

DRAMATICA

STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

2/2020

To be a Theatre Critic and Historian Nowadays /
Être critique et historien du théâtre aujourd'hui



In memoriam MARIA-VODĂ CĂPUȘAN
(1940 – 2017)

**STUDIA
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
DRAMATICA**

**2/2020
October**

EDITORIAL BOARD:

MANAGING DIRECTOR:

LIVIU MALIȚA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

CHIEF-DIRECTOR:

ȘTEFANA POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ADVISORY BOARD:

GEORGE BANU, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, France

ION VARTIC, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

MICHAEL PAGE, Calvin College, SUA

PATRICE PAVIS, University of Kent, UK

JEAN-PIERRE SARRAZAC, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, France

ANCA MĂNIUȚIU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DANA RUFOLU, Theatre Research Institute of Europe, Luxembourg

TOM SELLAR, University of Yale, USA, Theatre Journal, Duke University Press

VISKY ANDRAS, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL BOARD:

SORIN ALEXANDRESCU, Center of Excellence in Image Studies,
University of Bucharest, Romania

LAURA CARETTI, University of Siena, Italy

GILLES DECLERCQ, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, France

PETER P. MÜLLER, University of Pécs, Hungary

LAURA PAVEL-TEUȚIȘAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

IOAN POP-CURȘEU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DOMNICA RĂDULESCU, Washington & Lee University, USA

MIRUNA RUNCAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ELI SIMON, Irvine University California, USA

ASSISTANT EDITORS:

TOMPA ANDREA, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

DELIA ENYEDI, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

ANCA HAȚIEGAN, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

RALUCA SAS-MARINESCU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

COPY EDITORS: MARIA CHIOREAN, ANCA ȘERBAN

PROOF READERS: ANA ȚĂRANU, SALMA AL REFAEI

ISSUE EDITORS (2/2020): LIVIA TITIENI, LIGIA STELA FLOREA, YVONNE GOGA,
ȘTEFANA POP-CURȘEU (Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania)

SECRETARY OF THE BOARD:

MIHAI PEDESTRU, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

EDITORIAL OFFICE: 4th Kogălniceanu Street, Cluj-Napoca, Romania,
Phone: +40 264 590066,
Web site: <http://studia.ubbcluj.ro/serii/dramatica>,
Contact: studia.dramatica@ubbcluj.ro

Photo Cover by Adrian Barbu

STUDIA UBB EDITORIAL OFFICE: B.P. Hasdeu no. 51, 400371 Cluj-Napoca,
Romania, Phone + 40 264 405352, office@studia.ubbcluj.ro

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 65 (LXV) 2020
OCTOBER
2

PUBLISHED ONLINE: 2020-10-30
PUBLISHED PRINT: 2020-10-30
ISSUE DOI: 10.24193/subbdrama.2020.2

Thematic Issue:

*To be a Theatre Critic and Historian Nowadays /
Être critique et historien du théâtre aujourd'hui*

In memoriam MARIA VODĂ CĂPUȘAN (1940 – 2017)

ISSUE EDITORS: *Livia Titieni, Ligia Stela Florea,
Yvonne Goga, Ștefana Pop-Curșeu*

CONTENT / SOMMAIRE

Livia TITIENI, *Avant-propos / Foreword*.....9

STUDIES AND ARTICLES

RÉFLEXIONS PLURIELLES SUR LE TEXTE DRAMATIQUE

Patrick DANDREY, *Réflexions sur l'espace comique. L'exemple du Mariage de Figaro / Reflections on Comic Space. The Example of The Marriage of Figaro* 19

Ramona MALIȚA, *Madame de Staël ou le plaidoyer pour une vie seconde : le théâtre / Madame de Staël or the Necessity of a Second Life: The Theatre* 39

Simona JIȘA, *La relation mère-enfant dans la dramaturgie staélienne / The Relationship between Mother and Child in Staël's Playwriting* 57

Rémy POIGNAULT, <i>Caligula, tyran dérisoire dans le Caligula d'Alexandre Dumas / Tyranny and Derision in Alexandre Dumas' Caligula</i>	73
Doina MODOLA, <i>L'ambivalence d'un chef-d'œuvre : Une lettre perdue de I.L. Caragiale / The Ambivalence of a Masterpiece: A Lost Letter by I.L. Caragiale</i>	97
Livia TITIENI, <i>L'imromptu en question : de Molière à Giraudoux et à Ionesco / The Impromptu in Question: From Molière to Giraudoux and Ionesco</i>	123
Ligia Stela FLOREA, <i>Dynamique des rapports de places et des images identitaires dans Les parents terribles de Jean Cocteau / Dynamics of Place Relationships and Identity Images in Les parents terribles by Jean Cocteau</i>	155
Vlad DOBROIU, <i>Frei Luís de Sousa d'Almeida Garrett. Pour une approche pragmatique du texte dramatique / Frei Luís de Sousa by Almeida Garrett: a Pragmatic Analysis of the Theatre Dialogue</i>	173

INTERFÉRENCES THÉÂTRALES :

ROMAN, DANSE, CINÉMA ET SCÈNE DE THÉÂTRE

Yvonne GOGA, <i>Le théâtre, image de l'esthétique proustienne / Theatre as an Image of Proust's Aesthetic</i>	189
Mireille NATUREL, <i>Marcel Proust : la Berma, figure de l'artiste, figure maternelle / Marcel Proust: The Berma, Actress' Figure, Motherhood's Character</i>	203
Marius POPA, <i>Trois scènes de bal dans le roman français (« La Princesse de Clèves », « Madame Bovary », « Le Ravissement de Lol V Stein ») / Three Ball Scenes in the French Novel ("La Princesse de Clèves", "Madame Bovary", "Le Ravissement de Lol V Stein")</i>	221
Tudor LUCANU, <i>One Conscience or More: Is the Actor more than one at a Time?</i>	243
Andrea GAVRILIU, <i>Triple Personality: Creating, Performing and Appreciating Physical Theatre</i>	261
Camille PROTAR, <i>Écran et roman sur la scène. Réflexion croisée sur trois spectacles de Krystian Lupa / Screen and Novel on Stage: a Cross Reflection on three Krystian Lupa's Shows</i>	281
Alina ALUAȘ, <i>Le potentiel théâtral chez David Foenkinos. Analyse du roman, du scénario et du film La Délicatesse / The Theatrical Potential in David Foenkinos' Work. Analysis of the Novel, the Scenario and the Film "La Délicatesse"</i>	297

IN MEMORIAM

<i>Maria Vodă Căpușan: Vie et œuvre / Life and Work</i>	321
Ligia Stela FLOREA, <i>Maria Vodă Căpușan, telle que je l'ai connue / Maria Vodă Căpușan, the Way I Knew Her</i>	331
Iulian BOLDEA, <i>Theatre as a Form of Greatness</i>	335
Horia CĂPUȘAN, <i>Maria Vodă Căpușan exégète de Mircea Eliade et du mythe théâtral / Maria Vodă Căpușan, Interpreter of Mircea Eliade</i>	343
Marius POPA, <i>Maria Vodă Căpușan, analyste de Camil Petrescu : une approche sémiotique / Maria Vodă Căpușan, Analyst of Camil Petrescu : a Semiotic Approach</i>	349
Ștefana POP-CURȘEU, <i>Du texte à la mise en scène : négociation, fidélité, mémoire. Interview avec Patrice Pavis / From Text to Staging : Negotiation, Fidelity, Memory. Interview With Patrice Pavis</i>	355
Alexandrina MUSTĂȚEA, <i>La déconstruction théâtrale chez Ionesco / Theatrical Deconstruction in Ionesco's Works</i>	367

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

Marius POPA, <i>La Photographie de scène en France. Art, document, média. Des Années folles à nos jours. Capter l'invisible [Stage Photography in France. Art, Document, Media. From the Années folles to Our Times. How to Catch the Invisible. Issue 284 of the Revue d'histoire du théâtre, issue editor Arnaud Rykner, Trimester 3, 2019]</i>	383
Ștefana POP-CURȘEU, <i>Le théâtre et la pandémie, nouvelles contraintes, nouvelles habitudes, nouvelles pièces [Theatre and the Pandemic, New Constraints, New Habits, New Texts. Last issue of Plays International & Europe, Autumn 2020, vol. 33, no. 7-9]</i>	389
Vlad DOBROIU, <i>Porto, une ville culturellement dynamique [Porto, a Cultural Dynamic City. O teatro no Porto no período entre guerras. Os teatros Carlos Alberto e São João (1914-1945), by Joana Miguel Moreira. Casal de Cambra : Caleidoscópico – edição e artes gráficas, 2017]</i>	395

Avant-propos

LIVIA TITIENI

L'extraordinaire prestige de la scène, tous genres confondus a engendré une critique conséquente sur les productions dramatiques qui abordent les feux de la rampe. MARIA VODĂ CĂPUȘAN, à qui ce numéro spécial de la revue *Studia UBB Dramatica* est dédié, a fait de l'exégèse théâtrale sa préoccupation de choix. Preuve en sont ses livres, les nombreux articles publiés dans des revues, les colloques internationaux organisés pour célébrer Victor Hugo, Marguerite Yourcenar, Eugène Ionesco... Ses recherches témoignent d'un retour circulaire de tout une série de thèmes d'études sur le théâtre dont l'unité de conception atteste l'ambition d'un édifice organique qui tend vers la construction d'une poétique théâtrale, ce dernier terme compris dans sa double manifestation, en tant que littérature dramatique et spectacle proprement dit. Elle y met à profit les nouvelles perspectives ouvertes par la sémiotique dans une investigation qui se proposait de mettre en lumière la modernité des œuvres des dramaturges abordés. Ses conceptions théoriques valorisent l'information de première main de l'historien littéraire, du sémioticien ou du poéticien.

Ce numéro, conçu en son hommage, réunit des témoignages, des essais et interviews qui rappellent à notre mémoire les thèmes des contributions importantes de ses préoccupations académiques, aussi bien que des regards critiques qui revisitent quelques-unes des majeures publications de Maria Vodă Căpușan, tout cela dans la section *In Memoriam*.

La section *Articles and Studies* réunit les contributions de chercheurs qui, de près ou de loin, ont connu la professeure Maria Căpușan et lui dédient une partie de leurs recherches qui recourent ses thèmes et sujets de prédilection, qui sont toujours d'un grand intérêt pour l'histoire du théâtre d'un point de vue dramaturgique, littéraire, aussi bien que du point de vue des formes scéniques, de la pratique théâtrale et de ses débouchés interdisciplinaires.

Intervenant régulier au Département de français de la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj, connu par le public clujois grâce aux conférences données à l'Institut français de Cluj, professeur émérite de la Sorbonne, Patrick Dandrey est spécialiste reconnu sur le plan international de la littérature française du XVII^e siècle, du théâtre classique, du théâtre de Molière en particulier. Il s'est fait connaître par une impressionnante recherche scientifique, matérialisée en dizaines de livres et centaines d'articles à côté d'une préoccupation didactique en tant que directeur de nombreuses thèses, tel que l'atteste la présentation à la fin de sa contribution au présent volume.

Le professeur Patrick Dandrey nous propose l'exploration d'un nouvel espace comique, ayant trait à l'intimité des personnages, pris dans les rets de l'action comique et générant, sinon une « philosophie comique » au moins une sagesse, qui voit dans le hasard un actant de premier ordre dans l'économie de l'intrigue. L'analyse éblouissante en finesse et originalité du *Mariage de Figaro*, par l'investissement d'un objet, le fauteuil, symbole de l'interférence des gestes et mobiles des personnages figure l'essence de l'action dramatique, de son « message » moral et de l'émotion esthétique s'en suivant. Une fourberie est à même de suggérer et le carrefour de la comédie humaniste et la confusion du masque, entraînant une cascade de conséquences. Il en est de même de l'imbroglio des marronniers qui déclenchent la fameuse tirade de Figaro, dont les mésaventures, comme une vague de fond, semblent déferler sur toute son existence, recouvrant tout, effaçant tout examen d'un moi qui n'est pas de l'ordre de la connaissance. Patrick Dandrey nous promène à travers des chefs-d'œuvre placés dans un réseau d'échos qui tous renvoient à un moi dissolu dont il faudrait accepter la réalité tout en la traitant en mode ludique. Dans toute cette collection d'événements et d'agissements on nous fait découvrir « la substantifique moelle », un questionnement métaphysique sur l'identité de soi, sur le sens de la vie, un questionnement sociologique aussi sur l'individu dans une société qui joue délibérément d'une confusion manifeste pour suggérer une vérité plus profonde qui nous échappe.

Ramona Malița décrit des aspects d'histoire littéraire concernant l'activité du théâtre de poche initié par Germaine de Staël à Coppet. Il s'agit des saisons théâtrales organisées en privé au début du romantisme européen lorsqu'une telle pratique était pionnière, tout en signalant les répercussions sur le romantisme naissant. Le passé recomposé sous sa plume se sert du romanesque et l'orienté idéologiquement conformément à l'horizon d'attente de ses spectateurs. Miroir de l'écrivaine en exil et en solitude, son romanesque a cet étrange objectif de parler de manière à s'adresser au cœur sans passer à travers l'esprit, formule qui s'opposait en son temps à la conception classique de l'écriture. Constatant l'incohérence des philosophes, elle croira à « la servitude volontaire » de la foi, proposant des pièces qui ne manquent pas de susciter des débats passionnés dans le public.

Les pièces de Germaine de Staël qui font l'objet de la contribution de Simona Jiša explorent la relation mère-enfant à la lumière du romantisme allemand comme succédané de l'amour-passion romantique. L'archétype maternel revêt le concept de mater dolorosa apte au sacrifice suprême. La perspective mère-enfant renvoie à des mentalités différentes à travers lesquelles elle recouvre soit une valeur moralisatrice, soit une connotation religieuse, lorsque l'enfant est considéré victime innocente des péchés de la mère. Avec *La Sunamite* et *Agar dans le désert* Germaine de Staël plonge dans la Bible présentant la condition féminine, mère et jeune fille s'accommodant ou enfreignant coutumes et tabous, dans *Geneviève de Brabant* c'est le passé légendaire qui lui sert d'appui à camper un féminisme qui passe de l'universel à l'intime, accordant aux mères un costume de martyr voltairien dont elle ne peut pourtant pas se dépêtrer. Des pièces de famille sur la famille, des pièces de jeunes filles pour et par la mère qu'a été Germaine de Staël. La grille psychanalytique conduit Simona Jiša à découvrir une complémentarité de comportements maternels, occasion de dissenter sur le rapport mère-enfant, placé sur le plan esthétique mais aussi moral, les jugements de valeurs s'imposant d'eux-mêmes, compte tenu de l'évolution des mœurs.

Avec la pièce *Caligula* le professeur Rémy Poignault, spécialiste en titre de grec et latin nous propose une confrontation de la figure de Caligula, telle qu'elle apparaît dans les sources antiques et celle de souche romantique d'Alexandre Dumas père. Depuis la préface de Cromwell, Victor Hugo prônait un théâtre qui abolit les conventions classiques, plus proche de Shakespeare et des dramaturges allemands que de Corneille ou Racine. Il y a pourtant, nous avertit l'auteur de l'article, du Corneille, celui de Polyeucte, du Racine, celui de Britannicus, chez Dumas. Drame en vers comme le prônait toujours Hugo, dont le support historique ne suffit plus sans l'intérêt du spectacle ce dont s'est préoccupé Alexandre Dumas. Si l'historiographie présente un Caligula tyran, fou et sanguinaire entouré d'acolytes qu'il élimine tour à tour, dans le personnage d'Alexandre Dumas se disputent des « principes » opposés : « donnant corps aux anecdotes » il nous présente Caligula au début du règne, victorieux en conquêtes, pour que, à la suite d'un philtre d'amour il déchoie à tous les niveaux. Le spectateur voit alors un Caligula qui ne maîtrise plus ses impulsions, qui jure de brûler les écrivains, qui déteste le peuple dont il « aime sentir l'hostilité », qui en amant tyrannique et incestueux supplicie Stella/Polyeucte sous prétexte qu'elle est chrétienne et non parce qu'elle le repousse, finalement, se croyant dieu, contrairement aux sources antiques, il meurt en Jupiter. Un Jupiter dérisoire qui perd tout sous le coup d'une machination, au moment même où il jouit de la toute-puissance impériale. Nous bénéficions d'une approche subtile et originale des mécanismes littéraires que l'écriture d'Alexandre Dumas met en jeu dans cette démarche romantique d'expérimentation littéraire. En extrapolant avec une réserve de mise, nous nous permettons de citer cette phrase de Victor Hugo définissant sa conception de l'épopée : la pièce d'Alexandre Dumas c'est de « l'histoire écoutée aux portes de la légende ».

L'article de Doina Modola, remarquable spécialiste du théâtre roumain, portant sur *Une lettre perdue*, chef-d'œuvre du grand dramaturge roumain Ion Luca Caragiale, vient s'insérer en prélude à deux autres dramaturges d'origine roumaine qu'il a certainement marqués par son génie comique : Eugène Ionesco et Matéi Visniec. Eugène Ionesco, dans un entretien avec Claude Bonnefoy, donne cette définition du théâtre : « une architecture mouvante, construction vivante, dynamique d'antagonismes ». On peut affirmer que cette définition est appropriée à la complexité de l'entreprise comique de son confrère qui sous-tend le caractère subversif de la farce, de même qu'un enjeu de satire politique mordante, dont l'article se propose de rendre compte. L'auteur s'appuie sur une analyse fouillée du texte, analyse certainement éclairée également par les nombreuses représentations qui ont très probablement fait l'objet de sa critique dramatique.

La réception de la pièce a bouleversé dès son apparition public et commentateurs, déroutés par cette alliance fusionnelle d'un rire débridé et sa dérive vers une farce politique électorale et les mœurs dissolues de toute une société. Les tribulations de la lettre d'amour compromettante tombée par hasard en possession de plusieurs personnages déclenchent des renversements de situations en cascade, des péripéties de vaudeville, où s'insèrent des personnages qui brouillent les arrangements préalables. Une stylistique toute en nuances surprend la variété des moyens dramatiques mis en œuvre : monologue, presse, relations des personnages, épîtres, moyens d'une prégnante efficacité, à côté d'une diversité comique à commencer par les noms propres, par tics verbaux, attitudes, gestes, mouvements corporels, risibles dans la mesure où cela nous fait penser à une simple mécanique qui frise parfois l'absurde, forme presque pure de l'humour. Négociations, compromis, chantages se multiplient jusqu'au coup de théâtre final préétabli qui, sans démêler les rets, installe une réconciliation inattendue. Le mécanisme du rire déclenché chez Ionesco dans *L'Impromptu de l'Alma* par la mascarade des trois Bartholomeus rappelle la mascarade électorale dans la pièce de Caragiale. Cela ne signifie pas que Ionesco s'est inspiré de Caragiale, mais cela signifie qu'il y a un mécanisme comique éternel dont notre Caragiale a exploité un siècle avant les ressorts. Ce travail d'interprétation renforce la complexité que toute parole comique instaure avec le spectateur pour chercher son adhésion et sa connivence, armes redoutables au service de l'écriture engagée.

Par l'analyse des trois impromptus, conçus comme textes polémiques de circonstance en réponse aux attaques des critiques dramatiques contre Molière (*L'impromptu de Versailles*), Giraudoux (*L'impromptu de Paris*), et Ionesco (*L'Impromptu de l'Alma*), l'article de Livia Titieni se propose de dégager la poétique théâtrale des trois dramaturges qui avère, en dépit des différences d'époque, des continuités saisissables dans le domaine esthétique. « Esthétique de l'improvisation », concentré dramaturgique

parfaitement réglé dans une structure spéculaire, art combinatoire sur le schéma du théâtre dans le théâtre, l'impromptu interpelle le lecteur/spectateur du vingt et unième siècle par la manière de « fabriquer » l'événement théâtral, par l'artefact comique, par la magie performative de la parole. Se mettant en scène dans leur travail d'écriture, Molière endossant aussi la posture de metteur en scène et de comédien, Giraudoux confiant à Jouvet, metteur en scène son « message » et Ionesco insérant dans sa pièce par emboîtement celles que vont écrire les trois Bartholomeus, les trois dramaturges interrogent le théâtre dans ses postures linguistiques et dramaturgiques. Qu'il s'agisse de la critique des comportements sociaux chez Molière, de la vertu magique et thaumaturgique du mot aux dépens de tout vérisme ou illusionnisme chez Giraudoux, d'une attention maniaque accordée aux dérives du langage, privé de sa substance communicationnelle chez Ionesco, les trois impromptus s'avèrent être, au-delà de la parole persuasive, de véritables manifestes théâtraux. Refus du dogmatisme, franchissement des barrières entre les pratiques, la non séparation de la théorie et de la fiction, la prise en compte de l'esthétique de la représentation tout cela à la faveur d'un comique comme « prédicat esthétique » avec la variété de ses strates : ironie, humour, sarcasme, bouffonnerie, nonsense, tout cela en vue d'une exigence de sens et de vérité.

La section *Articles and Studies* continue avec « Interférences théâtrales : roman, danse, cinéma et scène de théâtre » :

Les maîtres du roman sont souvent *saisis* par le démon du théâtre. Flaubert s'y est même essayé en écrivant *Le Candidat*, dont l'unique représentation a été un échec, mais la scène du bal dans *Madame Bovary*, comme des scènes que Marius Popa prend à d'autres romanciers, Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, ou à Marguerite Duras, *Lol V Stein*, sont structurées d'après le modèle théâtral, parce que régies par les contraintes de la tragédie classique, véritable huis clos moderne.

Passionné de théâtre, Proust l'inscrit dans la perspective de toutes les formes de l'art pour révéler le contenu de son esthétique. Yvonne Goga montre que l'écrivain trouve dans le théâtre la meilleure voie pour illustrer sa conception sur la transformation de la réalité objective en réalité artistique grâce à l'interprétation et au talent de l'artiste. Elle étaye cette réflexion en analysant le jeu de la Berma en *Phèdre* de Racine. Par son interprétation, la tragédienne donne au texte dramatique une autre réalité, fascinante, en le rendant en même temps tout aussi réel que peut le rendre au narrateur la lecture de la pièce de théâtre. L'artiste dramatique lui révèle l'art de rendre authentique la réalité artistique. Sur la base du texte réel, l'art de la Berma fait découvrir une réalité qui donne au narrateur, dans sa qualité de spectateur de théâtre, l'occasion de vivre l'instant, de transgresser le réel pour se retrouver dans le monde artistiquement créé. L'auteure de l'article considère qu'en présentant, par le truchement de son narrateur, ses réflexions sur le spectacle théâtral, Proust définit le contenu de son esthétique. Il fait comprendre

que l'accès au monde de l'art devient possible grâce au talent de l'artiste de créer une œuvre à partir de ce que la réalité lui offre, en rendant visible l'intériorisation de l'expérience sensible.

