

## DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

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

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

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

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

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

même, pourquoi pas ?, du jeune Alain de Botton, qui, en 1993, à l'âge de vingt-quatre ans à peine, nous donnait, avec sa *Petite Philosophie de l'amour*, une somme de réflexions d'une extraordinaire maturité, venant d'un si jeune homme. .

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

## ÉTUDES SUR L'AMOUR AU THÉÂTRE

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

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

Une dernière rubrique est consacrée aux « descendances postmédiévales » de Tristan et Yseult, parmi lesquelles sont répertoriées, notamment, les œuvres de Richard Wagner et de Frank Martin, un opéra et un oratorio, « adaptations musicales qui sont en arrière-plan du riche travail de Jean Cocteau, Paul Claudel et Jean Hautepierre ». Ce sont là, nous dit-on, « les versions qui ont transformé la légende ancienne en un drame romantique qui sert de moule à toutes les adaptations ultérieures dignes de ce nom ». On aurait mauvaise grâce à en douter.

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

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

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

Il est donc clair que, dans *L'Assiuolo*, si Giovan Maria Cecchi place l'amour au centre de l'intrigue, « il s'agit d'un amour charnel qui vise à sa satisfaction immédiate », si bien que l'on ne peut que constater que « les

personnages rivalisent d'ingéniosité et ne reculent devant aucun scrupule, témoignant ainsi de la crise de la société du *Cinquecento* ».

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

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

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

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

**Henri SUHAMY** étudie, pour sa part, le thème spécifique de l'amour « mis à l'épreuve » et explore pour ce faire l'univers dramatique de Shakespeare et celui de Marivaux. Il prend soin, avant d'aborder son sujet, de rappeler qu'il existe une double tradition : l'une « qui dénonce l'amour comme une faiblesse, une affection au sens pathologique faisant souffrir ceux et celles qui s'y adonnent par complaisance » ; l'autre, à laquelle « cette conception misogyne de l'amour se heurte cependant », à savoir « une tradition en sens inverse, parfois triomphante, qui idéalise l'amour autant que l'éternel féminin ».

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

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

ne s'agit pas seulement de savoir si telle ou telle personne est réellement amoureuse ou si elle fait semblant, mais si son amour possède une valeur ».

Après des développements convaincants, il conclut que « dans Shakespeare l'amour qui a traversé les épreuves avec succès atteint un niveau élevé de transcendance et de spiritualité, tandis que chez Marivaux, lié à une certaine idée de la civilisation, il constitue un art de vivre ».

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

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

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

**Thérèse MALACHY** nous livre ses réflexions sur « la politesse amoureuse et le problème de la liberté de Corneille à Molière ». Elle constate tout d'abord que « dans les premières œuvres dramatiques de Corneille, se livre un

combat sans merci entre les deux sexes pour la défense de leur statut existentiel et social, pour leur liberté et autonomie respectives ». Elle souligne aussi que, dans ces premières œuvres de Corneille, « la femme, qui trop longtemps a servi d'objet sexuel, saisit l'occasion qui se présente si opportunément pour s'imposer et disputer à l'homme la mise en scène du rituel amoureux, mais sans lui garantir l'ultime possession, qui seule lui importe ». Dans les comédies de Corneille, ajoute-t-elle, « nous suivons le cérémonial de cette lutte acharnée entre le premier mouvement de libération de la femme et l'Internationale des hommes qui s'efforcent de conserver l'intégrité de leur moi et de leur liberté ». C'est ainsi, par exemple, que, « dans l'espace des comédies de Corneille – *Galerie du palais* et *Place royale* –, des jeunes gens mondains cultivent “furieusement” “l'air galant”, autrement dit la politesse amoureuse ». (C'est bien cela, d'ailleurs, que Molière parodie dans *Les Précieuses ridicules*.) Elle observe enfin que, « dans le jeu qui oppose femmes et hommes dans les comédies de Corneille, les femmes dominent [et] remportent la partie avec d'autant moins d'effort qu'elles sont plus rarement concernées par le sexe, et que le mariage, tel qu'il se pratique à l'époque, les rebute.

