au destin » et dans laquelle nous assistons à « la quête sans issue de l'héroïne, Claudia, prisonnière de son désir illusoire, c'est-à-dire de sa folie ». La pièce, en effet, met en scène « la dérive psychologique d'un personnage qui s'éloigne toujours plus des lumières de la raison » - qui seule aurait pu l'aider à affronter le destin (à accepter le fait de la mort). De fait, tous les autres personnages de la pièce « sont porteurs d'une rationalité susceptible d'apporter un élément de réponse à la quête désespérée de Claudia » et peuvent donc, en quelque sorte, donner l'exemple d'un apprentissage de « la maîtrise de soi et du monde », enseigner une manière de « surmonter la souffrance et de prendre en main sa destinée ». Mais, dans un deuxième temps, celui du « destin consenti », « de modèles potentiels de domination du monde par la raison, ces personnages deviennent des marionnettes impuissantes, mécaniques, absurdes, voire grotesques ». En vérité, tous échouent « dans leur recherche d'équilibre personnel » et dans leur tentative de socialisation, impuissants qu'ils sont à maîtriser leur destinée. En définitive, c'est la mémoire qui apparaîtra « comme la seule paix possible face à la tragique destinée humaine » et, dans la nécessité absolue de « reconstruire les souvenirs » face à l'absence douloureuse, c'est seulement au langage, semble-t-il, qu'il sera possible de « confier le soin de mettre en forme le souvenir, de le mettre – littéralement – en scène » – le langage qui apparaît comme « la seule force pour affronter le destin ».

**Ouriel Zohar**, quant à lui, s'interrogeant sur « la place du théâtre » et considérant « le destin utopique du théâtre au kibbutz », souligne que ce dernier, souvent se découvrant une vocation missionnaire, « se charge de transmettre un message, s'efforce d'enseigner une idée ; il critique, il se moque : il se veut aussi facteur de changement, il tâche de véhiculer des idées nouvelles » au point même d'être souvent « une critique de son environnement ». Il pose le principe que, si le théâtre remplissait son rôle idéalement, il en résulterait « une société théâtrale incluant les comédiens, le metteur en scène, les scénographes, les décorateurs, les animateurs, les projectionnistes, les musiciens et les autres travailleurs, y compris les administrateurs ». Ce serait « une société de théâtre évoluée, en bonne santé ». Idéalement, encore une fois, le théâtre aurait pour objectif « des manifestations exemplaires qui représentent la vie quotidienne, l'organisation sociale, la culture dans son ensemble ». Parmi les objectifs visés, il y aurait ainsi l'ambition de faire « connaître les lois de l'univers » et dans le même temps celle « d'être la consolation de l'homme seul et de l'ivrogne » (Peter Brook), de « réveiller en l'homme son sens de la nature, son émotion naturelle » (Toru Takenitsu). Tel est – ou devra être –, en vérité, « le destin utopique du théâtre au kibbutz ».

**Louis Van Delft** met en scène, dans sa chronique intitulée « Tout voir en théâtre », des protagonistes qui ont nom saint Paul ou Tertullien, Montaigne ou saint Augustin, Pascal ou saint Thomas d'Aquin, ou encore et surtout José Ortega y Gasset ou Didier Erasmé. Tous débattent d'une question dont la modernité semble d'une actualité brûlante : l'avenir de l'homoparentalité. Le protagoniste de cette comédie caustique qui se joue sur les marges de la raison humaine, « aux confins du cosmos », sur la planète « Moralia », est Monsieur Perplexe, candide des temps modernes qui bénéficie des conseils secourables de Mlle Stultitia, envoyée en mission par Erasmé de Rotterdam soi-même. « L'observation en surplomb, à partir de [ce] poste interstellaire, de la comédie qui se joue actuellement sur le grand théâtre du monde » offre alors le spectacle de tant de « vies sans poids et sans racines, vies déracinées de leur destin », pourtant conviées sans rechigner « au banquet de la vie » ! Et Stultitia, dame Folie dont Erasmé fit un si bel éloge, fait le point sur la destinée humaine : « Il serait temps que tu me rendes justice ! [...] C'est moi qui vous fais oublier votre misère, espérer le bonheur, et quelquefois goûter le miel des plaisirs ! Je vous soulage si bien de vos maux que vous quittez la vie avec regret, même quand la Parque a filé toute votre trame et que la vie elle-même ne veut plus de vous ». Et de conclure : « Est-ce qu'il ne vaut pas mieux tout voir en théâtre ? ». Car c'est bien elle, Stultitia, qui offre à l'homme la comédie qu'il vit, « siècle après siècle, génération après génération, en boucle ». Tel est bien son destin, en effet !