Par une démonstration graduelle, dont le centre de l'analyse est la Berma dans les trois épisodes narratifs du roman qui la mettent en scène, Mireille Naturel révèle les significations du théâtre dans le roman de Marcel Proust, tout en soulignant l'importance de cette figure d'artiste aux côtés de celles de Bergotte, Vinteuil et Elstir pour la révélation de l'esthétique de l'écrivain. L'auteure de l'article commence par analyser le théâtre comme un plaisir que le narrateur, qui subissait l'interdiction parentale d'assister aux représentations, désirait satisfaire. En analysant les deux apparitions de la Berma en Phèdre, la seconde témoignant de la fusion totale de la tragédienne avec son rôle, Mireille Naturel montre que la représentation théâtrale se présente comme une expérience esthétique, illustrant le rôle de l'art de transcender le réel. Les quelques points de vue sur l'accueil fait à la Berma dans la vie sociale, dans le monde du théâtre et dans la vie privée font du théâtre un témoignage sociologique dans le roman de Proust. Vu ces significations du théâtre, témoignant de l'importance que l'écrivain lui accorde, l'auteure de l'article souligne l'intention de Proust de réhabiliter cet art en proclamant l'interprétation « un art à part entière, l'équivalent des chefs-d'œuvre artistiques. »

Une approche pragmatique envisageant le langage dramatique comme phénomène discursif, communicatif et social est à même d'éclairer avec acuité la théâtralisation de la parole dans le discours dramatique. Ainsi, l'article de Ligia Stela Florea entreprend l'analyse d'une scène des *Parents terribles* de Jean Cocteau en mettant à profit les acquis de la pragmatique interactionnelle. Son propos, étudier la manière dont la pluralité des rôles interlocutifs influe sur la dynamique des rapports de places et des images identitaires. Le face-à-face entre Yvonne et Michel du premier acte révèle l'impasse où se trouve une relation entre mère et fils fondée sur des rapports d'autorité et de domination. Pour corriger sa position sans compromettre totalement la relation avec sa mère, Michel recourt à une stratégie qui consiste à adopter des rôles susceptibles d'infléchir les rapports inégalitaires. L'interaction traverse trois phases successives (conversation, discussion, dispute), au cours desquelles le dédoublement des positions énonciatives et l'hétérogénéité des images de locuteur et d'interlocuteur déterminent un changement progressif des rapports de places. L'analyse montre que la complexité de l'espace interactif est indissociable du caractère polysémotique de la communication, qui se traduit au niveau du texte dramatique par l'action conjointe du dialogue et des didascalies, c'est-à-dire par l'articulation du verbal, du para-verbal et du non verbal.

Situé toujours dans le cadre de la pragmatique interactionnelle, l'article de Vlad Dobroiu propose une comparaison entre la pièce *Frei Luís de Sousa*, écrite par l'écrivain portugais Almeida Garrett en 1840, et sa version française par Maxime Formont, datant

de 1904. Dans un premier temps, l'auteur prend le soin de situer Almeida Garrett et son texte dramatique dans le contexte historique : le royaume du Portugal au début du XIX^e siècle. Ensuite, en comparant les deux textes, l'auteur constate, dans la version de Formont, de nombreux écarts par rapport à l'original portugais, dont les plus graves sont les omissions. L'étude se focalise, dans un troisième temps, sur la manière dont le traducteur a interprété les marqueurs de la relation interpersonnelle dans les scènes 1 et 2 du premier acte de la pièce. L'analyse porte notamment sur les termes d'adresse utilisés par les personnages pour renégocier leurs positions socio-discursives.

En tant que praticien du théâtre, acteur et metteur en scène, Tudor Lucanu s'interroge sur le problème de la multiplication de la conscience de l'acteur pendant le travail théâtral de l'incarnation du personnage. De Diderot aux réflexions contemporaines, en passant par les écrits de Stanislavski, Chekhov, Brecht, Strasberg et Grotowski, l'entrée dans le rôle, la construction des doubles scéniques, la présence métamorphique du corps et de l'esprit dans l'acte de création artistique ont toujours été des sujets à débat. Dans son article, Tudor Lucanu propose de relancer ce dialogue sur la complexité du monde psychique de l'acteur en scène, en approchant ces problèmes par le biais du travail de l'acteur sur soi-même et du metteur en scène avec ce dernier, afin d'atteindre le contrôle optimal sur le produit artistique qui doit passer l'épreuve du public.

La réflexion sur le processus de création artistique dans le théâtre-danse et le théâtre physique retient le lecteur dans l'univers de la scène avec l'étude de l'actrice-danseuse Andrea Gavriiliu. La focalisation de la recherche vise une problématique moins abordée dans le domaine de la chorégraphie : la relation triadique entre l'intention primaire du créateur, la manière dont cette intention est matérialisée sur scène par l'interprétation des performeurs et la manière dont celle-ci sera interprétée et appréciée par les spectateurs. En s'appuyant sur sa propre expérience professionnelle artistique et pédagogique, aussi bien que sur celle de deux artistes contemporains de succès, Hannes Langolf et Rob Hayden, avec lesquels elle entre en dialogue, Andrea Gavriiliu apporte des éclaircissements sur les enjeux de la création chorégraphique, dont l'architecture poïétique, l'équilibre entre le côté communicationnel et esthétique de la démarche scénique d'un côté et entre distanciation et implication du spectateur d'un autre, constituent un terrain fertile de pensée et de mise en œuvre de performativité contemporaine.

Dans un esprit inter-artistique, Camille Protar s'intéresse dans son article à certains metteurs en scène qui préfèrent aller puiser leur matière dans une littérature a priori étrangère à l'actualisation scénique. C'est le cas de Krystian Lupa, qui établit un rapport intime de continuité entre la lecture d'un long roman et l'exploration qu'elle engage ensuite dans son travail avec les acteurs et la création progressive d'un spectacle. Fascinée par l'atmosphère troublante et la présence vacillante des acteurs qui émanent

des spectacles de ce metteur en scène, Camille Protar analyse dans son article les liens qui se tissent entre les romans qui l'inspirent et les moyens mis en œuvre pour les porter à la scène. Parmi eux, la vidéo se révèle un outil central pour explorer l'intériorité des personnages et la psyché humaine.

La jeune doctorante Alina Aluaş, qui entame une thèse sur David Foenkinos, découvre par la lecture du roman *La Délicatesse* l'affinité explicite du romancier avec l'art théâtral et cinématographique, ce qui lui a inspiré une approche relationnelle entre l'écriture romanesque proprement dite, imbue de théâtralité, le scénario qui en est la manifestation patente et les propriétés exclusives du cinéma, à travers des éléments de l'image analysables sur le modèle linguistique. On est au cœur de l'œuvre de David Foenkinos, qui pourrait être subsumée à cette phrase d'Aragon : « En vain la raison me dénonce la dictature de la sensualité ». Amour, érotisme, délicatesse dans le vécu des personnages en quête d'un bonheur simple en butte aux aléas de l'existence, fait de l'auteur une icône d'une certaine génération. Un romanesque passionné qui ne manque pas d'humour dont la doctorante saisit la potentiel dramatique, matérialisé par le scénario écrit par l'auteur devenu également un des réalisateurs du film. La manière d'envisager le temps et l'espace et l'événementiel depuis le roman indique un continuum entre le roman, la scène et l'écran, entre texte, théâtre et cinéma.

La variété des sujets abordés et des approches textuelles ne manque pas moins de faire entrevoir, à travers ces riches contributions originales un cheminement chronologique même sur la problématique dramatique, depuis les débuts du théâtre moderne, soit aux premières années du XVII^e siècle, en passant par des réussites de taille et des expérimentations nécessaires qui ont facilité et ouvert la voie au renouvellement et au progrès de l'art dramatique dans son ensemble jusqu'à aujourd'hui.

D'autre part, la diversité des auteurs, certains d'entre eux moins connus pour leur pratique théâtrale, de même que celles des filières interprétatives intéressantes enrichissent la vision sur l'essence même des arts du spectacle, leurs moyens et leurs enjeux.

Il s'y dessine, à travers les pages de cette revue, une polyphonie harmonieuse, un réseau d'échos littéraires, avérant la prégnance active et féconde de l'art du théâtre.

STUDIES AND ARTICLES

**RÉFLEXIONS PLURIELLES SUR LE TEXTE
DRAMATIQUE**

*Réflexions sur l'espace comique.
L'exemple du Mariage de Figaro*

PATRICK DANDREY¹

Abstract: *Reflections on Comic Space. The Example of The Marriage of Figaro.* This study shows from the example of the *Marriage of Figaro* how the space defined by the dramatic text within fiction has a creative energy and a range of meaning which can be compared to that of the speech or the acting of the characters. Suzanne's armchair is the centre of a long play of scenes in the 1st act: this inert object then constitutes the crux of the action and embodies the force of chance fighting against the Figaro industry, a bit like fate in the tragedy fights against the active will of the heroes. The corner of the park under the chestnut trees in the last act plays the same role by precipitating all the intrigue and all the characters, in favour of the night, in a game of masks, misunderstandings and deceptions which summarize the issues of the intrigue and untie it. Figaro's monologue located at the entrance to this dramatic space gives the key to its functioning: human life is governed by Chance, which is the god of comedy. Consequently, the question of *Being* becomes that of *being there*. This awareness by Figaro opens at the heart of comic space a subjectivation by spatialization, the secret of which is that we are spatial beings, that is to say social beings, defined in everything and for everything by our relationships and by the successive situations in which we form, act and live: lucid and disillusioned awareness of our constitutive "spatiality".

Keywords: Beaumarchais, The Marriage of Figaro, comic space, dramatic techniques, armchair, tragedy, spatial beings, social beings.

¹ Sorbonne Université, Paris IV. Patrick.Dandrey@sorbonne-universite.fr.

Du 4 au 6 mai 2006, le Département de français de la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai célébrait le quatrième centenaire de la naissance de Corneille par un colloque international : « Pierre Corneille. Quatre siècles après ». Les actes en parurent l'année suivante dans Philologia (2007-3). Livia Titieni qui organisait cette importante manifestation me transmit une invitation à y intervenir par l'intermédiaire de Radu Suciù, ancien étudiant formé par elle dont je dirigeais la thèse en Sorbonne. Ce fut ma première rencontre avec la Roumanie. J'y rencontrai aussi Maria Vodă Căpuşan qui y assista notamment avec émotion à la communication prononcée par son fils. Il m'est agréable et je suis touché de l'occasion qui m'est offerte, à nouveau par Livia Titieni, de publier dans une revue roumaine une deuxième étude consacrée au théâtre français, en hommage aux beaux travaux de l'éminente spécialiste du genre dramatique que fut Maria Vodă Căpuşan.

Voici bien longtemps, en 1984, dans une étude intitulée « La comédie, espace "trivial" ». À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe »², j'avais interrogé la dramaturgie comique à partir de l'espace scénique. Non pas l'espace concret de la représentation et les passionnantes questions de scénographie qu'il pose et qui ont été mainte fois abordés ; non, l'espace comique que désigne le texte, qu'il impose à la scène, mais surtout qu'il s'impose à lui-même comme cadre de l'action qu'il contient et lieu de révélation des caractères dont il ménage l'association ou la confrontation : l'espace tel que le définit le texte de comédie mérite sans doute mieux que d'être perçu simplement comme l'objet d'une des trois règles de la dramaturgie classique : la fameuse unité de lieu. En le qualifiant de « trivial », j'entendais alors repartir de la fonction fondamentale que le carrefour comique, opérateur de rencontre, joue dans l'intrication de l'action comique et dans l'édification sinon d'une philosophie comique, au moins d'une sagesse, promouvant le hasard, grand agenceur de rencontre, dans le statut à peu près que tient le destin pour la tragédie. J'avais alors

² Patrick Dandrey, « La comédie, espace "trivial" ». À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 4 (1984), 323-340.

choisi pour objet de cette analyse une comédie de la fin de la Renaissance qu'on présente volontiers comme le chef-d'œuvre de la floraison humaniste du genre, le chef-d'œuvre d'une toute première manière de comédie à la française : *Les Contens*, d'Odet de Turnèbe³.

Je pousserai ici de deux siècles mon examen, deux siècles exactement, pour aller vers le chef-d'œuvre qui clôt la prodigieuse aventure esthétique du genre sous l'Ancien Régime par un bouquet digne du feu d'artifice qui l'a longuement précédé : *Les Contens* dataient de 1581 ; c'est en 1781 que les Comédiens Français vont accepter par acclamation la comédie la plus complexe, la plus échevelée et la plus rigoureusement ordonnée que la dramaturgie classique, héritière directe de la comédie humaniste, nous ait léguée : ce *Mariage de Figaro* que Beaumarchais eut le bon esprit de sous-titrer *La Folle journée*. Le public, quand il pourra enfin la voir et l'applaudir en 1784 (tout comme *Les Contens* avaient été publiés en 1584), appréciera ce qu'avait de folle cette journée dont le remplissage n'a d'équivalent que la journée de Rodrigue dans *Le Cid* cornélien. Par là, Beaumarchais portait à son point d'accomplissement le modèle classique du genre comique qu'avaient entre-temps peaufiné, entre autres poètes bien avisés, Corneille, Molière et Marivaux. Après les contorsions virtuoses que Corneille avait, à l'instar des Espagnols, imprimées aux intrigues de ses comédies ; après les raffinements d'analyse des personnages où avait atteint la comédie de caractères révolutionnée par Molière et Marivaux ; et en un moment de l'histoire où le roman portait l'intrigue et les caractères au zénith de leur complexité (*Les Liaisons dangereuses*, rappelons-le, sont terminées justement en 1781) – quel rôle supposer à l'espace comique dans la menée de l'intrigue et l'anatomie des caractères du *Mariage de Figaro* ?

³ On peut la lire désormais dans la toute récente édition de Charles Mazouer (Paris : Champion, 2020).



Fig. 1 : La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro, illustration Gallica [Cote : BnF-Impr. microfilm R.65844].

Le fauteuil de Suzanne

Une évidence s'impose à ce propos : l'intrigue du chef-d'œuvre de Beaumarchais, une des plus chargées qui soient, d'une richesse d'événements et de rebondissements agencée avec une *maestria* stupéfiante, procède comme dans *Les Contens* d'un usage extrêmement fécond de l'espace comique, qui y joue le même rôle génétique et dynamique. Appuyé sur une expérience de deux siècles, riche d'une mémoire et d'une pratique éprouvées par les grands noms de Corneille, Scarron, Molière, Regnard, Marivaux ou Lesage, le cadastre de cette pièce, sans cesse redécoupé en solitudes d'apartés, en

cachettes improvisées, en recoins, dédoublements et redoublements, n'en demeure pas moins unifié et transparent, respectant avec naturel, suprême virtuosité, l'unité de lieu la plus stricte, la lisibilité du spectacle la plus limpide et la vraisemblance des espaces la plus rigoureuse. Mieux, les deux composantes traditionnelles de l'espace comique depuis l'époque humaniste se retrouvent dans le chef-d'œuvre qui conclut la longue période de la comédie classique : le carrefour et le déguisement, même conjugués d'une autre façon et articulés autrement à l'expression des caractères, y demeurent des opérateurs parmi les plus efficaces de l'action dramatique et de l'anatomie morale.

Le carrefour, d'abord, qui s'est révélé dans la comédie humaniste agent, expression et projection objectivés de la rencontre et de l'interaction des personnages, prend ici, parmi diverses formes renouvelées et variées, celle, éblouissante, saugrenue et emblématique du fameux fauteuil autour duquel se noue l'écheveau d'une péripétie mineure dans les scènes VII à IX du premier acte de la pièce. Dans la chambre promise à Figaro et Suzanne après leur mariage, Chérubin, le jeune page saisi par les chaleurs de l'adolescence, vient coqueter étourdiment avec celle-ci en l'absence du futur époux. L'intrusion du Comte Almaviva, maître des lieux, venu dans les mêmes intentions galantes, précipite le jeune garçon derrière ce vaste siège pour n'être pas surpris une seconde fois faisant le fou avec une jeune fille : il venait justement conter à Suzanne comment il s'était fait surprendre la veille dans la même situation auprès de Fanchette, la fille du jardinier, qu'il courtise aussi. Cette malencontre lui avait attiré les foudres du Comte arrivé inopinément avec la même intention et visiblement décidé à garder pour lui cette autre chasse. Almaviva, qui n'est pas à un gibier près, succède donc au page avec un esprit d'entreprise encore plus ardent et actif auprès de Suzanne éperdue d'embarras, quand fait intrusion à son tour Bazile, maître de musique au château et éventuellement entremetteur au profit de son seigneur et maître : il vient s'enquérir de l'endroit où peut bien être celui-ci. Lequel, surpris avec la fiancée le jour de ses noces, se précipite à son tour et sans y songer derrière le fauteuil pour y cacher sa présence suspecte. Le risque d'y rencontrer Chérubin qui s'y cache lui-même nous vaut une longue didascalie décrivant un jeu de scène virtuose et aérien :

Suzanne lui barre le chemin ; il la pousse doucement, elle recule et se met ainsi entre lui et le petit page ; mais, pendant que le Comte s'abaisse et prend sa place, Chérubin tourne et se jette, effrayé, sur le fauteuil, à genoux, et s'y blottit. Suzanne prend la robe qu'elle apportait, en couvre le page et se met devant le fauteuil.⁴

Voilà un rôle pour le moins imprévu dévolu à une robe de mariée.

Quant au fauteuil, d'élément ornemental et neutre qu'il semblait être, voilà qu'il s'est trouvé d'abord promu au rang d'instrument de l'intrigue, avant de se hisser ensuite au statut de signe exprimant la complexité de celle-ci, les intentions et les sentiments des personnages, leurs relations entre eux, leur personnalité et leur manière d'agir dont il est non seulement l'expression passive mais l'opérateur actif, en même temps que celui de l'émotion esthétique : il concentre sur lui toute l'énergie comique de la scène, le rire ne provenant pas du ridicule des personnages mais du caractère saugrenu de la situation, épicée d'un peu de scabreux. Comme le carrefour de la comédie humaniste promis aux échanges et aux surprises de l'intrigue, il constitue l'expression extériorisée des sentiments qu'on leur suppose, du fait de la situation dans laquelle ils se sont mis : Chérubin terrorisé, Bazile égrillard, Almaviva furieux, Suzanne embarrassée. Mais surtout, fusionnant les divers plans de l'intrigue, il figure aussi la hiérarchie de l'information sur cette situation dont dispose chacun des quatre acteurs de cet imbroglio selon son moment d'entrée dans la péripétie : Bazile, dernier venu, n'y voit qu'un meuble, le Comte un paravent propice à le cacher, Suzanne et Chérubin une cachette double. L'espace entourant le fauteuil se transforme en une sorte de scène de théâtre autonome et à décors multiples posée sur le plateau du théâtre qui le circonscrit sans s'y réduire. Ainsi ce meuble en soi indifférent représente-t-il les divers degrés de la mystification dont personne n'est à proprement parler l'agent conscient et organisateur, les choses se faisant grâce à ce simple élément de décor, dans l'urgence et sous la dictée du hasard qui l'institue en quelque sorte responsable du rôle dont il est fortuitement investi. Ce rôle, le fauteuil le remplit par l'espèce de cubisme dramatique qui

⁴ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, acte I, scène VIII. Éd. crit. Pierre et Jacqueline Larthomas (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988), 393.

le divise en trois espaces – l'action se distribue devant, derrière et dedans (pour ainsi dire) –, division révélatrice des degrés de connaissance auxquels se situe chaque personnage, un peu comme le carrefour obligé de la comédie humaniste, avec ses ruelles ombreuses, l'ouverture de la maison en fond de décor et la rue ouverte à tous les passages qui longe la rampe scénique.⁵

L'acmé de la péripétie étant atteinte, les quelques répliques qu'échangent Bazile aveugle sur la situation et Suzanne aussi informée que nous de sa double détente tendent le ressort qui va déclencher le dénouement de la mystification. Non par une simple sortie des deux diables hors de leur boîte une fois le danger passé, mais par une succession de rebondissements qui haussent d'un cran encore le rôle dramatique de ce fragment d'espace et de décor traité en agent, voire en acteur dramatique. D'abord, le bruit malencontreux d'une rumeur colportée par Bazile sur l'amour que nourrirait Chérubin pour la Comtesse fait surgir de sa cachette le Comte ulcéré et vindicatif. On voit ici comment le fauteuil joue son rôle à plusieurs bandes et par ricochets : en aidant le Comte à fuir le regard et le jugement de Bazile, il a mis Bazile à portée d'oreille et de regard du Comte. Celui qu'il empêche d'être surpris et pris peut à son tour prendre et surprendre : le faible mue sa retraite en force, c'est une des lois de la mystification qu'illustre l'action comique et que révèle, mieux, que pratique ici l'espace comique. Car le fauteuil n'exerce pas une action réciproque : il n'empêche pas de voir s'il empêche d'être vu. C'est la force du personnage caché dans ce repli d'espace, la force de sa situation spatiale, la force de cet espace, donc, que le changement seulement de sa place dans le cadre scénique mue le fuyard en espion, métamorphose la proie en prédateur. Le Comte était menacé d'être découvert, c'est lui qui découvre Bazile, puis à travers celui-ci le vrai désir caché du page et le faux penchant pour celui-ci qu'il prête à la Comtesse. Sans qu'on sache d'ailleurs si ce penchant est, au fond, si faux que ça, puisque la troisième pièce de la trilogie, *La Mère coupable*, nous révélera qu'elle a un jour « fauté » avec son jeune filleul. Le fauteuil ne fait pas que révéler la présence de ceux qu'il cache : il révèle aussi la présence de ce qu'il cache.