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

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

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

Dans la peinture de l'autre personnage féminin, Cécile, « Goethe oppose un amour tourmenté et incomplet à la plénitude des sentiments telle qu'elle se manifeste chez Stella » : elle exprime en effet « une conception désabusée de l'amour, reposant, selon elle, sur une incompréhension fondamentale entre l'homme et la femme ». Aline Le Berre souligne que « Goethe reprend, à travers son personnage, les clichés, encore peu contestés à son époque, d'une spécificité des genres ». Assez cruellement, dit-elle, il met en évidence « la dépoétisation que fait subir le mariage à l'épouse, en la contraignant à des activités domestiques, qui la rendent incapable d'entretenir la flamme de l'attraction sensuelle chez l'homme aimé ». Dans cette perspective, Stella symbolise alors « une sorte de revanche féminine contre l'instabilité masculine ». Goethe évoque « le drame assez banal de l'homme, qui, trop séduisant et trop sensible au charme féminin », a besoin de plusieurs femmes simultanément, « car elles répondent à diverses exigences de son affectivité ». Ce qui est ici évoqué, c'est « une bigamie idéalisée, devenue la réalisation parfaite d'un partage amoureux équilibré et reposant sur l'empathie ».

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

**Marc LACHENY**, quant à lui, projette « trois éclairages sur l'amour et le mariage dans le théâtre (populaire) autrichien des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles », évoquant successivement Johann Joseph von Kurz, Ferdinand Raimund et Johann Nestroy.

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



Si le théâtre de Kurz est, semble-t-il, « un théâtre “total” et largement subversif, héritier du théâtre “sauvage”, du théâtre-carnaval et des “*hanswurstiades*” de Stranitzky », le théâtre de Raimund, en revanche, « jette, dans son œuvre, une tout autre lumière que son prédécesseur sur l’amour et le mariage » car, nous dit Marc Lacheny, « il s’inscrit, lui, dans un double héritage : d’une part dans la tradition du théâtre populaire viennois, [...] d’autre part dans la lignée du théâtre classique allemand, en particulier du théâtre idéaliste de Schiller ». C’est ainsi, nous est-il précisé, que Raimund « chante, en idéaliste d’inspiration schillérienne, la vertu et l’amour à travers le discours de ses couples d’amoureux idéaux ». Mais, en définitive, « s’il ne remet donc aucunement en cause l’amour véritable dont il chante, en idéaliste, les louanges, Raimund fustige en revanche sans ambages sa perversion matérialiste, chez les pères, au nom d’intérêts sociaux et financiers ».

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

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

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

Avec beaucoup de lucidité, Jean-Pierre Mouchon établit ensuite, entre les deux œuvres (hypotexte et hypertexte comparés) une subtile et fructueuse série de

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

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

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

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

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

historiques » et notamment « le commentaire de Boccace » – lequel semble « tenir pour certaine la liaison qui se tissa entre les deux jeunes gens ».

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

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

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

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

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

**Emmanuel NJIKE** aborde, au cours d'une étude fort détaillée, la question des rapports entre « l'amour du pouvoir et le pouvoir de l'amour » dans *La Reine morte* de Montherlant. Il montre comment, après s'être consacré toute sa vie à ses devoirs envers l'État, l'unique passion de sa vie, le roi Ferrante, « tourmenté par son âge et l'usure du pouvoir », connaît un désamour – qui ne le dissuade cependant pas d'assumer jusqu'au bout, sans faiblir, ses fonctions royales : « convaincu que son seul fils, sur qui reposent tous ses espoirs, n'est pas un successeur capable d'assurer efficacement sa relève, [...] il veut le marier à une infante chez qui il a décelé les germes d'une grande égérie ». Mais Pedro, le prince, n'a d'yeux que pour Inès, « une beauté locale qui ne laisse personne indifférent et qui a déjà conquis son cœur, bien que sa classe sociale ne la destine pas aux hautes fonctions de reine ». L'Infante, que le roi souhaite voir son fils épouser, n'a d'autre but, quant à elle, que d'accéder au pouvoir : d'ailleurs, « malgré sa jeunesse et son inexpérience, elle fascine le vieux roi à qui elle ressemble par deux côtés essentiels : le mépris de l'amour charnel et l'amour du pouvoir qui est sa seule raison de vivre ». Par ailleurs, si Inès ne réussit pas à s'attirer la sympathie du roi, ce n'est pas simplement à cause de ses origines sociales, mais aussi parce qu'elle incarne, comme le laisse entendre son discours, « l'apologie de l'amour conjugal et maternel ».