**Olivier Abiteboul**, dans une perspective plus conceptuelle – qui ne peut manquer de jeter un éclairage sur certains des points évoqués au cours des études qui précèdent –, examine les notions de hasard et de nécessité (et plus précisément leur « coexistence »), s'appuyant sur un exemple spécifique, « le paradoxe de la philosophie de Cournot ». Il note, en effet, que « ce dernier fait sienne la doctrine classique du déterminisme physique, mais en même temps soutient la thèse de la fortuité de beaucoup de choses qui arrivent dans le monde ». Il réfute donc « les causes finales et le hasard, de même qu'il réfute l'idée d'un acte volontaire sans motif qui le détermine ». Mais, d'un autre côté, « la définition de la probabilité permet de mettre en place l'idée de hasard ». Il s'ensuit que si « tout événement, certes, arrive suivant une cause, [...] il y a aussi des événements fortuits, résultats du hasard », la connaissance du calcul des probabilités montrant bien l'idée d'événements indépendants ». On peut donc dire que « le hasard est un concours objectif accidentel d'une diversité de faits déterminés. Et il l'est ontologiquement même s'il est vrai qu'il acquiert toute sa force lorsqu'il semble inopiné au regard de la perception humaine ». D'où le paradoxe de « la compatibilité du hasard et de la nécessité, de la contingence et du déterminisme » – et, ajouterions-nous volontiers, le paradoxe de ce mélange d'interventions inopinées d'une Fortune aveugle ou inconstante et d'un hasard irrationnel, d'une part, et, d'autre part, de la toute-puissance d'un destin (à qui l'on reconnaît des desseins secrets et que l'on assimile alors à une fatalité) et de la volonté supérieure d'une divine Providence appliquant avec rigueur ses mystérieux décrets. Il semble qu'il y ait « des lois du hasard » et « si le hasard coexiste avec la nécessité, c'est qu'il y a comme une nécessité à l'œuvre dans le hasard » – paradoxe qui est aussi celui que nous découvrons dans bien des œuvres qui nous ont été proposées dans le présent numéro.

Du *fatum* antique, implacable et cruel, aux scènes modernes qui font intervenir parfois une douteuse fatalité, du hasard et de la contingence – à qui dame Fortune et Occasion (la bien nommée) faisaient jouer un rôle parfois exorbitant – à la divine Providence, aux desseins insondables mais aux plans toujours mûrement prémédités, du destin subi par l'homme à la destinée qu'il paraît quelquefois en mesure de se forger, le théâtre a su, au fil du temps, prendre en compte, avec toujours la même gravité (parfois, cependant, en jouant sur le registre du dérisoire) et la même obstination, l'affrontement de l'homme au sort qui est le sien sur terre et ce théâtre a tenté – de mille manières et avec des réussites inégales – de mettre en scène ce qui définit le mieux sa condition : son dur « métier de vivre », comme eût dit Cesare Pavese.

Les études du présent recueil ont tenté, dans les divers domaines qu'elles ont explorés, d'aborder les relations entre Fortune et Providence, entre destin imposé et subi, d'une part, et destin accompli dans l'exercice de la plus grande liberté, d'autre part. Nous avons vu que, dans la *commedia* italienne du *cinquecento* (chez Grazzini dit Lasca notamment) comme dans le théâtre anglais de la Renaissance (Shakespeare en étant ici, avec *Richard II*, *Hamlet* et *Macbeth*, l'illustre représentant), dans la *comedia* du siècle d'or espagnol (chez Lope de Vega) comme dans le *Faust* de Marlowe ou de Goethe, dans ce théâtre allemand, précisément, du temps de l'*Aufklärung*, comme sur les scènes lyriques européennes des siècles passés (avec Monteverdi, Mozart, Verdi, Wagner et tant d'autres), chez des auteurs aussi différents que Rilke ou Claudel, Marivaux ou De Filippo, chez de jeunes dramaturges comme Jacqueline Leloup ou Gracia Morales, sont toujours présentes les notions de hasard et de Fortune, de destin et de Providence – sans cesse reprises et renouvelées, « réactualisées », thèmes éternels sur lesquels l'homme n'en a pas fini de méditer, les évoquant dans le théâtre au kibbutz, s'aventurant sur la planète « Moralia » pour mieux observer le grand théâtre du monde ou s'interrogeant sur le paradoxe que peut constituer, en définitive, cette étrange relation, cette surprenante « coexistence du hasard et de la nécessité » au cœur de laquelle est plongée la condition humaine.

Tant de questions sans réponses et cette interrogation inlassable... Il faut vraiment, au fond, imaginer Sisyphé heureux !

***Maurice ABITEBOUL***  
***Directeur de la Publication***