⁵ Cf. Sebastiano Serlio, « Scenacomica », *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva di S. Serlio bolognese* (Venise, 1619). *Le Second Livre de la perspective*, trad. fr. Jean Martin, 1545, grav. sur bois.

Le Comte, alors, pour justifier son indignation et sa rigueur envers Chérubin que Suzanne et même Bazile fort penaud s'efforcent en vain de disculper, entreprend de leur raconter comment la veille il a surpris le jeune homme caché sous un rideau chez la petite Fanchette :

Il y avait derrière la porte une espèce de rideau, de portemanteau de je ne sais pas quoi, qui couvrait des hardes ; sans faire semblant de rien, je vais doucement, doucement lever ce rideau... (*Pour imiter le geste, il lève la robe du fauteuil*) et je vois... (*Il aperçoit le page.*) Ah !...⁶

L'effet comique et jubilatoire est garanti, la cascade des conséquences est irrésistible : voilà Suzanne soupçonnée, le fauteuil continuant de jouer son double jeu de cachette et de mirador, et le Comte convaincu devant témoin d'avoir tenté de lui conter fleurette au matin de ses noces ! Le fauteuil muet et impavide vient de retourner en faiblesse la puissance éphémère de la situation du Comte et de brouiller les cartes de Suzanne tout en révélant à Chérubin la menace terrible que fait désormais peser sur lui la jalousie du mari soupçonneux.

SUZANNE. – [...] Votre arrivée l'a si fort troublé qu'il s'est masqué de ce fauteuil.

LE COMTE *en colère*. – Ruse d'enfer ! je m'y suis assis en entrant.

CHERUBIN. – Hélas, Monseigneur, j'étais tremblant derrière.

LE COMTE. – Autre fourberie ! je viens de m'y placer moi-même.

CHERUBIN. – Pardon, mais c'est alors que je me suis blotti dedans.

LE COMTE, *plus outré*. – C'est donc une couleuvre que ce petit... serpent-là ! il nous écoutait !

CHERUBIN. – Au contraire, Monseigneur, j'ai fait ce que j'ai pu pour ne rien entendre.⁷

Par quoi, au plus bas d'une cascade des faiblesses retournées en force par l'effet du voir-sans-être-vu, Chérubin a désormais barre sur le Comte. Entre eux deux, Bazile, lui, n'a guère d'importance : il est déjà trop bien informé des fredaines de son maître puisqu'il les sert. Mais il peut s'en prévaloir contre Suzanne au profit de Marceline sa rivale.

⁶ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, I, IX, 395-396.

⁷ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, 395-396.

Le fauteuil se situe au nœud de l'action engagée par cette péripétie, elle-même bien rattachée à l'ensemble des enjeux de l'action ; mieux, on peut dire qu'il suscite cette péripétie, par sa présence robuste et stable autour de laquelle s'enroule l'action effervescente qu'il organise jusqu'à la réverbérer. Créant un abyme au sein de l'action, il pousse son rôle jusqu'à figurer la réitération factice d'une scène racontée, dont il mime la structure en la re-présentant, au sens propre : la mésaventure de Chérubin chez Fanchette nous était connue par un récit, elle est rejouée *in præsentia* par les acteurs mêmes de la scène, aimantés par la présence de cette masse d'espace complexe, retorse, compartimentée – ou plutôt transformée par l'action en décor à compartiments, en opérateur de rebondissements, en réservoir de surprises et d'intrigues.

À ce degré, le fauteuil entre en signification, il entre en symbolique, il distribue les rôles, révèle les caractères, extirpe les secrets du cœur et déplie les replis de l'âme. Il désigne en Almaviva la dupe de l'action, celui qui tout au long de l'intrigue courra vainement après la fatalité qui le met toujours en retard d'une action. Il désigne aussi en Almaviva celui qui trouve toujours la place prise par Chérubin, où qu'il porte son désir : auprès de Suzanne, auprès de Fanchette, auprès de la Comtesse même, comme le révélera le troisième volet de la trilogie. Impitoyable course du temps qui pousse le Comte au zénith apparent de son activité séductrice vers la porte de sortie pour faire place à la génération montante des libertins en herbe. Plus confusément, l'énergie mystificatrice qui émane de cet objet pesant, opaque et puissant, suggère le combat majeur qui va opposer tout au long de l'action l'activité mystificatrice et industrielle de Figaro, droit héritier du Scapin de Molière, à la seule puissance capable de le vaincre, celle du Figaro-Scapin qui agence l'intrigue : l'auteur, Beaumarchais *ipse*. Lequel, à grand renfort de coups de pouce arbitraires, de reconnaissances improbables, de rencontres fortuites et de ruses féminines bien agencées dessaisit de son pouvoir l'ingénieur en machinations, au profit de cette souveraineté étrange, diffuse, où l'intuition l'emporte sur le calcul, la rencontre sur le projet, bref, le hasard sur l'industrie mécanique des fourbes. Le fauteuil, ici, c'est la matérialisation de cette force occulte que les tragiques baptisent destin et dont s'aident les poètes comiques, de Turnèbe à Molière ou Marivaux, sous la forme

allègrement arbitraire des « fantaisies du sort ». Figaro n'aurait pas mieux monté cette succession de mystifications enchaînées que le fauteuil ne s'y est pris en jouant la stabilité contre le mouvement, la feinte et grossière naïveté contre les masques les plus élaborés, la bête pesanteur contre l'intelligence alerte et aérienne. Il possède à la fois le pouvoir d'association dévolu au carrefour et la dynamique de confusion que recèle le masque : le carrefour où l'on se rencontre et le déguisement ou la cachette par quoi l'on se dérobe, modulations majeures de l'espace comique.

C'est ainsi que, dans la comédie d'Ancien Régime, depuis sa renaissance jusqu'à son parachèvement au seuil de la Révolution, les défroques s'offrent à étoffer les personnages et les fauteuils à révéler leurs désirs. Ces deux espaces de dissimulation sont deux opérateurs de révélation. On songe au fauteuil, devenu mythique et conservé au Théâtre français comme une relique, dans lequel Molière est supposé avoir joué pour la dernière fois *Le Malade imaginaire* et s'y être épuisé au point d'en mourir quelques heures plus tard : qui nierait après cela le pouvoir démiurgique des fauteuils de comédie ?

Les marronniers de Figaro

C'est le même rôle que va tenir, en multipliant jusqu'à la profusion l'énergie de l'espace et celle du déguisement, la mascarade de l'acte V en forme de dénouement nocturne de la « folle journée ». Figaro a été instruit incidemment par Fanchette du contenu d'un billet transmis par Suzanne au Comte, le soir même de ses noces, par lequel elle accepte un rendez-vous galant « sous les grands marronniers »⁸, dans l'un des deux pavillons de chasse du jardin. Figaro décide donc de s'y rendre pour confondre sa femme toute récente et qu'il croit déjà infidèle : il ne sait pas que Suzanne et la Comtesse ont prévu d'intervertir leurs rôles et leurs vêtements pour donner une leçon au Comte en le conduisant à faire la cour à sa propre femme en croyant la faire à Suzanne. Cet imbroglio se trouve compliqué par la présence

⁸ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, IV, III, 454 : « (Suzanne s'assied, la Comtesse dicte.) Chanson nouvelle, sur l'air... Qu'il fera ce soir sous les grands marronniers... Qu'il fera beau ce soir... ».

parasitaire de Chérubin qu'on croit parti pour son régiment, mais qui veut avant son départ qu'il a différé conquérir Fanchette et a prévu de le faire au même endroit. Cependant que Marceline, reconnue depuis le IV^e acte pour la mère de Figaro (après avoir vainement tenté d'en faire son époux !), vient interférer à contresens dans le plan des deux femmes, faute d'en savoir le fin mot. Cette perturbation annexe se combine à celle qui fait déraiper la situation, Figaro reconnaissant la voix de Suzanne sous le masque de la Comtesse, et feignant de courtiser celle-ci, d'abord pour faire enrager sa femme qui est parvenue à l'abuser, ensuite pour faire enrager le Comte qui se croit cocufié. Ce dernier, ulcéré, convoque les témoins présents pour convaincre la Comtesse d'infidélité. Il fait surgir d'un des deux pavillons tour à tour Chérubin, Fanchette, Marceline et Suzanne déguisée, qui affecte, sous le masque de sa maîtresse, de supplier le jaloux inflexible, jusqu'à ce que la vraie Comtesse, déguisée en Suzanne, sorte de l'autre pavillon et convainque le Comte lui-même d'infidélité mystifiée.

L'espace noue ici de manière vertigineuse les différentes intrigues et les divers enjeux de la pièce en un dénouement qui les concentre en les faisant interférer. Non seulement la scène, le décor, les découpes de l'espace figurent les croisements vertigineux de l'intrigue en situant leurs itinéraires ; non seulement la jubilation que suscite chez le spectateur leur résolution s'y épanouit et s'y dilate à proportion de son expansion dans l'espace scénique ; mais le remplissage et le débordage de ces réservoirs de stupeur que sont les divers lieux de cachette et de surprise figurent et soutiennent le jeu intime des réactions, des sensations, des émotions, en fonction de la répartition des enjeux et des intérêts que sont supposés receler les cerveaux et les cœurs des personnages engagés dans ce ballet de sentiments et de passions. L'espace fait plus ici qu'encadrer l'action et la situation, la pensée et l'émotion exprimées par les personnages : il participe à leur tissure d'une autre manière que le texte, mais ajoute à son efficacité. Bref, l'espace remplit pleinement son rôle de langage scénique dans le réseau des signes qui constituent la représentation comique.

Cette fonction assignée au cadre dans le développement du jeu n'est certes pas nouvelle. Mais par rapport à la dramaturgie des siècles antérieurs, un changement se devine tout de même, discret mais décisif, dans l'approche

de l'espace intérieur, de l'intimité fictionnelle des personnages, de leur rapport à ce soi-même qui subjective les types en singularités, les rôles en personnalités. Cette modification éclate au grand jour de l'évidence dans le début de ce dernier acte décidément synthétique et symbolique, au sein du fameux monologue de Figaro qui en surplombe l'action et prélude au déclenchement de son feu d'artifice⁹. C'est à l'ouverture de ce festival d'intrigue, en effet, que Beaumarchais a placé l'immense et formidable méditation de Figaro sur le grand organisateur de toutes les intrigues, le Hasard, auquel il rend les armes, lui l'intrigant majeur, en attendant le début de la crise dont il est lui-même la dupe, puisqu'il ne sait pas le fin mot de l'histoire et se croit mari trompé au soir même de sa noce : méditation philosophique sans traité, tragique sans Destin, symbolique sans système, métaphysique sans Dieu, lucide sans désespoir, mélancolique sans déraison, où les dilemmes de la grande tragédie, les profondes méditations du théâtre religieux, les monologues de trouble et d'interrogation de la comédie de caractères et de sentiment convergent en une interrogation sur le (non-)sens de la destinée humaine en général et de la destinée personnelle de Figaro en particulier, pour s'épanouir en une interrogation abyssale sur ce moi que le genre comique a fini par circonscrire et que le dernier chef-d'œuvre de la comédie classique révèle éperdu et perdu, incertain et insondable :

[...] Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? Fils de je ne sais pas qui, volé par des bandits, élevé dans leurs mœurs, je m'en dégoûte et veux courir une carrière honnête ; et partout je suis repoussé ! J'apprends la chimie, la pharmacie, la chirurgie, et tout le crédit d'un grand seigneur peut à peine me mettre à la main une lancette vétérinaire ! – Las d'attrister des bêtes malades, et pour faire un métier contraire, je me jette à corps perdu dans le théâtre : me fussé-je mis une pierre au cou ! Je broche une comédie dans les mœurs du sérail. Auteur espagnol, je crois pouvoir y fronder Mahomet sans scrupule : à l'instant un envoyé... de je ne sais où se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime-Porte, la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Égypte, les royaumes de

⁹ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, V, III, 469-471.

Barca, de Tripoli, de Tunis, d'Alger et de Maroc : et voilà ma comédie flambée, pour plaire aux princes mahométans, dont pas un, je crois, ne sait lire, et qui nous meurtrissent l'omoplate, en nous disant : chiens de chrétiens ! Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant. Mes joues creusaient, mon terme était échu : je voyais de loin arriver l'affreux recors, la plume fichée dans sa perruque : en frémissant je m'évertue. Il s'élève une question sur la nature des richesses ; et, comme il n'est pas nécessaire de tenir les choses pour en raisonner, n'ayant pas un sol, j'écris sur la valeur de l'argent et sur son produit net : sitôt je vois du fond d'un fiacre baisser pour moi le pont d'un château fort, à l'entrée duquel je laissai l'espérance et la liberté. [...]

Un grand seigneur passe à Séville ; il me reconnaît, je le marie ; et pour prix d'avoir eu par mes soins son épouse, il veut intercepter la mienne ! Intrigue, orage à ce sujet. Prêt à tomber dans un abîme, au moment d'épouser ma mère, mes parents m'arrivent à la file. (*Il se lève en s'échauffant.*) On se débat, c'est vous, c'est lui, c'est moi, c'est toi, non, ce n'est pas nous ; eh ! mais qui donc ? (*Il retombe assis.*) O bizarre suite d'événements ! Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? Qui les a fixées sur ma tête ? Forcé de parcourir la route où je suis entré sans le savoir, comme j'en sortirai sans le vouloir, je l'ai jonchée d'autant de fleurs que ma gaieté me l'a permis : encore je dis ma gaieté sans savoir si elle est à moi plus que le reste, ni même quel est ce moi dont je m'occupe : un assemblage informe de parties inconnues ; puis un chétif être imbécile ; un petit animal folâtre ; un jeune homme ardent au plaisir, ayant tous les goûts pour jouir, faisant tous les métiers pour vivre ; maître ici, valet là, selon qu'il plaît à la fortune ; ambitieux par vanité, laborieux par nécessité, mais paresseux... avec délices ! orateur selon le danger ; poète par délassement ; musicien par occasion ; amoureux par folles bouffées, j'ai tout vu, tout fait, tout usé. Puis l'illusion s'est détruite et, trop désabusé... Désabusé... ! Suzon, Suzon, Suzon ! que tu me donnes de tourments !... J'entends marcher... on vient. Voici l'instant de la crise. (*Il se retire près de la première coulisse à sa droite.*)¹⁰

¹⁰ Pierre Caron de Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro* (extraits).

Quelle leçon nous livrent ces visées éparses (qu'on nous pardonnera d'avoir abrégées), ce coup d'œil sur une vie de fiction où se ramassent l'intrigue du *Barbier de Séville*, des bribes de ce qu'y ont ajouté les quatre premiers actes du *Mariage de Figaro* et une invention romanesque toute de fantaisie qui fait le lien entre les deux et confère une réalité continue à la vie du personnage soliloquant, au moment où la conscience lucide de sa cohérence se défait devant l'absurde de son déroulé ? Quelle leçon ? La plus profonde sans doute que puisse atteindre la comédie : que notre agitation (ce que nous nommons l'intelligence) ne fait au mieux que mimer en l'épousant tant bien que mal et sans parvenir jamais à la domestiquer la force têtue de l'imprévisible, du fortuit, de l'incongru, du caprice. On croyait le valet comique grand agenceur de la trame des échanges humains, véritable Hermès des carrefours de la destinée, usant des forces inertes de l'espace et du temps pour les tisser en trame porteuse de sens et d'usage. En réalité, conclut avec résignation la dernière grande comédie classique à valet polymécanique, il n'est que l'accoucheur, et encore souvent dépassé, des ordres fous du hasard, des fougades ingouvernables du sort. Mais dans ce constat de dessaisissement apparent, il se conquiert comme personnalité profonde et sombre, il s'équivaut aux héros tragiques, creusé comme eux d'interrogation et de souffrance, qui hissent la comédie de mœurs en miroir des incertitudes humaines.

La sarabande des imprévus et des stupeurs cristallise dans la philosophie comique que dégagent les questions métaphysiques de Figaro : « Comment cela m'est-il arrivé ? Pourquoi ces choses et non pas d'autres ? »... pour en arriver finalement à la question du moi, de son apparente cohérence, de sa disparate constitutive et de sa dissolution annoncée et inéluctable. La dramaturgie combine d'une façon jamais encore égalée et sans préséance de l'une sur l'autre les exigences de l'action et celles des passions, la logique de la comédie d'intrigue et celle de la comédie de caractères, en y conjoignant même celle de la comédie de mœurs et de sentiments. Figaro est un intrigant mystifié par une intrigue qui l'a pris dans sa toile, au point qu'il voit la vie comme une immense trame, comme un immense drame dont aucun machiniste ne dirige la dramaturgie. Il est aussi un caractère au comble de son acuité : homme d'esprit butant sur les limites de l'esprit, enthousiaste saisi de vertige mélancolique, amoureux en proie à la jalousie,

à la déception, au dépit et malgré tout à la passion. Il est saisi des doutes et atteint des blessures du sentiment à la faveur d'une mystification d'intrigue, comme un héros de Marivaux. Il est aussi un personnage typique de la société d'Ancien Régime, haussant la comédie de mœurs jusqu'à la méditation sociologique et la revendication politique, devançant la revendication des droits de l'homme et de l'abolition des privilèges.

Au cœur de cela, la question majeure qu'il pose, celle de son existence, du sens de sa vie, autant dire de son *être*, il la pose à travers celle de son *être-là* : il s'interroge sur sa place, sa place dans l'univers, dans le grand Tout indistinct dont il est issu et auquel il reviendra, sur sa place aussi dans le microcosme social où il a cherché et trouvé après bien des tentatives dispersées une situation, à entendre au sens propre, au sens où elle le situe dans le temps et l'espace, où elle le définit, et qu'il vient de couronner en se mariant. Il choisit un mot précis pour désigner cela : la « destinée », sa destinée ; et une image très ancienne : la « route », celle qu'il a jonchée de fleurs. *Homo viator*... La destinée, c'est la verticale du destin tragique qui se rabat en horizontale sous la forme d'un cheminement que gouverne le hasard. Et voici que le sol de cette route se dérobe sous ses pieds : c'est l'instant du vacillement. Et c'est de cette dérobade du sol, de cet ébranlement des certitudes, de ce désenchantement et de la perte de l'illusion d'avoir enfin trouvé place fixe, que surgit la méditation sur soi, la conscience de soi, la circonscription bouleversante du seul espace qui lui reste en cet effondrement : l'espace intime du rapport de soi à soi, où gît le moi.

On pourrait parler ici d'un *cogito* de Figaro, comme il y eut celui de Descartes au terme de l'expérience du doute hyperbolique rapportée par le *Discours de la méthode* (1637), avant les *Méditations métaphysiques* (1641). Mais pour être suspendu, comme celui de Figaro, sur le vide creusé par le vacillement de toutes les certitudes, ce moi-là ne doute pas, ne vacille pas, ne chemine pas : il s'élanche comme une issue du doute et sa conjuration, il illumine et flamboie comme un éclair de lucidité, alors que la flamme du moi de Figaro tremble et se dérobe. On pourrait aussi évoquer à propos de Figaro la fameuse réplique de la Médée de Corneille (1639), désarçonnée, délaissée, démunie :

PATRICK DANDREY

NERINE

Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :
Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?

MEDEE.

Moi :
Moi, dis-je, et c'est assez.¹¹

Mais, tout contraire à celui de Figaro, ce moi-là ne doute ni se dérobe. Il s'arc-boute, il a foi en soi et n'a que faire du sol qui lui manque : il a accroché son char à une étoile.

Non, le moi de Figaro vacillant dans son espace intime révélé par le vacillement du monde qui l'entoure, on en trouverait meilleure anticipation dans le vacillement de conscience du Sigismond de *La Vie est un songe*, mais avec moins de vertiges baroques dans le traitement que lui applique Beaumarchais ; ou dans le moi d'Auguste au V^e acte de *Cinna*, mais avec moins d'aisance stoïque dans le rétablissement chez Figaro. Pour ces deux personnages, l'un héros d'une *commedia amère*, l'autre d'une tragédie qui finit bien, tous deux anticipant la crise de mélancolie de Figaro, le sentiment que le sol se dérobe sous leurs pas, le sentiment de l'inconsistance du monde, de l'effondrement de l'espace extérieur, se répercute dans le vacillement de leur espace intérieur, au bord de l'anéantissement de soi. Reste que le maître de tous en la matière, le grand expérimentateur de ce voyage aux confins de l'incertitude, c'est bien sûr Hamlet, dans la tragédie de Shakespeare¹².

D'ailleurs, le texte de Beaumarchais doit peut-être quelque chose au monologue d'Hamlet, car le XVIII^e siècle avait depuis longtemps redécouvert Shakespeare. On sait l'amorce de traduction (très approximative) que Voltaire en avait donnée dans les *Lettres philosophiques* dès 1734 :

¹¹ Pierre Corneille, *Médée*, I, IV, v. 315-317.

¹² Voir Pierre Barbéris, « Un Hamlet comique : Figaro dans son monologue », *Analyses et réflexions sur Le Mariage de Figaro* (Paris : Ellipses, 1985).