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

Celle qui l'emportera, en définitive, sera l'Infante, « une femme atypique chez qui la féminité a été phagocytée par une passion dévorante, l'amour du pouvoir ». Cette passion « a desséché chez elle toute autre forme d'affection et surtout cet amour charnel » qui lui aurait au moins permis d'enfanter. Animée exclusivement par cette passion « virile » dont semble cruellement manquer Pedro, « trahie par la nature qui a fait d'elle une femme, elle est obligée de compter sur

ceux qu'elle vilipende pour obtenir ce qu'elle désire ardemment – et notamment parmi eux, celui qu'elle a réussi à subjuguier, ce vieil homme qui ne peut pas l'aider efficacement, le roi Ferrante ». Elle finit par rentrer chez elle après avoir essuyé un double échec : « l'un avec Pedro qu'elle ne réussit pas à dompter, l'autre avec Inès qu'elle ne réussit ni à convaincre, ni à humilier ».

**Edoardo ESPOSITO** propose une étude intitulée « Le théâtre d'Eduardo De Filippo ou la grande difficulté d'aimer » au cours de laquelle il répertorie des formes très variées de l'amour : « l'amour des jeunes gens, contrarié par l'autorité parentale, dans *Non ti pago* ; l'amour désavoué et lourdement bafoué du protagoniste, imbu de sa stupidité, dans *Chi è cchiù felice 'e me* ; la très vague tentative de séduction, essentiellement verbale, d'un homme mûr pour une jeune et belle voisine, dans *Gennareniello* ; les ravages d'une jalousie qui provoque une crise majeure dans un couple essoufflé par la routine de longues années de vie commune, dans *Sabato, domenica e lunedì*, et qui aboutit tout carrément à la folie dans *La grande magia* ; le désenchantement sentimental, vaguement surmonté au nom des valeurs familiales, au sein d'un couple d'âge mûr, dans *Natale in casa Cupiello* ; le vécu d'une relation amoureuse très intense malgré un important écart d'âge et un contexte matériel et social très précaire, dans *Il monumento* ».

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

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

**Claude VILARS** étudie les rapports homme/femme dans le théâtre de Sam Shepard, se concentrant spécialement sur la période qui va de *Savage/Love* (1978) à *Fool for Love* (1983) et *A Lie of the Mind* (1985). Elle observe que les pièces qui ont comme sujet le lien amoureux sont regroupées sur une assez courte période (entre 1976 et 1985) et qu'elles « puisent dans le rêve d'amour tous les sentiments qui forment les étapes de la mise en place de ce lien jusqu'à son possible épuisement ». C'est ainsi, nous dit-elle, que « *Fool for Love* (1983) met deux amants face à face avec en travers l'infidélité masculine et sa brutalité qui s'ajoutent à l'inceste qui les unit et désunit [...] et que] *A Lie of the Mind* (1985) va plus loin et met en scène la violence masculine responsable de la "mort" de la femme et du couple ». Elle souligne que, dans ces pièces, « le rêve est préféré à la réalité de l'autre, qui ne trompe pas ou ne déçoit pas, constant et impérissable, éternellement satisfaisant et qui permet aussi au rêveur d'être toujours maître de la situation ». Le personnage, solitaire, souvent « ne peut résoudre son conflit amoureux » et appelle ses proches « à le rejoindre dans le clan des hommes éternellement libres afin d'éviter le drame de la désillusion et du désamour ».