Demeure ; il faut choisir, et passer à l'instant
 De la vie à la mort, ou de l'être au néant.
 Dieux cruels ! s'il en est, éclairez mon courage.
 Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage,
 Supporter ou finir mon malheur et mon sort ?
 Qui suis-je ? qui m'arrête ? et qu'est-ce que la mort ?
 C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile ;
 Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille ;
 On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil
 Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.
 On nous menace, on dit que cette courte vie
 De tourments éternels est aussitôt suivie.
 O mort ! moment fatal ! affreuse éternité !
 Tout cœur à ton seul nom se glace, épouvanté.
 Eh ! qui pourrait sans toi supporter cette vie,
 De nos Prêtres menteurs bénir l'hypocrisie,
 D'une indigne maîtresse encenser les erreurs,
 Ramper sous un Ministre, adorer ses hauteurs,
 Et montrer les langueurs de son âme abattue
 À des amis ingrats qui détournent la vue ?
 La mort serait trop douce en ces extrémités ;
 Mais le scrupule parle, et nous crie : « Arrêtez.
 Il défend à nos mains cet heureux homicide,
 Et d'un Héros guerrier fait un chrétien timide, etc.¹³

Que l'on n'oppose pas à cette assimilation la différence de genre : le long texte de Beaumarchais, qui vaut tout un traité de philosophie et rejoint par le haut la morale tragique en lui faisant un pendant de sagesse comique, rend les armes à la même force supérieure qui régit l'intrigue humaine, à cette force que la tragédie appelle destin, la comédie destinée, et que Figaro détaille en « bizarre suite d'événements ». Cette bizarrerie, n'est-ce pas une autre façon de nommer le hasard ? Simple différence, la tragédie pose la

¹³ Voltaire, *Lettres philosophiques*, Lettre XVIII, « Sur la tragédie ». Éd. crit. Gustave Lanson revue par A.-M. Rousseau (Paris : Didier, STFM, 1964), 82. Voir André Billaz, « Voltaire traducteur de Shakespeare et de la Bible : philosophie implicite d'une pratique traductrice », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3 (1997), 372-380.

question métaphysique : *pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ?* Et la comédie, la question existentielle : *suis-je autre chose que rien – ou presque ?*

Non, la vraie différence entre les deux textes tient au mode de subjectivation du personnage, différent pour chacun des deux rôles, parce qu'il diffère dans chacun des deux genres. L'effet d'espace intérieur produit par la posture méditative de Figaro résulte de l'épaisseur d'existence individuelle que confère au personnage la récapitulation des événements propres à sa personne, rameutés en un fil unifié quoique disparate, au moment même de son dessaisissement de lui-même, de la dispersion mélancolique de son moi que l'éparpillement et le non-sens de cette destinée récapitulée lui renvoie au visage. Ce n'est pas le dessaisissement pur qui, favorisant le retour sur soi, suscite une conscience de soi qui érigerait le personnage en sujet et son caractère en effet psychologique. Ce n'est pas un moi nu et démuné, celui de Médée ou d'Auguste, de Sigismond ou de Descartes. C'est un moi saturé d'actions et de fonctions, d'expériences inscrites dans l'espace social, qui tout à coup se désabuse de ce trop-plein par l'effet d'un vide, celui de sa parole qu'il croit trahie, de son cœur qu'il croit dupé. Le dessaisissement qui lui permet de prendre conscience de soi, conscience lucide à la fois d'être soi et de ne pas savoir quel est ce moi dont il prend conscience, se situe non dans le vide métaphysique du doute ou du désespoir, mais dans le trop-plein social d'une désillusion. Figaro est ainsi la dernière incarnation de la mélancolie ancienne et la première anticipation du *burn-out* moderne, le dernier chantre du *desengaño* occidental et le premier théoricien de l'absurde : il fait le trait d'union entre Hamlet et Sisyphe.

Dans l'espace de sa désillusion active s'incruste et prend vie, sens et forme une temporalité individuelle qui se façonne, s'exprime et prend conscience d'elle-même au sein d'une société, en tant qu'être social, vivant et luttant pour sa survie sociale, dont le sujet pensant se dégage pour s'y voir agir et pour s'effarer de sa vacuité et de son non-sens. Il ne fait pas oublier qu'entre Hamlet vu par Shakespeare, deux siècles plus tôt, et Sisyphe vu par Camus, deux siècles plus tard, Figaro est à l'heure exacte du *Contrat social*, du moi défini au sein du contrat social ? Et il n'est fortuit que le traité justement intitulé *Le Contrat social* soit sorti de la même plume qui a écrit les *Confessions*, première quête laïque et systématique de soi dans l'histoire de la

pensée humaine. Le monologue de Figaro, rameutant en série les deux comédies de Beaumarchais qui deviendront bientôt trilogie avec l'adjonction de *La Mère coupable* (1792), marque le parachèvement d'une évolution de la spatialisation du personnage comique qui a fait passer le genre de la subjectivation des caractères par la typologie à la subjectivation des individus par la sociologie. Autrement dit, une subjectivation par spatialisation : car la sociologie, c'est la spatialisation collective et objective de la psychologie individuelle et intime. Les voies par lesquelles passe l'effet du for intérieur dans le genre comique procèdent donc moins, alors, de l'incarnation du rôle par le comédien que de sa mise en espace par la représentation. Si le comédien joue, parle et pense, bref, fait vivre son rôle dans l'espace, l'espace de la scène, c'est l'espace scénique qui constitue ce rôle en personnage et l'espace social qui transforme, dans notre imagination de spectateur, le personnage en personne humaine crédible. Figaro, au seuil de la modernité qui est encore la nôtre, prenait pour la première fois la conscience vertigineuse que nous sommes des êtres sociaux, que nous *ne sommes que* des êtres sociaux et que, les dépouilles de l'espace social une fois retirées, la défroque enlevée et l'assise retirée, autrement dit le masque et le fauteuil disparus, la question de : *que reste-t-il de moi ?* se trouve posée et, béante, nous déprime. La désillusion éloquente du barbier sévillan anticiperait-elle la dérision bavarde de la cantatrice chauve ?...

BIBLIOGRAPHIE

- Barbérís, Pierre. « Un *Hamlet comique* : Figaro dans son monologue. » *Analyses et réflexions sur Le Mariage de Figaro*. Paris : Ellipses, 1985.
- Billaz, André. « Voltaire traducteur de Shakespeare et de la Bible : philosophie implicite d'une pratique traductrice. » *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3 (1997) : 372-380.
- Beaumarchais. *Théâtre*. Éd. Jean-Pierre de Beaumarchais. Paris : Classiques Garnier, 1980.
- Beaumarchais. *Œuvres*. Éd. Pierre et Jacqueline Larthomas. Paris : Gallimard, 1988.

- Beaumarchais, Jean-Pierre de. « Le Mariage de Figaro : une conquête de l'espace. » *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*. Oxford : Voltaire Foundation, 1987, 83-88.
- Dagen, Jean. « Figaro et le théâtre à effet. » *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 4 (2000) : 1159-1169.
- Dandrey, Patrick. « La comédie, espace "trivial". À propos des *Contens* d'Odet de Turnèbe. » *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 4 (1984) : 323-340.
- Ehrard, Jean. « La société du Mariage de Figaro. » *Mélanges Jean Fabre, Approches des Lumières*. Paris : Klincksieck, 1974, 169-180.
- Larthomas, Pierre. « La toise de Figaro ou Beaumarchais metteur en scène. » *D'Eschyle à Genet : hommage à Francis Pruner*. Dijon : Éditions universitaires, 1986, 219-224.
- Michaud, Guy. « L'intrigue et les ressorts du comique dans *Le Mariage de Figaro*. » *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau*. Paris : Nizet, 1952, 189-203.
- Nablow, Ralph A. « Beaumarchais, Figaro's monologue and Voltaire's *Pauvre Diable*. » *Romance Notes*, Winter (1987) : 109-114.
- Pomeau, René. *Beaumarchais ou la bizarre destinée*. Paris : PUF, 1987.
- Scherer, Jacques. *La Dramaturgie de Beaumarchais*. Paris : Nizet, 1954.
- Turnèbe, Odet de. *Les Contens. Comédie nouvelle en prose française*. Texte établi, présenté et annoté par Charles Mazouer. Paris : Honoré Champion, 2020.

*Patrick Dandrey is Professor Emeritus of 17th century French literature at the Faculty of Letters of the Sorbonne. Member of the Royal Society of Canada (Academy of Arts, Letters and Human Sciences), corresponding member of the Academy of Sciences, Inscriptions and Belles-Lettres of Toulouse, he chairs the Society of Friends of Jean de La Fontaine. Specialist in 17th century French literature and culture, in particular Molière and La Fontaine, and in the ancient medicine of the soul, in particular the imaginary of melancholy, he has devoted some twenty books to them, as many of critical editions and editorial works, and just under two hundred studies and articles. Teaching guest of several foreign universities (Moscow and Saint-Petersburg, Columbia/New York and Chicago, Lausanne and Basel, Cluj-Napoca), he directs the scientific journal *Le Fablier*, pilots or has piloted several editorial collections (Éditions Honoré Champion, Hermann and Klincksieck) and intervenes periodically in cultural media (magazines, radio and television).*

Madame de Staël ou le plaidoyer pour une vie seconde : le théâtre

RAMONA MALIȚA¹

Abstract: *Madame de Staël or the Necessity of a Second Life: The Theatre.* Our contribution proposes an incursion into literary history at the time of the First Wave of French Romanticism. The subject of the investigation is Madame de Staël's experimental theatre and the dramatic seasons that she organized between 1804 and 1811 in Coppet and Geneva. Our conclusions are twofold: on the aesthetic side, Coppet's dramatic representations had the role of changing the aesthetic and literary canons of the early 19th century; on the historical side, the Coppet Group is one of the first romantic cenacles whose resounding literary activity was the theatre.

Keywords: Madame de Staël, Coppet, Geneva, experimental theatre, French Romanticism, aesthetic and literary canons, 19th century literature, romantic theatre.

Considérations préliminaires

Exilée par Napoléon à quarante lieues de Paris, interdite par le même d'intervenir dans la vie culturelle et publique de la Capitale à partir de 1803, Madame de Staël établit son pied au château de Coppet, l'ancienne résidence de sa famille, située près de Genève, dans le canton de Vaud. Ici, elle réunit autour d'elle, lors des séances du cercle littéraire et politique connu dans l'histoire littéraire du romantisme comme le Groupe de Coppet, nombre d'intellectuels venus de l'Europe entière prendre part à des échanges vifs, jamais admiratifs, mais critiques. À vrai dire, c'était la modalité *sui generis* de

¹ Faculté des Lettres, Université de l'Ouest de Timișoara. malita_ramona@yahoo.fr.

Madame de Staël de « déplorer » son exil, de lutter contre « le mal de la Capitale » et de tendre ses bras vers Paris qui lui était interdit par Napoléon. C'était une souffrance intime qu'elle voulait oublier par les plaisirs intellectuels que ce séjour forcé en Suisse pourrait lui offrir. Les témoins et les habitués de son cercle littéraire prouvent que Germaine n'aimait pas la Suisse, Genève non plus, ce pays lui pesait d'un poids intolérable, car elle sentait l'attrait pour le mirage de Paris qui, seul, pourrait calmer l'orage de son âme : « Le fantôme de l'ennui me poursuit toujours... » ou bien : « Je suis abîmée de spleen... » ; ou encore : « Je me sens isolée ; l'air pèse sur moi... enfin j'ai mal à la vie... », écrivait-elle souvent dans les lettres adressées à ses amis européens. C'est en fait l'illusion issue d'une mélancolie outre mesure, puisque Madame de Staël ne cessait pas de se plaindre de ses séjours à Vienne, à Londres, à Berlin tout comme de celui à Coppet : nulle part elle n'était à l'aise. Uniquement à Paris : quelle illusion perdue !

La vie lui enseigne une leçon que Germaine apprend bien : transformer l'échec en une victoire ou trouver la vie *seconde* ; le théâtre dans ce cas. Et pour cause. Pour Madame de Staël le théâtre a été l'ouverture vers un espace de l'inquiétude, et une réponse (possible) à la quête qui lui a offert la possibilité de comprendre l'essentiel/la vérité de l'expérience théâtrale. Cet espace – du théâtre – où l'invisible trouve sa matérialisation dans le visible de la scène l'a conduite à la constatation que lorsqu'elle essaie d'incarner (à savoir en la personne d'un acteur) les sentiments ou l'indicible des sentiments², c'était toujours plus facile que dans la réalité immédiate.

Notre étude portera sur des aspects d'histoire littéraire concernant l'activité du théâtre de poche³, à savoir les saisons théâtrales, à Coppet et à Genève, organisées en privé par la baronne de Staël-Holstein au début du romantisme européen, lorsqu'une telle pratique dramatique était pionnière. En un second lieu, nous allons aborder les répercussions esthétiques et axiologiques de cette entreprise pour le romantisme naissant.

² Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute* (Paris : Actes Sud, 1997), 315 et *passim*.

³ Ce terme désigne l'activité dramatique en scène privée, comme théâtre de Poche ou Poche-Montparnasse.

Quelques jalons de paralittérature : un bref détour

Il nous semble efficace de noter les opinions critiques de quelques staëliens⁴ avisés qui se prononcent sur l'aventure théâtrale de Madame de Staël, en utilisant plusieurs concepts : « théâtre expérimental », « théâtre engagé », « théâtre de société », « théâtre d'essais dramatiques », « théâtre d'éducation ». Quelles que soient les notions-étiquettes, employées *a posteriori* afin de désigner cette activité artistique et littéraire, Madame de Staël, intéressée uniquement aux effets de celle-ci, reste fidèle au théâtre le long de sa vie. Il est clair que c'est une expérience multiforme du théâtre qui n'est pas sans influence sur le théâtre romantique français et européen. C'est Madame de Staël qui qualifie son entreprise théâtrale en écrivant à Meister le 12 mars 1806 : « Je continue ici mes essais dramatiques ; [...] j'en aurai recueilli le genre d'idées que je voulais avoir sur cet art. »⁵ Le Groupe de Coppet s'avère être une institution sociale en exil à vrai dire, dont l'activité théâtrale est l'une des formes d'existence. La scène de Coppet devient un atelier dramaturgique qui nourrit les écrits théoriques et esthétiques des membres du Groupe de Coppet. Madame de Staël prend la scène théâtrale pour une tribune politique et idéologique, s'en servant pour faire répandre ses idées novatrices en matière de littérature et de politique.

Le jeu des rôles que le théâtre de société permet est une possibilité d'exprimer par la voix d'un personnage fictif des désirs et des pulsions inavouables dans les relations sociales et politiques normales. On reconnaît dans ce type d'attitude le défi discret contre Napoléon et sa dictature. Martine de Rougemont confirme cette hypothèse : « Les deux pièces montées au Molard, *Mérope* qui peut faire figure de pamphlet royaliste, *Mahomet* où Constant joue Zopire pour avoir le plaisir de dire des injures à l'impoteur.

⁴ Lucia Omacini, *Madame de Staël, Benjamin Constant et le groupe de Coppet* (Lausanne, 1982) ; Mona Ozouf, *Les mots des femmes : essai sur la singularité française* (Paris : Gallimard, 1999) ; Carlo Pellegrini, *Il Gruppo cosmopolita di Coppet* (Firenze : F. Le Monier, 1938) ; Georges Solovieff, *Madame de Staël. Thématique et actualité* (Paris : Klincksieck, 1974).

⁵ Madame de Staël, *Correspondance générale* (Paris : Hachette, Klincksieck, 1960), 183.

Plus tard (en 1808) à Coppet *Gustave Vasa*, dont il faut se souvenir que c'est une traduction, sous un nouveau titre, par Auguste de Staël, de la version allemande, de Kotzebue, d'une pièce interdite par Napoléon, *Édouard en Écosse* d'Alexandre Duval.»⁶ En effet, vu sous cette forme, le théâtre de société pratiqué par Madame de Staël et les Coppétiens est un théâtre de formation, un véritable atelier où les idées s'essaient, formant toute une communauté, à partir d'éléments disparates.

Les pièces de Madame de Staël, en bref rappel :

A. *Sophie ou les sentiments secrets* et *Jane Gray*, pièces composées entre 1785-1786, publiées en 1791, n'ont jamais été jouées. Le personnage de la seconde pièce sert encore une fois de modèle à Madame de Staël en 1811 : la *Notice sur Lady Jane Gray* met le point final aux *Réflexions sur le suicide*.

B. *Thamar*, *La Mort de Montmorency*, *Rosamonde*, *Jean de Witt* sont des pièces composées à l'époque révolutionnaire.

C. Trois pièces à but éducatif : *Agar dans le désert* (1802), *La Sunamite* (1808) et *Geneviève de Brabant* (1808)⁷.

D. Les comédies : *Le Capitaine Kernadec*, *La Signora Fantastici* et *Le Mannequin*, toutes composées pendant les années 1810-1811. Elles ont été jouées par Madame de Staël et ses amis sur la scène de Coppet.

E. *Sapho* a pour sujet la condition de la femme de génie (bien des similitudes au roman *Corinne*).

⁶ Martine de Rougemont, « Madame de Staël et le théâtre », *Cahiers staëliens*, nouvelle série, no. 50 (1999) : 45.

⁷ Le sujet des deux premières est pris à la Bible (la Genèse pour *Agar* et le Second Livre des Rois pour *La Sunamite*). Quant à la troisième pièce, son sujet est pris dans le recueil le plus connu des légendes allemandes *Deutsche Volksbücher*.



Madame de Staël,
gravure du XVIII^e siècle

Fig. 1 : Portrait de Germaine Necker, Baronne de Staël Holstein (Staël-Holstein) dite Madame de Staël (1766-1817) in *Le Plutarque Français*, éd. Mennechet, 1844

Les saisons théâtrales

Les entreprises dramatiques de Coppet étaient un exercice artistique complexe, où la Dame de Coppet s'engageait corps et âme : tour à tour elle est dramaturge (écrit des pièces), comédienne (joue des rôles), organisatrice/directrice de troupe et de spectacles (dirige les préparatifs et la fabrication des tréteaux), metteur en scène (compose le programme et conçoit la mise en

scène), scénographe (se charge des aménagements matériels de la scène) et costumière (fait faire de fort beaux costumes). La galerie du rez-de-chaussée de son château-résidence, transformée plus tard en bibliothèque, servait entre 1805-1808 de scène où les tréteaux, soigneusement agencés, étaient gardés pour toute une saison théâtrale. Les décors n'étaient pas extrêmement riches, car il n'y avait pas tant d'espace. Soigneusement préparées, attentivement annoncées, ces soirées dramatiques faisaient le délice intellectuel d'un auditoire large, puisqu'on se pressait dans la galerie de Coppet en foule : des Genevois, des Lausannois, intimes, parents et amis des acteurs, tout comme des voyageurs étrangers, et des gens du pays, vu que de tels banquets d'idées étaient sans doute très rares dans les petites villes de Nyon ou de Rolle.

L'atmosphère conviviale au château était décontractée, amicale, avec quelques repères de la journée, fixés par l'hôtesse : le déjeuner, le dîner et le souper, les repas principaux de la journée, toujours enrichis par des conversations engagées. Le petit déjeuner était presque inexistant (vu que les soirées se prolongeaient souvent jusqu'à une heure ou deux heures du matin) ; le déjeuner était servi vers onze heures ; la matinée et quelques heures après le déjeuner étaient consacrées aux affaires, c'est-à-dire aux soins de la fortune que Germaine dirigeait avec beaucoup de sagesse. Tout l'après-midi, jusqu'à dix-sept heures, elle continuait à étudier, à écrire ou à répéter ses rôles dans les pièces de théâtre. Le dîner, prévu pour cinq heures de l'après-midi, remettait les interlocuteurs en présence et en relation, qui pouvaient prolonger leurs causeries, leurs improvisations éloquents et les discussions jusqu'au terme des longues soirées ; le souper était fixé vers onze heures du soir, mais la fin de cette réunion autour de la table n'était pas toujours le signal de la retraite, au contraire : les débats les plus engagés étaient sur le point de se déclencher, des soirées théâtrales y étaient organisées. Il ne s'agit pas d'un plan de vie ou de la journée au château, mais c'était le rythme animé, le cadre et quelques règles de la maison qui faisaient le charme maintes fois évoqué dans les lettres ou dans les mémoires de ceux qui ont séjourné au château tant que le Groupe de Coppet existait. Le programme est organisé comme celui des théâtres publics : deux pièces, d'habitude une tragédie suivie d'une petite comédie. Le cadre de la représentation est préparé avec soin : une scène est surélevée, des coulisses sont dégagées, un décor peint, des accessoires fabriqués.

Le souci de la mise en scène est mieux satisfait au niveau des costumes. Le *surveillant général* des costumes était Wilhelm von Schlegel dont le choix exquis et minutieux des costumes compensait l'étroitesse de la scène. Par exemple, *Phèdre* est jouée dans de vrais habits grecs, Geneviève de Brabant apparaît dans un costume de peaux de bêtes, les cheveux épars, sans aucun ornement ; pour mettre en scène *Alzire* de Voltaire, il y avait une recherche historique toute particulière pour respecter les traits nationaux, etc. « En *Mérope* elle [Madame de Staël] se parait en toute magnificence royale, elle jouait *Alzire l'Américaine* en vêtements espagnols [...], elle revêtait la pourpre, les voiles ou les ajustements pittoresques des diverses héroïnes de Racine et de Voltaire ; et dans sa pièce biblique d'*Agar* elle apparaissait drapée d'une simple étoffe brune aux plis naturels. [...] Les comparses se déguisaient avec autant de soins que la directrice de la troupe et l'éclat de leurs habillements contribuait beaucoup à la réputation des soirées dramatiques de Coppet. »⁸ Vraiment douée pour la pratique du théâtre tout comme pour la production théâtrale (spectacles) et dramatique (pièces de théâtre), Madame de Staël a souvent été comparée à Mademoiselle Catherine-Joséphine Duchesnois (1777-1836), la célèbre et peut-être la meilleure comédienne de son temps, la « spécialiste » de Racine, surnommée d'ailleurs « la reine sensible » où l'on « l'actrice de Racine ».

L'atmosphère que Madame de Staël savait instaurer dans les salons où l'on débattait de la question du théâtre et où il y avait des soirées théâtrales, se dévoile petit à petit dans les lettres privées :

La dame elle-même se montra bonne et indulgente. Bientôt je me sentis beaucoup moins embarrassé que je ne l'avais cru : par cela même qu'elle se sentait supérieure à ceux qui l'entouraient, elle se montra toujours indulgente et jamais elle ne fit de son esprit une arme offensive. Elle venait à l'aide de ceux qui la recherchaient, s'efforçant généreusement de les faire valoir, quoique cependant tous les genres de distinctions eussent un grand prix à ses yeux. Cependant il me reste l'impression d'un peu de gêne quelquefois dans ce salon, où l'on ambitionnait d'être admis et où venaient se rencontrer des célébrités et

⁸ Pierre Kohler, *Madame de Staël et la Suisse* (Lausanne, Paris : Payot et Cie, 1916), 466-467.

des nullités de tous les pays. L'esprit français faisait un peu peur... Dans son salon quelques-uns auraient voulu briller et mettre leur esprit à contribution ; d'autres se contentaient de se tirer d'affaire le moins mal possible. De jeunes dames du pays venaient remercier la maîtresse de la maison d'une invitation à ses soirées théâtrales : un peu émues d'être en présence d'une si grande célébrité, elles se hâtaient de faire leur compliment, toujours accueilli avec grâce et amabilité. Lorsque les réceptions s'étendaient au-delà de l'intimité habituelle, il y avait une sorte d'étiquette ou au moins un peu de la roideur qui doit se trouver dans une cour.⁹

On mangeait bien à Coppet, les repas y offerts étaient toujours copieux et lourds : il fallait se modérer afin de garder la bonne santé, selon les propos des habitués de la maison ; pour citer Pierre Picot, pasteur et professeur souvent invité à Coppet soit par Madame Curchot, soit par le châtelain, Jacques Necker lui-même, soit par Germaine plus tard, quand elle est devenue la maîtresse du château : « Il [le château] avait une excellente table où je me modérais toujours pour ne pas altérer ma santé. »¹⁰ Ce sage, qui trouvait mieux de s'abstenir du plaisir des papilles gustatives que de se laisser tomber à l'opulence et à l'état de bien-être, était un bon exemple d'austérité calviniste parmi les Genevois *du haut* qui fréquentaient les soirées théâtrales de la Dame de Coppet.

Avec toute cette roideur dont parle Mallet d'Hauteville, c'est le même qui, dans d'autres lettres et notes sur les salons de la Dame de Coppet, fait cette remarque : « En véritable Française de l'ancien régime, elle achevait sa toilette en société. »¹¹ On suppose que « ce finissage de la toilette » sous les yeux du public gênait en quelque sorte la pudeur de la société genevoise, tout au plus qu'il y avait des jeunes gens, à coup sûr les habitués du salon et des rencontres, qui faisaient de même, car ils avaient une « attitude abandonnée », à blâmer bien sûr : ils se sentaient autorisés à se mal sentir par la familiarité de leur hôtesse. Une lettre du fils du pasteur Picot, Jean Picot,

⁹ Mallet d'Hauteville *apud* Pierre Kohler, *Madame de Staël et la Suisse*, 379.

¹⁰ Pierre Kohler, *Madame de Staël et la Suisse*, 386.

¹¹ Mallet d'Hauteville *apud* Pierre Kohler, *Madame de Staël et la Suisse* (Lausanne, Paris : Payot et Cie, 1916), 379.

fait référence au même manque d'étiquette dans la conduite publique de Germaine vis-à-vis de ses invités : elle faisait sa toilette en présence des jeunes messieurs qu'elle recevait familièrement ; et Jean Picot de continuer avec reproche : « Mais ses succès, et même son obligeance pour moi, ne m'empêchaient pas de blâmer sa conduite et ses principes légers sous le rapport des mœurs. [...] Elle donnait un mauvais exemple à la jeunesse genevoise qui n'était que trop disposée à l'admirer en tout et partout. »¹² Le Neuchâtelois François Gaudot¹³, dont on sait qu'il a commencé à fréquenter le foyer d'intellectuels de Coppet au début de l'année 1805, écrivait à l'une de ses sœurs à propos d'une visite à Coppet, durant la matinée : « En passant par Coppet à dix heures du matin j'ai été voir Madame de Staël en costume plus que négligé, même pour un voyageur. »¹⁴ La stricte observance exprimée d'un ton accusateur par Jean Picot et par François Gaudot, mais à peine prise en considération par Madame de Staël, révèle en fait les vraies relations d'antinomie qui existaient entre elle et la société de l'ancienne Genève : elle avait les besoins d'une vie mondaine et luxueuse qui se conciliaient non sans peine avec la probité et le sérieux traditionnel de l'esprit dont eux deux étaient les représentants.

Les pièces qui ont vu les feux de la rampe de Coppet

Cette expérience théâtrale est comparable à la pratique de Voltaire, qui, chez lui, rue de Traversière ou à Ferney, dans *son auberge de l'Europe*, joue le répertoire des grandes tragédies réservé aux professionnels et au peuple. La grande différence entre les deux scènes privées consiste dans la publicité dont Madame de Staël veut à tout prix s'entourer. Elle vise sans doute les

¹² Jean Picot *apud* Pierre Kohler, *Madame de Staël et la Suisse* (Lausanne, Paris : Payot et Cie, 1916), 387.

¹³ Le Neuchâtelois François Gaudot (1756-1836) est l'un des habitués du cénacle de Coppet : il a eu pour élève le poète russe Pouchkine, qu'il a accompagné dans ses voyages à travers l'Europe. Sa jeunesse durant, il a séjourné en Allemagne, ce qui explique son plaisir et désir de rencontrer la société intellectuelle de Coppet qui admirait la philosophie d'outre-Rhin.

¹⁴ François Gaudot *apud* Pierre Kohler, *Madame de Staël et la Suisse* (Lausanne, Paris : Payot et Cie, 1916), 473.

personnages du jour et Paris d'où elle est chassée, ce qui lui entraîne un état d'âme comparable à la mélancolie dépressive, qui durera presque toute sa vie. Elle veut se faire entendre, même si elle s'absente de Paris. Le répertoire du théâtre de société de Coppet s'étend des opéras comiques légers et des comédies de pur divertissement (n'oublions pas non plus que ce type de représentations théâtrales sur la scène privée remplit aussi la fonction de « distraction sociale », selon le mot de Schlegel) au genre considéré comme sérieux (Racine et Shakespeare, Voltaire et Schiller, etc.). Pendant l'apogée de l'activité du Groupe de Coppet qui va du 30 décembre 1805 (la première de *Mérope*) au 13 octobre 1809 (la représentation de la pièce de Zacharias Werner, *Le vingt-quatre février*), le théâtre de Madame de Staël connaît une activité soutenue et cohérente qui semble ombrager presque tout autre chantier littéraire. Il y aura encore deux courtes saisons en 1810 et en 1811, mais celles-ci n'auront pas la même vigueur ni la même affluence que les quatre précédentes. Nous allons les détailler par pièces jouées, auteurs et dates les plus exactes possibles, selon la bibliographie consultée (voir les notes d'en bas pour presque chaque pièce de théâtre).

Saison 1805 (décembre)-1806 (fin mars)

*Mérope*¹⁵ (décembre 1805), *Mahomet*¹⁶ (janvier 1806) de Voltaire, *Alzire*¹⁷ (hiver 1806), *Zaïre*¹⁸ (février 1806), *Phèdre*¹⁹ de Racine (première fois en 1803, puis fin mars 1806), *Agar dans le désert*²⁰ (février 1806), pièce signée par Madame de Staël.

¹⁵ Au Molard, à Genève : Germaine jouait le rôle de l'héroïne, M. de Prangins était Polyphonte et M. Cramer dans le rôle de Narbas.

¹⁶ Au Molard : Benjamin Constant dans le rôle de Zopire « pour avoir le plaisir de dire des injures à l'imposteur ». Alias Napoléon ! Germaine-Louise jouait dans ce spectacle Palmire.

¹⁷ Au Molard : toujours elle en rôle principal.

¹⁸ Au Molard : le comte de Divonne tenait le rôle du vieux Lusignan, la baronne de Staël jouait le personnage féminin principal, Zaïre.

¹⁹ Au Molard : toujours Germaine-Anne-Louise en rôle principal. Une petite pièce accompagnait, selon l'habitude romantique reprise des médiévaux, les cinq actes de la tragédie : soit *La Fausse Agnès*, soit les *Plaideurs*, soit *Mœurs du temps* de Saurin.

²⁰ Au Molard, à Genève : l'auteur de cette pièce jouait le rôle principal, accompagnée par sa fille, Albertine, et son fils cadet, Albert, qui lui donnaient la réplique.

Saison 1807 (été-automne)

*Andromaque*²¹ (août et septembre 1807), *Phèdre*²² (reprise en octobre 1807) de Racine, *Sémiramis*²³ (septembre 1807) de Voltaire, *Deux faits ou le Grand Monde*, comédie en vers écrite par le comte de Sabran (novembre 1807), *Geneviève de Brabant* de Madame de Staël (mélodrame où la Dame de Coppet fait mettre en scène ses enfants, novembre 1807).

Saison 1808 (été-automne)

Ouvroir théâtral : des lectures dramatiques de pièces étrangères (surtout issues de l'espace littéraire allemand), des traductions des pièces de Shakespeare (faites par Schlegel) et des chapitres de l'essai *De l'Allemagne* de Madame de Staël sur le théâtre allemand, commentés par les invités de cet été à Coppet : Zacharias Werner, le baron de Voght, Mathieu de Montmorency, le poète danois Adam Gottlob Oehlenschläger, Madame de Krüdener, David-François Gaudot.

*Sunamite*²⁴, pièce de Madame de Staël (le 25 octobre 1808), *Gustave Wasa* (traduction d'Auguste de Staël, le 25 octobre 1808).

Saison 1809 (automne)

Juin 1809 : Madame de Staël et sa suite de Coppet²⁵ vont à Lyon voir les spectacles de Talma, car elle voulait à tout prix voir jouer Talma qu'elle admirait.

²¹ Spectacle représenté dans la maison du Petit-Ouchy : Benjamin Constant, le rôle principal masculin, Pyrrhus ; Germaine était Hermione, Madame Juliette Récamier faisait Andromaque. Le spectacle sera repris en septembre sur la scène de Coppet aussi, quand toute la troupe revient au château du canton de Vaud. Les qu'on dira-t-on affirment, non sans raison peut-être, que Benjamin-Pyrrhus n'a pas brillé dans ce rôle : « Je ne sais si c'est le roi d'Épire, mais c'est bien le pire des rois. »

²² Pièce représentée pour la troisième fois, cette fois-ci à Coppet, ayant Madame de Staël dans le rôle principal de Phèdre, Madame Odier-Le Cointe comme Œnone, le comte de Sabran – Hippolyte, Madame Récamier – Aricie, Auguste de Staël – Thérémène, M. Guiguer de Prangins – Thésée, Ismène – Albert de Staël, Panope – le jeune Rilliet-Necker.

²³ Germaine remplissait le rôle d'Azéma ; Juliette de Récamier jouait Sémiramis, tandis que M. de Sabran tenait le rôle du personnage central masculin : Arsace.

²⁴ Benjamin Constant a fait le rôle principal masculin.

²⁵ La suite de l'été 1809 qui séjournait à Coppet : les enfants Staël (Auguste, Albert et Albertine), Benjamin Constant et sa femme, Rosalie de Constant, Schlegel, M. de Sabran, Sismondi, Madame Récamier.

*Le vingt-quatre février*²⁶ de Zacharias Werner (octobre 1809), des proverbes de M. Chateauxvieux²⁷ (octobre 1809).

Saisons 1810-1811

*Athalie, Wallstein*²⁸ (sic !), *Édouard en Écosse, Shakespeare amoureux ou la pièce à l'étude, La Méprise volontaire ou la double leçon*²⁹.

Après une longue pause où Madame de Staël ouvre « le chantier » de *De l'Allemagne*, les représentations sont reprises par des déclamations des scènes de Racine devant un public étranger (en 1813 à Stockholm et à Bowood).

Coppet et ses « filiales » théâtrales. Les saisons théâtrales à Genève

Paris lui demeurant fermé, Madame de Staël se promet des séjours à Coppet et dans d'autres villes de l'Europe, une diversion aux tristesses de l'exil. Où a-t-on joué les pièces ? Tout d'abord à Coppet, dans le château hérité de Jacques Necker, mais à Saint-Ouen³⁰ aussi, tout comme au Petit-Ouchy, à Genève au Molard, où Germaine de Staël a déployé une riche saison théâtrale d'hiver (novembre-décembre 1805 - fin mars 1806), et dans des salons particuliers. Le théâtre de société pratiqué par Madame de Staël et ses amis peut être encadré

²⁶ Madame de Staël que Zacharias Werner appelle aussi la sainte Aspasie ou Notre-Dame de Coppet, étudie longuement cette pièce dans l'essai *De l'Allemagne*. Les rôles d'homme ont été faits par l'auteur même et par Schlegel, le rôle de femme, par la Bernoise De Jenet.

²⁷ Joués admirablement par Auguste de Staël et par M. de Sabran.

²⁸ C'est une traduction-adaptation de Benjamin Constant selon un modèle de Schiller.

²⁹ Les trois dernières pièces appartenaient à Alexandre Duval. Aujourd'hui presque oublié, Alexandre-Vincent Pineux, dit Alexandre Duval a été dramaturge et acteur connu dans son époque, élu membre de l'Académie française en 1812, puis nommé administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal en 1831. *Édouard en Écosse*, composé en 1801, en 3 actes, en prose ; *Shakespeare amoureux ou la pièce à l'étude*, comédie en un acte, en prose. On a joué aussi sur la scène de Coppet l'opéra-comique dont la musique était signée par Mlle Seneschal de Kerkado ou Carcado et les paroles par Alexandre Duval ; la première a eu lieu le 5 juin 1805 au Théâtre de l'Opéra-Comique (salle Favart) à laquelle Madame de Staël a assisté.

³⁰ À l'époque de Madame de Staël et de son théâtre, Saint-Ouen était une commune autonome (du département de la Seine-Saint-Denis), située au Nord de la Capitale ; ce ne fut qu'au 1^{er} janvier 1860 que la commune fut annexée par la municipalité de Paris.

dans une démarche d'appropriation de la culture que les sociétés bourgeoises provenant de l'Ancien Régime font du répertoire le plus noble. Loin d'être seulement mondaine, la scène privée qu'est celle de Coppet, de Genève, du Molard, du Petit-Ouchy ou même de Ferney remplit le rôle de tremplin par sa fonction de tribune politique.

Tout le beau monde de Genève s'intéressait au théâtre de Madame de Staël, qui, enchantée par ce succès, a eu l'idée de faire porter les pièces dans la ville et les faire représenter là-bas : elle loue pour trois mois (de décembre 1805 au début du mois de mars 1806) un appartement à plusieurs pièces à Genève, situé dans la place du Molard ; c'était un bâtiment que la Société économique possédait dans cette place, en fait l'ancienne douane convertie en habitation où, au quatrième étage, Madame de Staël a organisé et joué³¹ ses soirées théâtrales pour les Genevois. La certitude que la saison dramatique avait lieu dans ce « théâtre » improvisé vient d'une... plainte formulée par un locataire de l'immeuble (pas si amoureux du théâtre !), qui protestait auprès du propriétaire « contre l'établissement d'un théâtre au 4^e étage de ladite maison »³². Les costumes des comédiens/des comédiennes et les toiles peintes qui servaient de décor pour les représentations de Genève n'étaient plus transportés à Coppet, car les spectacles s'y succédaient régulièrement. Madame de Staël s'était installée à Genève pour l'hiver 1805-1806, elle avec tout son noble cortège théâtral afin de répéter pour les Genevois les pièces qu'elle-même ou ses amis mettaient en scène à Coppet. On ignore si elle se sentait à l'aise parmi les membres de la haute société genevoise³³, mais on sait bien que Madame de

³¹ Elle était douée comme comédienne, et en plus, elle cultivait son talent : dès sa jeunesse, Germaine-Louise avait suivi les cours de diction dramatique de Mlle Clairon. Ce talent a été, tout d'abord, exercé dans ses conversations pleines d'éclat du salon de sa mère et puis, de son salon parisien situé rue du Bac. Dès lors, elle ne cesse de déclamer des scènes des grands classiques dans son salon d'ambassadrice.

³² Communication obligeante de M. P.-E. Martin d'après les registres de la Société économique. (Pierre Kohler, *Madame de Staël et la Suisse*, 379).

³³ Pierre Kohler estime en échange que Madame de Staël et la haute société de Genève avaient des rapports équidistants et prudents, sans être étroits : « [les rapports] furent suivis sans être familiers. Il est malaisé de les caractériser d'un mot. Il y avait [...] un peu de roideur, de prudence, et de la saine pudeur, et de la critique aiguë corrigées par de la curiosité, un brin de vanité mondaine, un goût général des choses de l'esprit. [...] Genève était deux fois

Staël essayait de répondre à et de jouer devant tout public intéressé par son théâtre expérimental.

Ce n'est pas par hasard que Madame de Staël aime animer ce type de théâtre sur la place du Molard, à Genève. Elle, issue d'une famille de protestants, sait bien que la foi réformée a été prêchée au Molard (peut-être pour la première fois en espace public). Le 1^{er} janvier 1533, Antoine Froment, vicaire de la Madeleine, est entraîné par ses auditeurs avides d'écouter ses doctrines réformées, sur la place du Molard, après avoir essayé de prêcher dans une salle de la rue de la Croix-d'Or, « trop petite pour la foule [...], dont les esprits étaient fortement échauffés par les événements de la veille. Le peuple entraîna le réformateur, le fit monter sur un banc de poissonnière et lui demanda de prêcher la parole de Dieu »³⁴. Qui plus est, il y avait un théâtre, dressé sur la même place dix ans auparavant, en 1523, en l'honneur de la duchesse Béatrice de Savoie. Donc, c'est comme un lieu prédestiné : Réforme et Théâtre³⁵ ; Madame de Staël ne propose-t-elle pas des réformes dans l'art théâtral ? La Dame de Coppet n'oublie pas non plus que c'est au Molard que sont brûlés, en juin 1762, les livres de son auteur préféré et de son *Spiritus Mentor* en même temps, Jean-Jacques Rousseau : *Le Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* et *Le Contrat social*. Quelques années plus tard, le livre de Madame de Staël, *De l'Allemagne*, aura un sort semblable et sera pilonné dans une autre place, cette fois française, par Napoléon, *via* le commissaire Fouché.

plus grande que Lausanne et la société patricienne plus nombreuse que la société lausannoise. » (Pierre Kohler, *Madame de Staël et la Suisse*, 385).

³⁴ « *La Tour du Molard* », *Journal de Genève*, 3 février 1944, 3, page consultée le 6 août 2019, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1944_02_03/3.

³⁵ À partir de cette devise, il est à remarquer que ce n'est pas par hasard que Madame de Staël a favorisé, sinon totalement influencé, l'organisation d'un congrès des religions à Coppet, en 1808, où le pur calvinisme genevois a été représenté par le pasteur Moulinié, le pasteur Cellérier et François Gautier de Tourne, tous habitués du château de Coppet et de son cénacle d'intellectuels. Le congrès avait pour but, entre autres, de démontrer que la religion protestante est chargée de poésie, contrairement à ce qu'on prétend souvent, et que les cultes simples sont comparables aux cérémonies catholiques fastueuses qui impressionnent par leur éclat.

Amis staëliens, juges et comédiens de théâtre

Il n'est pas sans intérêt de suivre l'écho, dans le milieu intellectuel genevois, de ces pièces et des rôles que jouait Madame de Staël. À ce propos, une place importante est à accorder aux lettres qui détaillent les relations interpersonnelles avec ses amis intimes, à côté des grandes personnalités culturelles et politiques du jour. Ces amis, moins illustres, de Madame de Staël sont un baromètre qui enregistre autant l'intensité du moment que la synthèse des impressions individuelles et collectives. Ces amis et amies, dont l'existence est retracée grâce à leurs lettres adressées à la Dame de Coppet, ont eu pour la vie quotidienne de Germaine une importance psychologique sans égale ; en effet, leurs noms sont retrouvables dans une note ou dans une ligne dans les grands livres ou dans les essais staëliens ; par exemple, le docteur Koreff (« un jeune médecin d'un grand talent », « singulièrement spirituel » ayant séjourné à Coppet en automne 1811), il est mentionné dans *De l'Allemagne*, II, 307) ou bien David-François Gaudot qui écrit en critique d'art des lettres à ses sœurs où il détaille le programme des soirées dramatiques de Coppet (et de Genève) et formule un jugement pertinent sur la construction des rôles-personnages par les comédiens, sur leurs limites et leurs réussites. Parmi les Genevoises de la haute société, Madame Odier-Le Cointe venait tout de suite après Madame Necker de Saussure et Madame Rilliet-Huber dans l'affection de la Dame de Coppet. Celle-ci a enrôlé la première dans sa troupe dramatique lors des saisons théâtrales genevoises. À son tour, François Gautier de Tournes a eu une place cruciale dans sa vie : en 1809, Germaine le prend pour confident de ses luttes « amoureuses » avec Benjamin Constant ; en plus, elle était sa parente au huitième degré, vu que la mère de Jacques Necker (donc la grand-mère de Germaine) était Jeanne-Marie Gautier, issue de la même famille que François. Parmi les autres amis – ces grands inconnus importants –, il faut rappeler le pasteur Cellérier, dont on sait qu'il assurait l'instruction religieuse d'Auguste (l'aîné de Germaine) ou bien Frédéric Lullin de Chateaufvieux qui se prononçait sur le talent d'actrice de Madame de Staël, notant que « son jeu appartenait à l'école qui avait précédé Talma. » Il n'est pas moins vrai qu'il y a maints documents de l'époque qui attestent l'effet qu'elle produisait comme actrice. Madame Necker de Saussure déclare

que « jamais on n’a maîtrisé avec plus de force l’attention des spectateurs. »³⁶ Ceux-ci estimaient souvent que Germaine savait adapter le rôle à remplir à son propre caractère, ce qui est désirable dans le processus d’intérioriser un rôle et de donner de la couleur personnelle au personnage incarné. Le même public de ses soirées dramatiques appréciait aussi son excellence dans les comédies, plutôt que dans les tragédies, en jugeant qu’elle interprétait les soubrettes « avec une grâce piquante et gaie qui était irrésistible »³⁷.

Conclusion

Le philosophe Ballanche proposait à Madame Récamier, en 1819, d’écrire une monographie sur Coppet et sur son souffle intellectuel : « Coppet [...] serait la société nouvelle. Cette frontière des idées allemandes et des idées françaises, des sentiments allemands et des sentiments français serait aussi la frontière des idées anciennes et des idées nouvelles, des sentiments anciens et des sentiments nouveaux. C’est là aussi qu’on trouvera la fin du règne classique et le commencement du règne romantique. Le personnage de Madame de Staël aura alors toute son importance historique. »³⁸ Coppet, par son cercle d’intellectuels, a assuré un lien avec le monde culturel d’outre-Rhin, car bien des intellectuels genevois communiquaient avec les écoles romantiques allemandes grâce aux connexions culturelles établies par le cercle de Coppet. C’est une conséquence du séjour de Madame de Staël près de Genève que d’avoir mis plusieurs Genevois éminents en relation avec les maîtres d’outre-Rhin.