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

Il est notable que *Fool for Love*, pièce citée en référence principale, est « la première pièce de Shepard centrée sur le couple, l'amour et la relation amoureuse ». On remarque d'ailleurs que l'amour, dans ce théâtre, « essaie de devenir le sujet central sans vraiment y parvenir car il réveille chaque fois les conflits qui font de l'amour non plus l'affaire des amants concernés mais celle de familles où l'autorité masculine est décisionnaire, souveraine ». Manifestement, « les couples ne sont jamais séparés de leur environnement familial, prêt à les récupérer comme dans *A Lie*, et où les époux se réfugient et redeviennent enfants ». Face à cette terrible réalité une seule solution : « le rêve, la fantasmagorie des personnages ». Dans *Fool*, par exemple, qui permet le face-à-face des amants, l'amour devient [...] une histoire qui se raconte et qui s'embellit, un montage dramatique ». Car l'amour est toujours « trahi par sa réalité qui implique l'autre,

“objet” aimé, maltraité, menteur dans *Savage*, traître dans *A Lie of the Mind*, possession dans *Fool for Love* ». Claude Vilars conclut sur une note que d'aucuns, en dépit d'une ouverture peut-être salutaire sur le rêve, pourront sans doute juger pessimiste : « Le paradis persiste à n'exister que sans la femme et sa présence ravageuse indique qu'il faut toujours partir à la recherche d'un nouveau “territoire” où son absence permettra de la rêver, de la fantasmer, de la mythifier, de vivre avec elle mais tout seul ».

**Ouriel ZOHAR** nous livre ici quelques courtes mais précieuses réflexions, inspirées par la mise en scène véritablement créatrice qu'il fit il y a quelque temps d'une pièce qu'il espère d'ailleurs pouvoir monter à nouveau. Il s'agit de la pièce de Joshua Sobol, *La Palestinienne*, datant de 1985 et reprise en 1998 au Théâtre du Technion à Haïfa. Cette pièce, qui relate l'amour d'un Juif et d'une Palestinienne, David et Majda. « présente des situations où, malgré les obstacles innombrables que peut rencontrer un couple judéo-arabe, l'amour gagne du terrain sur la scène, presque jusqu'à la fin de la pièce ».

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

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

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

Marie-Françoise Hamard examine alors la dernière création dramatique d'Angélica Liddell présentée en Avignon, puis à Paris, en 2014, *You are my destiny*

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

On peut sans doute conclure d'un tel spectacle que « le châtimement d'une peine subie (le viol et ses avatars) est cette souffrance qui s'installe dans la durée » mais, estime Marie-Françoise Hamard, « le paradoxe est pour nous cette intense sensation d'euphorie qui nous gagne à l'audition, à la vision du spectacle de cette victime, pessimiste invétérée ». Le texte de la pièce et sa représentation traduisent-ils alors une vision absolument noire de l'essentiel amour ? On serait tout de même tenté de le croire si l'on en juge par telle réflexion inspirée par ce spectacle : « C'était moins de l'amour à mort que de la mort de l'amour, donc, et de ses survivances pathétiques, de ses excroissances monstrueuses, qu'il s'agissait encore ». Et surtout cette ultime impression : « On ne sort pas indemne de cette vision généreusement partagée de la vie lente, de l'espérance violente : des répétitions du malheur, de ses chaînes, des concaténations d'ivresse et de déceptions. »

## COMMENTAIRES ET RÉFLEXIONS

Olivier ABITEBOUL consacre son étude à cet itinéraire philosophique qui peut conduire « des amours au désamour ». Il constate d'emblée qu'il est « difficile de parler d'amour, quand il n'y a que des amours, voire même que désamour... ». Il part du principe que « l'amour, sous toutes ses formes, c'est toujours du subjectif, de l'anti-raison (désir du corps pour l'amour physique, appréciation d'une valeur pour l'amour intellectuel, sentiment pour l'amour affectif) » et que « désirer, estimer et ressentir sont ainsi sans doute trois formes du caractère fondamentalement subjectif de l'amour ». Il poursuit en examinant différents aspects et les phases successives du parcours amoureux. Distinguant entre « aimer et être amoureux », il analyse d'abord cet événement que constitue « la rencontre amoureuse » et propose cette définition : « Être amoureux, c'est vouloir faire durer le plaisir d'être tombé amoureux ». Il estime aussi que « deux critères essentiels pour juger de l'amour que l'on éprouve pour l'autre sont sans doute la conversation et le comportement ». Il montre que l'amour se mesure aussi à l'intensité avec laquelle on peut, dans l'absence de l'être aimé, ressentir « la peur de perdre l'être que l'on chérit le plus au monde ». Surtout, il met l'accent, dans une rubrique intitulée « Amour et sexualité : portrait du philosophe en amant », sur l'importance inavouée en général de la sexualité : « Le sexe est le non-dit de la philosophie. Un peu comme les sentiments sont refoulés par les penseurs, alors



qu'ils motivent leur réflexion ». Pourtant, ajoute-t-il, « les sentiments devraient servir de fil conducteur pour jeter un pont entre sexe et philosophie ».