Le théâtre expérimental de Coppet, souvent axé sur des représentations germaniques, était le fruit de beaucoup de labeur et le résidu de nombreuses conversations et enquêtes. Madame de Staël a véritablement intéressé l’élite de la Suisse en la conviant à ses spectacles. Mais ce n’est là qu’une des manifestations des activités qu’elle anime dans son château et cette activité sans repos n’est qu’un des éléments de l’immense énergie qu’elle déployait

³⁶ Laure d’Abrantès, « Mémoires secrets de madame la Duchesse d’Abrantès », 162, page consultée le 16 novembre 2019, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65641561/f36.image>.

³⁷ Laure d’Abrantès, « Mémoires secrets de madame la Duchesse d’Abrantès », 162, page consultée le 16 novembre 2019, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65641561/f36.image>.

³⁸ Édouard Herriot, *Madame Récamier et ses amis* (Paris : Plon, 1924), 65.

dans les rencontres, cénacles, débats organisés à Coppet. La baronne aimait donner et démontrer aux riverains du lac Léman ou à Saint-Ouen des leçons d'art théâtral : par le programme des représentations théâtrales, par le choix des pièces, par le talent des acteurs choisis, elle forme le goût esthétique de son auditoire et illustre la nouvelle tendance à concevoir la littérature.

C'est pour cela que nous croyons que les saisons théâtrales de Coppet sont un ouvrage dramatique. Voici donc nos deux arguments en ce sens :

Primo : la structure du répertoire dramatiques, formé des « classiques » et des « modernes », trouvés compatibles par l'« expérimentatrice » Germaine de Staël, même si leurs éléments esthétiques sont tout à fait différents. C'est un théâtre d'essai et de réflexion esthétique où les formes et les formules dramatiques se combinent librement. Le choix des pièces jouées devant les Genevois, par exemple, au Molard, n'était pas fait au hasard : quatre tragédies voltairiennes sur cinq représentaient la préférence de la Dame de Coppet pour l'ingénieux théâtre de Voltaire et démontraient les vifs liens qu'elle avait encore avec le spectacle du Siècle des Lumières ; peu à peu, ses préférences dramatiques changeront vers un théâtre dont le sujet devient de plus en plus intériorisé, cherchant à mettre en lumière la souffrance humaine, attardée sur l'autoscopie de l'âme, trouvée en état de questionnement profond, donc un théâtre plus « moderne ».

Secundo : l'ouverture à une dramaturgie nouvelle qui est le principal apport canonique et artistique du Groupe de Coppet. Il s'agit sans doute de la volonté clairement exprimée de changer de canon esthétique et littéraire par les modèles originaux consciemment proposés. Au fur et à mesure que les saisons théâtrales avancent et que les expériences dramatiques se déroulent, la vision de Madame de Staël et de ses confrères se modifie. On y observe une transformation graduelle des canons esthétiques qui changent de forme et de contenu, transgressant les options purement françaises vers un théâtre plus européen, plus large, plus audacieux quant à la forme, aux techniques, aux implications et au message. Et cette influence mènera à un art plus revendicatif et, par conséquent, plus radical. Ces conséquences ne sont pas immédiates, elles ne touchent pas cette première vague des romantiques. Ce sont les écoles romantiques européennes de plus tard qui vont prétendre que leur bataille canonique ait commencée des années plus tôt, à l'époque où le cénacle de Coppet était actif comme un volcan.

Coppet est un point merveilleux de l'espace et du temps, un des nombreux chronotopes romantiques, « un carrefour où deux époques se rencontrent, où les deux moitiés de l'intelligence européenne s'abordent et s'unissent. C'est un aboutissement et c'est un commencement. Et Madame de Staël est la maîtresse apparente de ces deux transitions. »³⁹

BIBLIOGRAPHIE

- Borie, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris : Actes Sud, 1997.
- Herriot, Édouard. *Madame Récamier et ses amis*. Paris : Plon-Nourrit, 1909 [réédition : Payot, 1924].
- Kohler, Pierre. *Madame de Staël et la Suisse*. Lausanne, Paris : Payot et Cie, 1916.
- Rougemont, Martine de. « Madame de Staël et le théâtre ». *Cahiers staëliens*, nouvelle série, no. 50 (1999).
- Madame de Staël. *Correspondance générale*. Texte établi et présenté par Béatrice Jasinski. Paris : Hachette, Klincksieck, 1960.

Sitographie :

- Abrantès, Laure de, « Mémoires secrets de madame la Duchesse d'Abrantès », page consultée le 16 novembre 2019, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65641561/f36.image>.
- « La Tour du Molard », *Journal de Genève*, 3 février 1944, 3, page consultée le 6 août 2019, https://www.letempsarchives.ch/page/JDG_1944_02_03/3.

Ramona Malița teaches French Medieval, Renaissance and 19th century literature. Her main topics of research are: 19th century French literature, Medieval literature, francophone studies, history of translations, literature didactics. She is member of the Société des études staëliennes (Genève), member of SEPTET, Société de traductologie (Strasbourg), member of the AUF. She is in charge of French Lecturing and co-supervisor of the Centre de Réussite Universitaire at the West University of Timișoara.

³⁹ Pierre Kohler, *Madame de Staël et la Suisse* (Lausanne, Paris : Payot et Cie, 1916), 493.

La relation mère-enfant dans la dramaturgie staëlienne

SIMONA JIȘA¹

Abstract: *The Relationship between Mother and Child in Staël's Playwriting.* The article aims to analyse the plays of Germaine de Staël *Agar dans le désert*, *Geneviève de Brabant* and *La Sunamite*, considered as serious dramas, brought together in the perspective of the maternal relationship. The maternal archetype follows the form of the *mater dolorosa* capable of the greatest sacrifices. The child is seen as being inseparable from the mother and is often an innocent victim of human sins. Passionate love as the essential coordinate of romanticism is replaced by maternal love and by the love of God. The plays have a clear moralizing value, but the pathos of declamation and the introspection, characteristic of romanticism, are well visible.

Keywords: Germaine de Staël, theatre, maternal relationship, romanticism.

Germaine de Staël est une figure d'exception dans le paysage culturel européen du XIX^e siècle. Femme de lettres, elle a été une force centripète qui a réussi à réunir autour d'elle une grande famille d'artistes, mettant en valeur les idées les plus innovatrices de l'époque. La vie de sa propre famille se déroulait dans un climat artistique de haut niveau, sans pour autant que Madame de Staël veuille négliger son statut de mère.

Les critiques littéraires ont établi que Germaine de Staël était plutôt intéressée par certaines expériences dramatiques d'ordre formel, tenant du jeu des acteurs et de l'importance de la déclamation. Danielle Johnson-Cousin soutenait que « l'importance de telles pièces (y compris *La Sunamite*, automne 1808) ne réside pas, comme on l'a bien trop souvent répété, dans l'aspect

¹ Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. simonajisa@yahoo.fr.

“maternel”, voire “bonne mère” de l’expérience dramatique, mais dans le but réel et advenu d’expérimentation dramatique/esthétique chez Staël. »² Mais, nous considérons que le lecteur d’aujourd’hui reste sensible aux relations humaines tissées par une pièce de théâtre, étant données toutes les expérimentations dramatiques des deux derniers siècles qui lui sont connues. Notre époque s’intéresse de nouveau à la littérature de l’intime familial, aux rapports intergénérationnels, comme le souligne Dominique Viart³ et nous revisitons les œuvres des siècles passés sans nous départir de nos besoins et intérêts littéraires.

Ainsi, nous pouvons dire que la dramaturgie de Germaine de Staël rend manifeste la manière dans laquelle elle comprend les sentiments qui existent entre les membres d’une famille. Une préférence est visible pour les topoï littéraires qui impliquent la mère et son enfant. Notre article se propose justement de synthétiser ces relations maternelles, en prenant comme corpus d’analyse les pièces incluses dans la catégorie « Essais dramatiques » de ses *Œuvres posthumes* de 1838 par son fils⁴ et qui sont considérées par l’éditeur comme des « drames » sérieux. Ces pièces écrites au début du XIX^e siècle sont aussi les plus connues : *Agar dans le désert* (1806), *Geneviève de Brabant* (1808), *La Sunamite* (1808). Ce ne sont pas des tragédies, car la fatalité extérieure, le concept du destin préétabli et l’inexistence du libre arbitre sont remplacés par une culpabilité humaine, qui entraîne des drames, mais suspend la fin tragique de la mort.

² Danielle Johnson-Cousin, « La société dramatique de Madame de Staël de 1803 à 1816 : essai de reconstitution et d’interprétation de l’activité dramatique staélienne du Groupe de Coppet », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no. 296 (1992) : 210. Dans ce sens, Ramona Malița synthétise ainsi les centres d’intérêt de Germaine de Staël : « La pratique théâtrale de Mme de Staël se constitue de quatre composantes : A. Mme de Staël lectrice et spectatrice de théâtre. B. Mme de Staël auteur dramatique. C. Mme de Staël actrice de société. D. Mme de Staël animatrice des représentations théâtrales (il s’agit des saisons théâtrales de Coppet et de Genève pendant les années 1807-1811) » in « Le roman staélien *Corinne ou l’Italie* – un cas de transgénéricité ? », *Literaport : revue annuelle de littérature francophone*, no. 2, (2015) : 33.

³ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (Paris : Bordas, 2005). Dominique Viart y signe le chapitre dédié justement aux « Récits de filiation ».

⁴ Germaine de Staël, *Œuvres posthumes de Madame la baronne de Staël-Holstein précédées d’une notice sur son caractère et ses écrits*, publiées par son fils (Paris : Firmin Didot Frères et Treuttel et Würtz, 1838).

Dans ces trois pièces le rapport mère-enfant est central, mais dans d'autres il est secondaire dans l'intrigue. Néanmoins, l'amour maternel est puissant dans toutes les pièces, il semble inconcevable à Germaine de Staël de concevoir une « mauvaise mère ». L'archétype sur lequel elle bâtit Agar, Geneviève et la Sunamite est celui de la *mater dolorosa* capable des plus grands sacrifices. L'enfant est vu comme un être inséparable de la mère, manifestant de la part de celle-ci un véritable complexe ombilical⁵. Malgré la variété des situations de vie, l'existence d'une charge moralisatrice est évidente et le discours déclamatoire fait appel à la pitié et à la compassion.

Ces trois pièces sont d'inspiration biblique ou mythologique, mais nous sommes d'avis que Germaine de Staël mélange sa culture générale et religieuse avec sa manière à elle d'être mère. La critique les a regroupées sous la dénomination de « théâtre de famille »⁶, avec une valence éducative religieuse indéniable. Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval affirmait que ces pièces « retrouvent la double tradition d'un théâtre familial (par sa distribution et ses actants) et religieux, à l'usage exclusivement domestique, comme le rappelle l'avertissement. »⁷ Ces pièces laissent l'image d'une femme-mère intéressée par ses enfants, très proche affectivement, une sorte de mère-modèle. Germaine de Staël a souvent joué le rôle de la mère dans des pièces qu'elle faisait mettre en scène⁸. Lors de la représentation d'*Agar dans le désert*, le 12 mars 1806, la distribution incluait Germaine de Staël (dans le rôle d'Agar), Albertine de Staël (Ismaël), Albert de Staël (l'Ange). *Geneviève de Brabant* comprend, dans la représentation du 26 novembre 1807, Germaine de Staël (dans le rôle de Geneviève), Albertine de Staël (l'Enfant de la douleur), Albert de Staël (Adolphe), Auguste de Staël (l'Ermite), Elzéar de Sabran (Sigefroi). La représentation de

⁵ En ce qui concerne cet attachement de l'enfant à sa mère, voir Gwendolyn Stevens et Sheldon Gardner *Separation anxiety and the dread of abandonment in adult males* (Westport : Praeger Publishers/Greenwood Publishing Group, 1994).

⁶ À commencer par Auguste de Staël dans « Avertissement de M. de Staël fils », 432.

⁷ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Le théâtre des familles de Mme de Staël », *Cahiers staëliens*, no. 50 (1999) : 49.

⁸ Information établie par Martine de Rougemont, « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu », in *Actes et documents du deuxième Colloque Coppet 10-13 juillet 1974*, publiés par la Société des Études Staëliennes sous la direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux (Paris : Honoré Champion, 1977), 84.

La Sunamite a eu lieu 2 novembre 1808, les interprètes étant Germaine de Staël (la Sunamite), Albertine (Semida), Catherine Rilliet (la Tante), Constant (Élisée), Auguste (Guehazi).

Les structures des pièces suivent un *pattern* évident du point de vue actantiel : au début il y a le Mal sous diverses formes : envie, jalousie, méchanceté, perfidie, vanité. Le couple monoparental mère-enfant est saisi toujours dans des situations-limite, dans les moments de crises les plus intenses à affronter, mettant en jeu la vie même des protagonistes. Les sentiments d'amour sont bi-vectoriels, la tendresse étant la note définitoire dans toutes les pièces. Pourtant, comme Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval le soutient, « Mme de Staël n'hésite pas à mettre en scène les contradictions du cœur maternel »⁹, étalant des conflits entre la femme et l'époux (le père/Père). La fin est moralisatrice et ne se termine pas par la mort comme dans les tragédies (ou dans les romans de Germaine de Staël).

Agar dans le désert

Agar était une esclave qu'Abraham avait emmenée d'Égypte, et que Sara, son épouse, mère d'Isaac, éloigne d'Abraham. Nous sommes dans la présence d'un amour impossible, qui fait que le personnage féminin soit obligé de réduire son amour à sa forme maternelle.

La pièce commence justement avec la mère porteuse, inquiète de l'état de fatigue physique de son enfant : « Ismaël, cher enfant, laisse-moi te porter dans mes bras, je t'en prie : le sable est si brûlant, et tes pieds fatigués peuvent à peine te soutenir. »¹⁰ Elle se sacrifie pour son fils, souffre de soif pour qu'il puisse continuer à marcher. L'enfant est le double moral de la mère, et il lui répond en échos, attentif lui aussi envers la fatigue de sa mère : « Non, non, ma mère, je puis marcher encore : cependant, si tu le permets, nous nous reposerons tous les deux quelques instants. »¹¹ Il vit une relation

⁹ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Maternité idéale dans le théâtre de Madame de Staël », *Cahiers staëliens*, no. 53 (2002) : 188.

¹⁰ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 432.

¹¹ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 432.

quasi fusionnelle avec sa mère : « Ma mère, viens t'asseoir à côté de moi ; cela me rendra des forces »¹², et l'emploi du pronom personnel « tu » renforce l'idée d'un rapprochement affectif spécial entre les deux. Le garçon joue, d'une certaine manière, le rôle du mari protecteur de sa femme et contribue à figurer un complexe œdipien¹³ : le père est, sinon häï, au moins absent et incompris, et l'enfant aime démesurément sa mère.

La mère est aussi une fervente croyante et les obstacles de la vie ne la font pas se détourner de Dieu : « Il n'a ni faiblesse, ni crainte : il est souverainement bon, parce qu'il est tout puissant. Il a pitié de l'homme, et l'homme souvent n'a pas pitié de son semblable ; la Divinité s'attendrit, et la créature est inflexible. Dieu, qui est là-haut, nous voit et nous entend. »¹⁴ Devant les épreuves du désert, elle demande pardon à Dieu pour ses péchés, afin que sa faute ne retombe pas sur son enfant : « O mon Dieu ! protégez Ismaël ! Si je fus trop fière de vos dons, dans les jours de ma prospérité, si je méprisais l'âge avancé de Sara, si je me complus avec orgueil dans ma force et dans ma jeunesse, punissez-moi ; mais épargnez ce pauvre enfant, le plus simple, le plus doux, le plus innocent de tous les êtres »¹⁵. Désespérée, elle reconnaît ses péchés en réaffirmant sa croyance en Dieu : « L'amour m'aveugla, la vanité me séduisit. Je voulus plaire et régner ; mais au fond de mon cœur, votre image, ô mon Dieu ! ne fut jamais effacée. »¹⁶

Agar a caché à son enfant les motifs de cet exil et le fait qu'ils devaient traverser le désert, afin de « retarder l'instant de la douleur »¹⁷. Si elle ne lui dit pas la vérité c'est pour le protéger de l'avenir cruel qu'elle entrevoit. À l'acmé de son désespoir, elle déplore la confiance aveugle de son fils dans une sortie de ce désert et doit se résigner au fait qu'elle ne sera pas la mère protectrice qu'elle se voulait, même si elle était prête à donner sa vie en échange : « O mon fils ! tu dors sans crainte auprès de moi, tu crois que je

¹² Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 432.

¹³ Nous envisageons ce concept tel qu'il est décrit en 1899 par Sigmund Freud dans *L'Interprétation du rêve*, nommé « complexe œdipien » en 1910 dans le texte intitulé *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse* et repris dans plusieurs autres textes freudiens ultérieurs.

¹⁴ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 433.

¹⁵ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 433.

¹⁶ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 435.

¹⁷ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 434.

puis te protéger toujours, et tu ne sais pas que je suis sans défense contre la nature, enfant comme toi devant elle, et moins digne que toi de l'attendrir »¹⁸, réitérant aussi l'image de la petitesse de l'homme devant la grandeur et la puissance divines.

Quand elle renverse par accident le vase avec les dernières gouttes d'eau, elle s'accuse d'être la meurtrière de son fils. Au comble de sa détresse, elle ne peut pas supporter l'idée de ne plus voir son enfant, de le voir mourir avant elle, de ne plus être mère, vivant un deuil inconsolable avant qu'il n'en soit le cas. On dirait que Germaine de Staël projette sur scène les angoisses de toute mère craignant pour la vie de son enfant. L'intervention divine résout le drame avant qu'il ne se produise : en entendant les pleurs d'Ismaël, un ange est dépêché pour frapper un rocher et y faire apparaître une source. L'intervention théâtrale de type *deus ex machina* relève du merveilleux chrétien¹⁹ et de la manière religieuse de concevoir une hiérophanie. L'ange messager prédit le destin grandiose de son fils, de qui naîtra un peuple souverain des déserts. La logique événementielle semble dichotomique, la joie venant toujours après la peine, comme une confirmation de l'alternance du Mal et du Bien dans ce monde. La mère pourra voir sa dévotion justifiée par la récompense de l'amour filial de celui qui saura honorer sa mère, selon le code des relations intergénérationnelles : « élève ton fils dans la crainte et dans l'amour du Très-Haut ; et quand la vieillesse épuîsera tes forces, Ismaël n'oubliera pas qu'il doit la vie à tes larmes ; et sa main guerrière soutiendra tes pas chancelants. »²⁰

Nous constatons donc que l'intrigue ne se focalise pas sur les figures bibliques importantes comme Abraham ou Ismaël adulte, mais seulement sur ce moment d'intimité entre la mère et son fils. La tragédie n'est pas une glorieuse, mythique, mais personnelle. C'est une sorte de micro-histoire présentant une mère en train de perdre son enfant, dans laquelle, au niveau macro-social, toute femme peut se reconnaître. Toutefois, il est clair que l'amour maternel se mélange avec l'amour divin, selon le modèle de la nécessité d'incarner (sur scène) l'exemple sur lequel s'étaye une Loi.

¹⁸ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 434.

¹⁹ Terme utilisé pour caractériser ce type d'intervention dans le théâtre de Germaine de Staël par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Maternité idéale dans le théâtre de Madame de Staël », 187.

²⁰ Germaine de Staël, *Agar dans le désert*, 436.

La nouveauté apportée par Germaine de Staël est le fait que pendant une époque où l'amour entre un homme et une femme constituait l'un des topoï de la littérature, elle a fait déplacer l'accent sur l'amour maternel, tout en gardant l'intensité de cette passion. Sur le modèle christique, la passion chez elle mélange amour et souffrance.

Geneviève de Brabant

Dans cette pièce d'inspiration allemande, la relation parentale est doublée : il y a, d'une part, Geneviève qui se trouve isolée dans la forêt avec sa fille et, d'autre part, son mari, le comte Sigefroi, qui a continué à élever leur fils aîné Adolphe. Au début de la pièce l'intrigue se trouve au moment où Geneviève quitte la grotte après y avoir séjourné dix ans avec sa fille, pour tenir la promesse faite au soldat qui devait la tuer mais qui a été attendri par la femme et son nouveau-né. Elle a accepté cet exil de dix ans en pensant à sa fille et non pas à elle-même : « Sans mon enfant, je n'aurais pas demandé la vie ; elle ne vaut pas, cette vie, les souffrances que l'on m'imposait. Mais je pouvais conserver les jours de ma fille ; mon existence était son bien, était son droit, tant qu'elle pouvait lui servir. »²¹ Geneviève incarne la même figure de mère dédiée totalement au bonheur de son enfant, au détriment du sien : « J'ai souffert, mais j'ai préservé mon enfant de la douleur et de l'abandon. »²²

Il est à mentionner que le nom de la fille n'est pas précisé, peut-être à cause du fait que la paternité de cet enfant est sujette à des doutes de la part de son mari qui croit avoir été trompé par sa femme avec Golo. La fille est pour elle « l'Enfant de la douleur »²³, car son existence a été aussi la cause de son exil. Elle ne devra recevoir de nom que de son père. Et même si Geneviève est une coupable innocente, accusée injustement, la « faute » de la mère se projette aussi sur son enfant.

²¹ Germaine de Staël, *Geneviève de Brabant*, 441.

²² Germaine de Staël, *Geneviève de Brabant*, 438.

²³ Germaine de Staël, *Geneviève de Brabant*, 437.

Geneviève quitte l'espace protecteur qu'est la grotte dans la forêt, là où elle a vécu pendant dix ans avec sa fille pour revenir entre les hommes, à la cour de son mari. Espace clos, mais en pleine nature comme tout topos romantique, la grotte est connotée positivement. Elle renvoie également au ventre maternel, à cette protection totale de l'enfant par la mère. Cette période d'isolement est donc une sorte de rituel qui prévoit un *regressus ad uterum*²⁴ avec l'espoir d'une vie ultérieure nouvelle et meilleure. Elle représente aussi un intervalle pendant lequel la mère a occulté sa valence féminine, se concentrant uniquement sur son statut de mère. C'est une mort symbolique de la femme, afin que la vérité soit révélée et l'ordre du monde restauré.

Même si en proie au désespoir, elle se sent pourtant protégée par Dieu, ne perdant jamais sa foi. En tant qu'être humain soumis au destin et à la mort, elle sait que le salut ne peut venir que de Dieu. Le médiateur divin est, dans cette pièce, un ermite. Il joue aussi le rôle du confident auquel Geneviève raconte son histoire d'épouse et de mère rejetée et condamnée à mort par un mari qui rappelle le triangle de la tragédie shakespearienne avec Othello, Yago et Desdémone. Geneviève est une figure maternelle complexe, car elle élève sa fille toute seule dans la forêt, très proche affectivement d'elle, mais en même temps, elle a le statut de mère absente pour son fils qu'elle a dû quitter à quatre ans. Leurs retrouvailles ne seront que plus prodigieuses.

L'ermite est aussi le témoin capable de révéler la vérité de cette histoire, car Golo lui a confié, avant de mourir, une lettre d'aveu. Le miraculeux est présent aussi par le songe de Geneviève qui accepte de donner sa vie à Dieu en échange du pardon de son mari et de l'acceptation de leur fille. Le cœur de son mari s'attendrit en la voyant désirer la mort pour être crue et la lettre de Golo efface tout doute. Il n'y a que la prière commune de l'ermite, des deux enfants et du mari repentin qui ajourne la mort de Geneviève, et la pièce se termine justement avec la vision de la famille réunie et heureuse.

²⁴ Voir le sens anthropologique du syntagme chez Mircea Eliade dans différents livres tels *La nostalgie des origines* ou *Initiation, rites, sociétés secrètes* (1976) ou l'essai psychanalytique de 1924 de Sándor Ferenczi, *Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité*, dans la traduction de Judith Dupont et intitulé *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle, précédé de Masculin et féminin*.

Cette pièce nous offre aussi une belle définition de l'amour maternel : « O saint amour de mère, qui soutenez dans les revers, qui consolez dans l'injustice, qui créez au fond du cœur je ne sais quel sanctuaire où l'on ne sent, où l'on n'aime que son enfant et son Dieu »²⁵. Au-delà du pathétisme romantique, on voit que l'amour maternel est doublé toujours de l'amour pour Dieu. La conviction que Germaine de Staël laisse entendre est que si la « foi » humaine est trop facilement ébranlée par les mensonges des gens, celle en Dieu reste un appui inestimable devant les aléas de la vie et constitue le salut de l'homme.

La Sunamite

Dans cette pièce il n'y a plus la même tonalité chez la mère et son enfant. Semida est une jeune fille qui se trouve en désaccord avec la Sunamite, ayant des visions différentes sur la vie ; leur antagonisme revêt une forme très atténuée, grâce à l'amour filial. La vision courante de la mère traditionnelle *versus* la vie moderne rêvée par la jeune fille est totalement renversée, étant donné que la mère veut que sa fille vive sa vie et profite de sa jeunesse et de sa beauté, tandis que Semida voudrait se consacrer à Dieu.

La tante de Semida accuse la Sunamite de gaspiller la fortune pour des fêtes, car « la beauté de ta fille a séduit ton cœur ; tu veux la montrer à tous les regards. »²⁶ La naissance de la fille de la Sunamite a été le résultat de l'intervention du saint prophète Élisée à la suite de ses prières pour avoir un enfant et en échange de la promesse faite par son mari de la consacrer à Dieu à l'âge de seize ans. Cette promesse, que seule la sœur de la Sunamite connaît, n'a pas été tenue, et sa sœur lui reproche de se fier trop aux vanités du monde.

Semida, qui n'est pas au courant du pacte établi par son père avec Dieu et légué à sa femme après sa mort prématurée, souffre de tristesses incompréhensibles et commence à avoir des prémonitions de sa mort. Elle n'aime pas les foules qui l'admirent et préfère la compagnie de sa mère et les

²⁵ Germaine de Staël, *Geneviève de Brabant*, 438.

²⁶ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 448.

moments de contemplation : « Ma mère, ne me gête pas, je t'en prie : un enfant doit être humble et modeste, et je crains de cesser de l'être, quand ta voix me fait entendre de si flatteuses paroles. »²⁷ Elle estime le prophète Élisée, déjà attirée par les discussions spirituelles. Elle consent à la fête qu'on lui organise par amour et respect pour sa mère.

Cette pièce est une lecture biblique de l'orgueil vu comme « le plus grand crime de l'homme envers le ciel »²⁸. L'orgueil maternel comme péché capital conduit Semida aux bords de la mort : « Une promesse avait été faite à l'Éternel, et la Sunamite ne l'a point accomplie : la vanité s'est emparée de son âme, et en a chassé la crainte du Tout-Puissant. Malheureuse mère ! je la plains »²⁹, dit Élisée. La Sunamite appelle sa fille « idole de mon cœur »³⁰, fait d'elle un simple idéal maternel, projection identitaire narcissique de la mère qui ne désire pour elle que les plaisirs terrestres. L'âme de la mère est pervertie par une richesse inattendue et un veuvage qui la laisse seule responsable de sa fille. Cette perversion aurait son équivalent psychanalytique dans une pulsion incestueuse³¹, d'un amour mal maîtrisé : après la mort de son mari, tout son amour a été dirigé vers son enfant, et cette surcharge affective a bousculé la dialectique Éros-Thanatos. Elle a subi une sorte d'aveuglement, étant incapable de déchiffrer les signes prémonitoires qui l'auraient aidée à éviter l'ire de Dieu. Mauvaise mère, malgré ses bonnes intentions, elle s'avère aussi une mauvaise chrétienne. Catherine Dubois³² signale à juste titre, l'effet de chosification et d'idolâtrie qu'instaure le regard maternel sur la fille, tenant compte surtout de la beauté physique et intérieure de Semida et ignorant les aspects de la vie spirituelle.

²⁷ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 451.

²⁸ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 454.

²⁹ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 453.

³⁰ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 450.

³¹ Voir les considérations sur la séduction narcissique, l'emprise incestuelle et la couronne comme objet-fétiche faites par Catherine Dubois, *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker (1737-1794) et Germaine de Staël (1766-1817)*, thèse de doctorat dirigée par Thierry Belleguic et soutenue à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval (Québec : 2007), 346-347.

³² Catherine Dubois, *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker (1737-1794) et Germaine de Staël (1766-1817)*, 342.

Dans cette pièce, la mère passe par plusieurs états : de la joie maternelle d'avoir une fille si belle et si douée, à l'angoisse de voir sa fille mourir, à la révolte contre Dieu, pour qu'à la fin elle soit prête à sacrifier sa vie afin que sa fille guérisse. Elle s'isole de sa fille sur la montagne demandant que les souffrances de Semida soient transférées sur elle. Devant l'image d'un Dieu et son prophète Élie terribles, qui font que les fautes des parents soient expiées par les enfants, la mère a besoin de croire dans un Dieu miséricordieux et qui sait pardonner. Elle essaie de convaincre Élisée de la guérir et de prier Dieu pour faire changer la sentence cruelle. Elle se révolte contre Dieu, mais Élisée attire son attention sur l'impossibilité de ce marchandage avec le divin : « Le ciel t'avait accordé cette fille dont la beauté même devait t'enseigner la gloire de Dieu sur la terre ; mais tu en as fait ton idole comme les impies, tu as voulu l'entourer des hommages de l'univers. »³³ Pourtant, devant la souffrance de la mère et le destin de la jeune fille innocente, il implore Dieu : « Redonne, ô Tout-Puissant ! redonne encore une fois cette enfant à sa mère. Dis à la mort de retourner sur ses pas : un jour tu lui rendras sa proie ; mais du moins alors la mère ne vivra plus »³⁴, et finalement sa prière est exaucée par Dieu, car la mère a été bénie grâce à la fille dont la vie sera dorénavant dédiée à l'autel.

Dans un plan psychanalytique, la figure de la mère évoque le stade du miroir³⁵ dans lequel celle-ci bloque sa fille, en lui enlevant le droit à l'autonomie. Dans un plan spirituel, l'intrigue se construit sur la parabole de la brebis égarée, d'une reconversion nécessaire pour rétablir l'ordre archaïque – celui du père (de Semida, le prophète Élisée et son disciple Guéhazi)/Père (Dieu).

³³ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 455.

³⁴ Germaine de Staël, *La Sunamite*, 458.

³⁵ À comprendre le concept du « stade du miroir » dans le sens de Jacques Lacan de son article de 1949 dans la *Revue française de psychanalyse*, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », où il opine que « L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. » (p. 450).

Dans le plan de la réception, le lecteur se demande si la Sunamite n'est pas une projection de Germaine de Staël, femme décidée, impliquant toujours sa famille entière dans la vie culturelle et politique, telle qu'elle la voulait et craignant, plus ou moins consciemment, de lui nuire par ses prises de décisions.

Conclusion

Comme le soutient Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Le théâtre des familles de M^{me} de Staël, loin de présenter le tableau rassurant d'une maternité épanouie et d'une intimité familiale comblée, se nourrit d'une contradiction profonde. La femme ne peut pas concilier son statut d'épouse de mère et de créature de Dieu. L'amour maternel, dévorant, porte les germes de sa propre destruction. »³⁶ Une certaine sagesse que les années ont apportée à Germaine de Staël peut en être l'explication. L'image de la femme dans ses « essais dramatiques » s'éloigne de la figure romantique de l'amoureuse (Corine, Delphine) pour se focaliser sur la figure de la mère. La mère est construite sur l'archétype de la sainte (Marie) et être mère ennoblit et sacralise toute femme. La mère refait aussi la passion du Christ, car elle souffre et assume toutes les fautes justes ou injustes. Agar et Geneviève sont ainsi des femmes exilées qui pourraient être considérées comme des reflets plus ou moins conscients de la situation de Germaine de Staël éloignée de la France par Bonaparte.

La valeur supérieure des mères se voit aussi dans la manière dans laquelle leurs partenaires sont dépeints. Les hommes semblent occulter pendant une période leur statut de père, corrompus par la méchanceté d'une autre femme ou homme. Si une mère ne renonce jamais à son enfant, ni à l'amour pour le père de cet enfant, les hommes sont faibles, influençables et incapables de distinguer le Bien et le Mal. Ils sont l'instrument de la passion (amour-souffrance) de la femme qu'ils aiment et ils perçoivent leur enfant comme une partie inséparable de leur mère, bloqués ensemble dans une sorte de stade du miroir

³⁶ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Maternité idéale dans le théâtre de Madame de Staël », 190.

inachevé qui ne leur permet pas de les individualiser. Ainsi l'enfant expie la faute des parents, incarnant la figure de l'Innocent par excellence, victime et bouc émissaire des péchés humains.

La vision sur le monde de la mère diffère de celle de son enfant, car l'enfant ignore les drames dont il a été la victime collatérale. Son in-nocence le fait « non connaître » le Mal, en opposition avec la mère qui en a fait l'expérience et qui laisse entendre, dans toutes les trois pièces que nous avons analysées, une voix réflexive, quasi philosophique, de moraliste. Ainsi les monologues des mères sont l'occasion d'une introspection détaillée, dans la veine romantique, pleine de sentiments pathétiques. La passion y est remplacée par le pathos et l'amour se conjugue dans toutes ses formes.

Les tragédies exaltaient d'habitude l'amour-passion entre un homme et une femme, une passion d'une intensité brutale et destructrice. Germaine de Staël offre, dans le cadre réduit des espaces où ces pièces ont été jouées, une exaltation de l'amour maternel, dont le conflit n'est pas à l'intérieur du couple mère-enfant, mais à l'extérieur, là où se trouve l'image d'un père/Père terrible : le mari, l'amant ou Dieu lui-même. Elle continue donc cette filière du drame « sérieux » de Diderot, la parsème d'éléments romantiques et apporte sa contribution à la transposition littéraire et dramatique des mécanismes de l'âme humaine. Ramona Malița affirmait en ce sens que dans les représentations gérées par Germaine de Staël et le Groupe de Coppet il est déjà question « d'un nouveau type de sensibilité, c'est-à-dire d'une ouverture psychologique sous l'influence de laquelle l'avènement du moi intérieur sera "institutionnalisé" dans les manifestes romantiques. »³⁷ Ainsi, Germaine de Staël reste une théoricienne et praticienne du théâtre incontournable pour comprendre la vie artistique du début du XIX^e siècle.

³⁷ Ramona Malița, « La réforme de l'art théâtral chez Mme de Staël ou comment se révolter par la création » in *Literaport : revue annuelle de littérature francophone*, no. 1 (2014) : p. 48.

BIBLIOGRAPHIE

- Dubois, Catherine. *La lettre et la mère : roman familial et écriture de la passion chez Suzanne Necker (1737-1794) et Germaine de Staël (1766-1817)*. Thèse de doctorat dirigée par Thierry Belleguic et soutenue à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, Québec, 2007.
- Eliade, Mircea. *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*. Paris : Gallimard, 1971.
- Eliade, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes (Naissances mystiques). Essai sur quelques types d'initiation*. Paris : Gallimard, 1976.
- Ferenczi, Sándor. *Thalassa : Psychanalyse des origines de la vie sexuelle, précédé de Masculin et féminin*. Traduit du hongrois par Judith Dupont. Paris : Payot, 2002.
- Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves* (1900). Traduit de l'allemand par I. Meyerson. Paris : PUF, 1926.
- Freud, Sigmund. *Contribution à la psychologie de la vie amoureuse* (1910 ; 1912 ; 1918). Traduit de l'allemand par Janine Altounian et alii. Paris : PUF, 2011.
- Johnson-Cousin, Danielle. « La société dramatique de Madame de Staël de 1803 à 1816 : essai de reconstitution et d'interprétation de l'activité dramatique staélienne du Groupe de Coppet. » *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, no. 296 (1992) : 207-242.
- Lacan, Jacques. « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je : telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » *Revue française de psychanalyse*. Paris : PUF (1949) : 449-455.
- Malița, Ramona. « La réforme de l'art théâtral chez Mme de Staël ou comment se révolter par la création. » *Literaport : revue annuelle de littérature francophone*, no. 1 (2014) : 39-48.
- Malița, Ramona. « Le roman staélien *Corinne ou l'Italie* – un cas de transgénéricité ? » *Literaport : revue annuelle de littérature francophone*, no. 2 (2015) : 33-40.
- Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle. « Le théâtre des familles de Mme de Staël. » *Cahiers staéliens*, no. 50 (1999) : 45-65.
- Plagnol-Diéval, Marie-Emmanuelle. « Maternité idéale dans le théâtre de Madame de Staël. » *Cahiers staéliens*, no. 53 (2002) : 181-192.
- Rougement, Martine de. « L'activité théâtrale dans le Groupe de Coppet : la dramaturgie et le jeu. » In *Actes et documents du deuxième Colloque Coppet 10-13 juillet 1974*, publiés par la Société des Études Staéliennes sous la direction de Simone Balayé et de Jean-Daniel Candaux, 263-283. Paris : Honoré Champion, 1977.

- Staël, Germaine de. *Ceuvres posthumes de Madame la baronne de Staël-Holstein précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits*, publiées par son fils. Paris : Firmin Didot Frères et Treuttel et Würtz, 1838.
- Stevens, Gwendolyn et Sheldon, Gardner. *Separation anxiety and the dread of abandonment in adult males*. Westport: Praeger Publishers/Greenwood Publishing Group, 1994.
- Viart, Dominique and Bruno, Vercier. *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas, 2005.

Simona Jişa is Senior Lecturer HDR at the Faculty of Letters, University Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca (Romania). She teaches modern and contemporary French literature, is director of the Master Degree in Francophone Literature, teaching a course on French literature from the North and the South. She has published several works on Dominique Fernandez, Jean Rouaud and Pascale Roze.

Caligula, tyran dérisoire dans le Caligula d'Alexandre Dumas

RÉMY POIGNAULT¹

Abstract: *Tyranny and Derision in Alexandre Dumas' Caligula.* This paper studies the character of Caligula in Alexandre Dumas' *Caligula* (1837) in comparison with the image left by the Roman emperor in ancient literary sources. Dumas highlights a tyrannical regime based on denial and flattery, shows the emperor as a tyrannical lover and mocks aspirations to the divinity of the one who takes himself for Jupiter, but is afraid of thunder, who wants to be the master of the destiny of all, but doesn't master his own, falling under Messalina's machinations.

Keywords: Latin historiography, drama, destiny, machinations, tyranny.

Avec *Caligula*, « tragédie en cinq actes, en vers, précédée d'un prologue », qui fut créée le 26 décembre 1837, Alexandre Dumas s'attaque à un sujet romain, renouant avec la tragédie cornélienne, en montrant, un peu à la manière de *Polyeucte*, le conflit naissant entre l'ancienne et la nouvelle Rome, mais il le fait dans un esprit romantique sans se soucier des règles du théâtre classique, avec changement de lieu à chaque acte et aspects shakespeariens, tout en rappelant la tragédie antique avec prologue, parties chantées et coryphée et en recourant aux effets du spectacle populaire au point d'inventer, pour ainsi dire, le genre du « péplum »².

¹ Université Clermont Auvergne, CELIS (EA 4280), France. remy.poignault1@orange.fr.

² Sur les rapports de Dumas avec la tragédie cornélienne, cf., parmi d'autres études, Barbara T. Cooper, « Dumas et Corneille » in *Corneille des romantiques*, ed. Myriam Dufour-Maître, Florence Naugrette (Mont-Saint-Aignan : PURH, 2006), 19-31. Qui montre en *Caligula* « une tentative de modernisation de la dramaturgie cornélienne » en « s'aventur[ant] sur un

Alexandre Dumas choisit de mettre en scène Caligula dans les derniers jours de sa vie jusqu'à son assassinat. Nous nous intéresserons ici à la réécriture du personnage de l'empereur dans la pièce³ en le confrontant à la représentation que donnent de lui les sources littéraires antiques. Caligula a laissé dans la tradition historiographique romaine une image très négative, celle d'un empereur qui, après quelque temps d'un règne heureux, est devenu un tyran fou et sanguinaire. Les sources antiques sont unanimes pour dénoncer

terrain que Corneille avait déjà défriché avec *Polyeucte* et *Théodore* : la tragédie chrétienne » (25-26), et en recourant à un langage moins noble, en disloquant l'alexandrin, en cherchant le réalisme et la couleur locale et en violant les unités de temps, de lieu et de bienséance. Cf. aussi Laure Boulerie, « La tentation de la tragédie classique chez Dumas » in *Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, ed. Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda (Rennes : PUR, 2018), 43-56, qui souligne le paradoxe qui consiste à vouloir réhabiliter l'antiquité au théâtre par-delà « les défauts de l'école voltairienne » en utilisant une forme dont on doit s'écarter (49) : « Le choix de l'antiquité n'est en fait qu'un prétexte à un développement romantique » (52), où la règle des trois unités et la règle de bienséance ne sont pas respectées ; la critique conclut : « Finalement, la tragédie d'Alexandre Dumas ressemble à une forme hybride entre Racine et Shakespeare » (56). En fait, « les pièces romaines [de Dumas] doivent plus à Shakespeare qu'à Sénèque ou à Corneille » : Anne-Marie Callet-Bianco, « Introduction. Le théâtre de Dumas : un creuset dramatique » in *Le Théâtre de Dumas père*, 13. Esther Pinon, « L'ombre de Cassandre : l'héritage de la tragédie antique dans le théâtre de Dumas », in *Le Théâtre de Dumas père*, 29-42, rappelle que Dumas, dans « une démarche toute romantique d'expérimentation littéraire, d'invention, de métissage des modèles », anticipe le retour en vogue de la tradition tragique à héritage antique dans les années 1840 (33-34). Maurizio Melai, « Caligula, ou de la synthèse rêvée des genres dramatiques sous l'égide de l'histoire » in *Sculpter l'espace : ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres* (Paris : Classiques Garnier, 2019), 171-182, met l'accent sur le fait que Dumas mêle dans sa pièce la tradition de la tragédie classique et celle du spectacle populaire du cirque, d'où l'importance du visuel ; Dumas « forg[e] un espace dramatique extrêmement riche et complexe, visant à ressusciter le monde antique à travers une opération archéologique de reconstitution des lieux emblématiques de la Rome de l'époque impériale » (173), donnant à voir aussi bien l'échoppe d'un barbier, qu'une villa de plaisance ou le palais impérial. Cf. aussi Jacqueline Razgonnikoff, « Le premier péplum. Le renouvellement de la mise en scène tragique par Dumas (*Caligula*, Comédie-Française, 26 décembre 1837) » in *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, ed. Mara Fazio et Pierre Frantz (Paris : Desjonquères), 2015, 175-186.

³ La situation sanitaire du printemps 2020 nous a malheureusement empêché d'avoir accès à l'étude de Jeanyves Guérin, « Caligula vu par Suétone, Dumas et Camus. D'une figure historique à un personnage théâtral » in *Les Formes de la réécriture au théâtre*, 2006, 213-222.

sa tyrannie et attribuent son comportement à des troubles mentaux, voire à une forme de folie⁴. Flavius Josèphe, *Ant. Iud.*, XIX, 201, le présente comme un être d'une extrême méchanceté, adepte de la délation, rempli de frayeurs qui le rendent sanguinaire ; Suétone dénonce sa cruauté (*Cal.*, 11, 1), voit en lui « un monstre » (*monstro* : *Cal.*, 22, 1) et égrène ses meurtres et autres actes de cruauté, tandis que Sénèque indique que « la nature l'a produit pour la ruine et l'opprobre de l'humanité »⁵ (*quem rerum natura in exitium opprobriumque humani generis edidit*) et qu'« il a mis complètement à feu et à sang l'empire » (*a quo imperium adustum atque euersum funditus*). Dion Cassius, pour sa part, déclare qu'il trouva en des souverains orientaux des professeurs de tyrannie (59, 24, 1). Ou encore, selon Aurelius Victor, *Caes.*, 3, 7, il masqua d'abord ses vices monstrueux avant de s'y abandonner, et Eutrope, 7, 7 le présente comme « le pire des scélérats et le pire des fléaux » (*sceleratissimus et funestissimus*), « s'acharnant contre tous avec une cupidité, une débauche et une cruauté extrêmes » (*cum aduersum cunctos ingenti auaritia, libidine, crudelitate saeuiret*).