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

Pour finir, dans son « Apostille : amour fou et désamour », la question est posée : « l'amour n'aurait-il pas même, plus que la structure de la passion, celle de la folie ? *Aimer, c'est un peu être fou ou, si l'on veut, être soi dans l'autre* ». Un dernier constat : « Malgré ce rejet de l'amour, le philosophe ne peut s'empêcher d'aimer... la raison ». Une dernière considération : « Tel est cet amour paradoxal du philosophe, qui consiste à ne pas aimer l'amour, mais à pratiquer une sorte d'amour du désamour, ce que l'on pourrait appeler un désamour jubilatoire ».

## ATELIER D'ÉCRITURE

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

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

*En contrepoint, la voix dite de La Femme sonne comme un écho nébuleux, un déplacement vers la sphère du rêve, une ouverture vers une autre voie. L'Homme sera alors entraîné, tant en raison de l'absence de réponses fournies à ses questions, que des perspectives suggérées par celle qui semblait d'abord n'être qu'une comparse, à opérer un retrait nocturne dans le domaine de la rêverie. Pour poétique qu'il soit, celui-ci se révèle plus énigmatique encore, en ce qu'il*

*rompt avec tout éclairage rationnel. La vitalité restant cependant chevillée au corps de l'être humain, L'Homme délaisse bientôt le rêve pour l'action. À son tour, La Femme, sans pour autant s'écarter de son rôle d'extension vers l'ailleurs, se mettra au diapason des intérêts de son compagnon et lui donnera la réplique. La quête, qui est le cœur du spectacle, s'ancrera à nouveau dans une réalité apparemment objective. Mais elle revêtira le caractère incohérent de tant de nos entreprises ici-bas et aboutira alors à l'impossibilité d'aboutir.*

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

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

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

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

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

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

#### VU SUR SCÈNE

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

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

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

## NOTES DE LECTURE

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

## Quelques publications récentes de nos rédacteurs

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

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

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

\* **Maurice ABITEBOUL** évoque ensuite *Perplexe ou la Folisophie*, de Louis Van Delft, qui, avec cet ouvrage mince mais d'une extrême densité, nous

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

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

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

## PERSPECTIVES THÉÂTRALES : UN ITINÉRAIRE AMOUREUX

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

Du mythe de Tristan et Yseult ou de la relation violente entre Lucrèce et Tarquin à l'histoire tragique de Roméo et Juliette ou à celle de Francesca da Rimini et Paolo Malatesta, de Dante Alighieri, Giovan Maria Cecchi, Lope de Vega, Shakespeare et Goethe à D'Annunzio ou Montherlant, Edoardo de Filippo, Sam Shepard ou Angélica Liddell, en passant par Corneille, Molière, Marivaux et Nestroy, il nous aura été donné de parcourir un itinéraire amoureux, quelquefois semé d'épreuves et d'embuches, de tromperies et de trahisons ; et nous aurons été conduits aussi à plonger dans un univers traversé de passions, d'émotions et de sentiments souvent contradictoires, baigné de tendresse ou submergé par des courants de haine ou de jalousie, voire livré aux excès de la violence ou de la brutalité, mais brûlant de fièvre ou de ferveur aussi ; nous aurons été précipités

## MAURICE ABITEBOUL : DE L'AMOUR AU THÉÂTRE

dans l'enfer des passions sauvages mais portés, à certains moments, vers des sommets où trônent des amours que seule peut concevoir une imagination romanesque ou une inclination rêveuse et nous aurons peut-être été bercés parfois par des chants d'amour improbables.

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

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

**Nous rappelons à nos lecteurs que notre site est le suivant :**  
**[www.theatresdumonde.com](http://www.theatresdumonde.com)**

**et que son adresse électronique est la suivante :**  
**[contact@theatresdumonde.com](mailto:contact@theatresdumonde.com)**

**Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :**

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