Le tyran

Caligula est défini dans la tragédie de Dumas d'emblée par son aspect tyrannique. Avant même qu'il apparaisse sur scène, dès le début, on voit qu'il a établi une sorte de régime policier : en effet, Protogène, espion et en quelque sorte chef de la Sûreté de l'empereur, s'installe chez le barbier

⁴ Cf., par exemple, Flavius Josèphe, *Ant. Iud.*, XIX, 284-285 ; Suétone, *Cal.*, 51, 1 ; Tacite, *Ann.*, 13, 3 ; Dion Cassius, 59, 4, 1, évoque ses contradictions et rapporte que, quand on le nomme demi-dieu ou dieu, il perd la tête (ἐξεφρόνησεν : 59, 26, 5) ; Sénèque, *De clem.*, I, 25, 2, sans nommer Caligula, décrit chez le tyran les phases d'une cruauté qui va jusqu'à la démence et consiste à jouir du mal que l'on fait. Mais ces jugements peuvent être dus à une forme d'humour et de malice de Caligula mal comprise. Pour une analyse de la question de la folie de Caligula dans l'historiographie moderne, cf. Zvi Yavetz, « Caligula, imperial madness and modern historiography », *Klio*, vol. 78, no 1 (1996) : 105-129 et Christian Ronning, « Zwischen ratio und Wahn. Caligula, Claudius und Nero in der altertumswissenschaftlichen Forschung » in *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie : Probleme und Perspektiven einer neuen Römischen Kaisergeschichte 31 v. Chr.-192 n. Chr.*, éd. Aloys Winterling (München : Oldenbourg, 2011), 254-262.

⁵ Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons.

Bibulus, qui est ainsi délogé, afin de repérer d'après les conversations des clients les adversaires du régime. Le personnage de Protogène, agent des basses œuvres de Caligula est tiré de Dion Cassius (59, 26, 1). Le républicain Annius, informant du climat qui règne à Rome, son ami Lepidus, épicurien qui revient d'un séjour d'étudiant de plusieurs années à Athènes, souligne que personne n'ose parler de peur de la torture ou de la mort, car les espions pullulent (Prologue, sc. 5, p. 886)⁶. Ces deux personnages sont tirés des *Ant. Iud.* (XIX, 20) de Flavius Josèphe⁷, selon lequel Annius Minucianus a comploté contre Caligula pour venger son ami Lepidus, mis à mort par le tyran⁸. Sur cette base, Dumas invente l'épisode de la mort de Lepidus, qui n'accepte pas de vivre dans ces conditions de contrainte et, apprenant que les propos qu'il tient risquent de causer sa perte, préfère se suicider. Protogène et ses sbires, partis l'appréhender, ne ramèneront qu'un cadavre sur une litière : Lepidus a choisi, comme les « vieux Romains » l'ultime forme de liberté qui consiste à se soustraire volontairement au mal.

Cherea, tribun de la garde prétorienne qui veut assassiner l'empereur, explique, pour sa part, que cette atmosphère de délation, comme aussi la veulerie des sénateurs, l'a empêché de trouver des complices pour son complot et qu'il doit recourir à un esclave (III, 2).

Les pires procédés policiers sont utilisés pour perdre qui on veut perdre : c'est ainsi que Protogène s'appuie sur de faux témoignages pour arrêter comme esclave le Gaulois citoyen romain Aquila, qui éprouve un amour réciproque pour Stella que convoite l'empereur (I, 8). Le nom d'Aquila est emprunté à Flavius Josèphe, qui indique que c'est lui qui donna le coup de grâce à Caligula (*Ant. Iud.*, XIX, 110) ; on a identifié le personnage historique avec le consul de 38, M. Aquila Julianus, qui sera, par la suite, envoyé en exil à Patavium.

⁶ Nous citons *Caligula* dans l'édition : Alexandre Dumas, *Drames romantiques* (Paris : Omnibus), 2002.

⁷ Sur les sources de Flavius Josèphe, cf. Klaus Scherberich, « Josephus und seine Quellen im 19. Buch der *Antiquitates Iudaicae* (*Ant. Iud.* 19, 1-273) », *Klio*, vol. 83, n° 1 (2001), 134-151 : sa source principale pourrait être un ouvrage sur Cassius Chaerea.

⁸ Suétone, *Cal.*, 24, 5 ; 36, 1 et Dion Cassius, 59, 22, 6-7 évoquent l'élimination de Lepidus, époux de Drusilla et mignon de Caligula ; cf. aussi Sénèque, *ep.*, 4, 7. Lepidus fut exécuté en 39 (Anthony A. Barrett, *Caligula : the abuse of power*, London/New York : Routledge, 2014 (2^e éd.), XVII ; 144-145), soit plus d'un an auparavant.

Suétone (*Cal.*, 56 ; 58) et Dion Cassius (59, 29) ne nomment pas Aquila et ont pu choisir de mettre en avant les deux tribuns, Cassius Chaerea et Cornelius Sabinus⁹, pour occulter qu'un consul ait pu assassiner un empereur¹⁰. En tout cas, le statut social de l'Aquila de Dumas est celui d'un noble gaulois, citoyen romain que la malignité de Caligula et de ses sbires a fait tomber en esclavage. Quant à Sabinus, chez Dumas, il n'est pas mu par de véritables convictions, mais c'est un jeune homme assez futile qui se trouve comme entraîné dans une conspiration « pour [s]e distraire » (III, 3, 947-948). C'est Protogène qui, en bon chef des renseignements contrôlant l'opinion publique, rapporte à Caligula que le manque de blé qui se fait sentir à Rome commence à entraîner des troubles et il lui livre le nom des chefs de la révolte, Annius et Sabinus (II, 2, 927).

Caligula entre en scène et à Rome en triomphateur, triomphe annoncé par Protogène (Prologue, sc. 1, 879) ; on apprendra plus loin (Prologue, sc. 4, 892) que l'empereur célèbre ses victoires sur la Bretagne et la Germanie. Il apparaît avec son cortège triomphal, où figure (du moins sur le papier, puisque la Comédie française refusa la présence d'animaux sur scène¹¹) son cheval Incitatus ; son char est tiré par quatre chevaux blancs (Prologue, sc. 9, 901) et Messaline, en Victoire, descend sur un nuage pour couronner le vainqueur ; Caligula exalte alors la toute-puissance romaine : « Et maintenant, ô fils et de Mars et de Rhée, / Peuple nourri du lait de la louve sacrée, / Vous pouvez contre tous combattre impunément... / Car la Victoire a pris César pour son amant » (*ibid.*, 902)¹².

Cette entrée triomphale se fait en un parallèle éloquent avec la sortie sur une litière de la victime de sa police, Lepidus, l'un étant conduit au Capitole, l'autre aux gémonies (*ibid.*). Mais Lepidus avait auparavant stigmatisé les prétentions militaires de ce « fils d'un soldat, d'un guerrier »¹³ et réduit ce

⁹ Flavius Josèphe, *Ant. Jud.*, XIX, 46-48 ; 110, indique aussi la participation de Cornelius Sabinus.

¹⁰ C'est l'analyse de Bernard Joseph Kavanagh, « The identity and fate of Caligula's assassin, Aquila », *Latomus*, vol. 69, n° 4 (2010), 1007-1017.

¹¹ Alexandre Dumas, « Mon Odyssée à la Comédie-française », *Souvenirs dramatiques*, I in *Œuvres complètes* (Paris : Calmann Lévy, 1881), 259-261.

¹² Dion Cassius, 59, 26, 5 : il prétend que la Victoire le couronne.

¹³ Allusion à Germanicus, qui a laissé une image très positive dans l'historiographie antique.

triomphe à ses justes proportions en commentant ainsi l'annonce du butin et des prisonniers faite par Protogène : « Quatre sacs de cailloux et deux de coquillages », « [...] c'est en sortant de table / Que César a livré ce combat redoutable / Où soixante Gaulois, déguisés en Germains, / Sont tombés tout vivants dans ses vaillantes mains » (Prologue, sc. 7, 893-894), où l'on peut penser qu'au moins certains des spectateurs auront reconnu un souvenir de Suétone, *Cal.*, 43-45, qui raconte que pour se donner une aura militaire Caligula organisa une grande expédition qui n'aboutit qu'à des résultats dérisoires : il fit passer le Rhin à quelques-uns de ses gardes germains en leur demandant de se cacher jusqu'au moment où, après son dîner, on lui annoncerait la présence de l'ennemi, qu'il alla faire semblant de déloger, reprochant ensuite aux Romains de se livrer aux plaisirs tandis que lui risquait sa vie. Il alla aussi jusqu'à l'océan avec des machines de guerre et ordonna qu'on prenne des coquillages, comme dépouilles, pour les ramener à Rome (*ibid.*, 46)¹⁴. Le personnage de l'historiographie antique fit paraître dans son triomphe romain, outre les prisonniers et les transfuges barbares, de grands Gaulois, qu'il fit teindre en roux et força à apprendre la langue des Germains (*ibid.*, 47). On en retrouve mention aussi chez Dion Cassius¹⁵, qui signale que Caligula, partant en guerre contre les Germains, traversa le Rhin, mais sans faire aucun dommage aux ennemis et que, voulant attaquer la Bretagne, il s'arrêta à l'océan (59, 21, 1-3) ; il ajoute une autre anecdote montrant l'exaltation du prince : après avoir jeté un pont entre Pouzzoles et Baules, Caligula célébra l'événement en exhibant de prétendues dépouilles et harangua la foule en vantant ses mérites pour avoir mené une si grande entreprise et en louant la valeur de ses soldats (59,

¹⁴ Cette anecdote peut provenir d'une moquerie de Caligula envers ses soldats effrayés par la perspective de l'invasion de la Bretagne ; toutefois, Caligula ne devait pas à ce moment-là songer à un tel projet, mais plutôt à une action contre les Canninéfates de l'embouchure du Rhin : Anthony A. Barrett, *Caligula*, 181.

¹⁵ Tacite évoque à plusieurs reprises les campagnes dérisoires de Caligula : *Agr.*, 13, 4 ; *Germ.*, 37, 5 ; *Hist.*, IV, 15, 5. Selon Aurelius Victor, *Caes.*, 3, 11, qui synthétise, il rassemble des soldats en faisant croire qu'il va combattre les Germains, mais il se contente de faire ramasser à ses hommes des coquillages et des petits cailloux sur les bords de l'océan. Philon, *Leg. ad Gaium*, 356, évoque les sacrifices célébrés par les Juifs pour que Caligula revienne victorieux de Germanie.

17, 1-7) ; il se vanta alors, d'avoir fait peur à Neptune, et d'avoir surpassé Darius et Xerxès en les ridiculisant¹⁶. Toujours selon l'historien grec, Caligula, sans remporter aucune victoire ni tué aucun ennemi, a été salué *imperator* par ses troupes autant de fois qu'il l'a voulu, c'est-à-dire sept fois (59, 22, 2). Dion Cassius ajoute que, feignant d'avoir échappé à une conspiration, il obtint du Sénat une *ouatio* et qu'à cette occasion les sénateurs lui envoyèrent, parmi d'autres messagers, Claude¹⁷ (59, 23, 1-2), ce qui pourrait être à la base, chez Dumas, de l'idée de faire du claudiquant et essoufflé Claudius le courrier porteur de la lettre triomphale de Caligula (Prologue, sc. 8)¹⁸.

Ceux qui, au début de la pièce de Dumas, ne connaissent pas bien Caligula ne veulent pas croire à sa méchanceté, ce qui nous rappelle que, selon les historiens, les débuts du règne furent pleins de promesses¹⁹ : ainsi Lepidus est sceptique devant tout ce que lui révèle son ami Annius et considère que « l'empereur est un homme / Né du sein d'une femme » et non pas « un tigre » (Prologue, sc. 5, 887), mais il sera vite détrompé. La nourrice de l'empereur, Junia, croit que celui-ci est toujours l'être vertueux qu'elle a élevé (I, 2, 911) et il faudra qu'il enlève et tue sa fille pour qu'elle soit détrompée et se venge en l'assassinant. Annius révèle à Lepidus que Caligula a changé du tout au tout après avoir pris « un breuvage d'amour » versé par sa maîtresse Messaline ; cette boisson l'a rendu fou et placé, oserait-on dire, sous la coupe de l'ambitieuse Messaline, écho remanié de Suétone, qui dit qu'un philtre

¹⁶ Dion Cassius, 59, 17, 11 ; selon Suétone, *Cal.*, 19, 3, l'opinion commune est que Caligula aurait voulu rivaliser avec Xerxès traversant l'Hellespont. Dumas fait citer Xerxès par Caligula à une autre occasion : l'empereur disant qu'il viendra à bout de la révolte populaire et la punira par le fouet, « ainsi qu'à l'Hellespont Xerxès a fait jadis » (II, 2, p. 928), ce qui est une allusion à un passage d'Hérodote, VII, 34-35, où Xerxès fait fouetter la mer qui a brisé son pont de bateaux.

¹⁷ Le futur empereur, que Dumas nomme Claudius.

¹⁸ Sur les triomphes de Caligula, cf. Fabian Goldbeck, « Die Triumphe der Julisch-claudischen Zeit » in *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike*, ed. Fabian Goldbeck, Johannes Wienand (Berlin/Boston : De Gruyter, 2017), 110-113 ; Martijn Icks, « Turning victory into defeat : negative assessments of imperial triumphs in Greco-Roman literature », *ibid.*, 322-325, qui montre que la dérision du triomphe est une arme littéraire contre les mauvais empereurs.

¹⁹ Par exemple, Philon, *Leg. ad Gaium*, 11 ; Suétone, *Cal.*, 15-16 ; Dion Cassius, 59, 3, 1 ; Aurelius Victor, *Caes.*, 3, 8.

d'amour que lui fit prendre sa dernière épouse, Caesonia, le rendit fou (*Cal.*, 50, 6). Ces relations sexuelles entre Caligula et Messaline sont une invention, les sources n'en faisant aucune mention.

La cruauté de Caligula dans la pièce porte surtout sur quelques-uns des personnages, mais elle est bien soulignée, avec des touches de perversité, et on nous donne une idée de son extension à l'ensemble de la société. Ainsi, dans un rêve, Caligula se voit, alors qu'il était assis au ciel près de Jupiter, poussé du pied par celui-ci et tomber dans un océan de sang, chaque vague prenant la forme de la tête de l'une de ses victimes, dont il ne cite que l'alpha et l'oméga, Antonia²⁰ et Cassius Longenus (*sic*)²¹ (*II*, 2, 926-927), ce qui est un développement imagé et saisissant de deux passages de Suétone : dans l'un, *Cal.*, 50, 7, le biographe indique que le prince était en proie à des cauchemars qui le terrorisaient, « rêvant, entre autres, une fois, qu'il voyait le fantôme de la mer s'entretenir avec lui » (*ut qui inter ceteras pelagi quondam speciem conloquentem secum uidere uisus sit*) ; dans l'autre, *Cal.*, 57, 7, l'un des présages de sa fin est que « la veille de sa mort, il a rêvé qu'il était au ciel, près du trône de Jupiter, et que le dieu, le poussant avec le gros orteil du pied droit, le précipita sur la terre » (*Pridie quam periret, somniauit consistere se in caelo iuxta solium Iouis impulsisque ab eo dextri pedis pollice et in terras praecipitatum*) ; son rêve le ramène à son statut de mortel²². Si l'on compare avec un songe que Suétone (*Iul.*, 81, 7) et Dion Cassius (44, 17) prêtent à Jules César la nuit de sa mort, le contraste est saisissant : alors que César rêve qu'il est élevé au ciel et que sa main touche celle de Jupiter, préluant à son apothéose, le rêve de Caligula est celui d'une chute, à la suite d'un coup de pied...

²⁰ Suétone, *Cal.*, 23, 4 : Antonia mourut à cause de la manière indigne dont il la traita, ou, selon certains, empoisonnée par lui. Pour Dion Cassius, 59, 3, 6, Caligula l'amena par ses reproches à se donner la mort. Ces allégations sont peu vraisemblables : Anthony A. Barrett, *Caligula*, 87.

²¹ Un présage l'avertissant de se méfier de Cassius (Suétone, *Cal.*, 57, 6), Caligula donna l'ordre d'éliminer un certain Cassius Longinus ; il s'agit de Caius Cassius Longinus, frère de l'époux de Drusilla, Lucius Cassius Longinus (cf. aussi Dion Cassius, 59, 29, 2-3) à qui Caligula enleva son épouse (Suétone, *Caligula*, 24, 2) ; l'ordre ne fut pas exécuté : Anthony A. Barrett, *Caligula*, 255.

²² Stavros A. Frangoulidis, « Another ending : Gaius Caligula's assassination narrative in Suetonius' *Caligula* 56-60 », *Ordia Prima*, vol. 4 (2005), 135.

Le personnage de Dumas est difficilement maître de ses impulsions et, excédé par les imprécations de sa victime, il tuerait Annius de ses propres mains si Messaline ne lui proposait pas une plus grande vengeance en lui demandant de soumettre le malheureux à la torture avant de le faire mettre à mort (V, 4, 976-977). Ensuite, pour détourner la malédiction, Caligula voudrait éliminer son plus proche parent Claudius²³, qui, heureusement, s'est éclipsé, et quand, Messaline, qui tient alors à la vie de son époux car elle veut régner en son nom une fois Caligula éliminé, lui propose de s'enivrer pour oublier les propos d'Annius, sa furie meurtrière domine : c'est du sang qu'il réclame : « Qu'on me verse du sang ! » « Du sang ! du sang ! du sang ! » (V, 5, 978).

Son mépris à l'égard des hommes de lettres manifeste aussi sa cruauté. Étrangement (car les sources antiques montrent que Caligula était excellent orateur, jamais à court pour répondre à un discours²⁴), il ne revendique pas de talents littéraires et indique qu'il n'a su répondre, pas plus que son cheval, d'ailleurs, à l'éloge de l'animal prononcé par un sénateur (II, 9, 940) et il confie à Claudius – qu'il dit préférer ici à Sénèque – le soin de lui préparer un discours au cas où la situation se reproduirait ; plutôt qu'une brimade contre son malheureux oncle que les textes antiques présentent comme bégayant²⁵, il faut sans doute y voir une reconnaissance de son statut de lettré, les sources disant aussi que Claude pouvait être très bon orateur²⁶ quand il ne s'agissait pas d'improvisation. Mais c'est aussi l'occasion pour Dumas de jouer sur un effet d'intertextualité dans le jugement qu'il fait porter à Caligula sur le style de Sénèque car il effectue une variation sur ce

²³ Les traces, dans les sources, de dangers encourus par Claude sous Caligula, qui l'a sorti de l'ombre au début de son principat, mais ne lui a pas ménagé les vexations, sont assez minces : selon Flavius Josèphe, *Ant. Iud.*, 19, 64-69, c'est la providence qui a protégé Claude de la fureur du tyran, même si Calliste, affranchi de Caligula, membre de la conjuration, a prétendu, pour entrer dans les bonnes grâces de Claude, que Caligula lui avait donné l'ordre de l'empoisonner, mais qu'il n'a pas obéi ; sur les rapports entre Caligula et Claude, cf. Barbara Levick, *Claude*, trad. Isabelle Cogitore (Gollio : Infolio, 2002), 41-45.

²⁴ Suétone, *Cal.*, 53 ; Flavius Josèphe, *Ant. Iud.*, 19, 208 ; Tacite, *Ann.*, XIII, 3, 2 ; selon Dion Cassius, 59, 19, 3, Caligula prétendait l'emporter sur tous les orateurs.

²⁵ Suétone, *Claude*, 30, 2.

²⁶ Suétone, *Claude*, 4, 11 ; Tacite, *Ann.*, XIII, 3, 2 ; cf. Barbara Levick, *Claude*, 29-30.

que rapporte Suétone : « [...] Je pensais à Sénèque ; / Mais c'est un vrai pédant, rat de bibliothèque, / Qui croit qu'à l'éloquence il dresse un monument / En entassant des mots, poussière sans ciment » (II, 9, 940) ; on y reconnaît aisément Suétone, *Cal.*, 53, 3 : [...] *lenius comptiusque scribendi genus adeo contemnens, ut Senecam tum maxime placentem "commissiones meras" componere et "harenam esse sine calce" diceret* (« il avait un tel mépris pour le style élégant et orné qu'il disait que les œuvres de Sénèque, qui connaissait un très grand succès, n'étaient rien que "des exhibitions d'école" et "du sable sans chaux" »).

En fait, le Caligula de Dumas voue une haine farouche aux hommes de lettres²⁷ à un point tel qu'on peut se demander s'il utilise bien là une antonomase ou s'il ne souhaiterait pas, dans sa démesure, pouvoir éliminer leur propre personne : « Par Castor, quelque jour, de Pindare à Virgile, / Je jure de brûler tous ces plats écrivains » (V, 2, 972). Il s'estime supérieur à eux dans la mesure où son propre pouvoir de faire souffrir n'est pas du domaine de la fiction, mais de la réalité ; lui, attire beaucoup plus de spectateurs dans l'amphithéâtre et offre le spectacle de morts réelles : « Ils ont d'un faux trépas effrayé le coupable, / Tandis que, quand j'ai soif d'un trépas véritable, / À mon festin, muette et le front menaçant, / Je fais asseoir la Mort, convive obéissant, / Qui, lorsqu'arrive l'heure, impassible se lève / Pour verser le poison ou pour tirer le glaive !... »²⁸

Caligula, qui outrage les sénateurs, n'a que haine et mépris, d'autre part, pour le peuple romain oisif qui attend sa subsistance de l'empereur : « Car je le hais si fort, que j'offrirais beaucoup / Pour qu'il n'eût qu'une tête et la couper d'un coup » (II, 2, 928), souvenir de Suétone, *Cal.*, 30, 6, où Caligula, irrité contre le peuple qui ne soutenait pas dans l'arène les mêmes concurrents que lui, s'écria : "*Vtinam p. R. unam ceruicem haberet!*" (« Si seulement le peuple romain n'avait qu'une seule tête ! »), et de Dion Cassius 59, 13, 6, qui rapporte le même mot. Caligula, chez Dumas, recherche l'affrontement et plutôt que

²⁷ L'hypotexte est Suétone, *Cal.*, 35, 3-4, qui dit que par jalousie il voulait détruire les poèmes d'Homère et bannir des bibliothèques les œuvres et les portraits de Virgile et de Tite-Live.

²⁸ Caligula emploie ici une image, mais Suétone, *Cal.*, 32, signale des meurtres exécutés au cours de repas sur l'ordre de Caligula, ajoutant que l'empereur aurait éclaté de rire au cours d'un banquet à l'idée qu'il pourrait, si le désir l'en prenait, faire égorger les deux consuls qu'il y avait invités.

d'arrêter la rébellion à son stade initial, il préfère la laisser croître pour exercer une répression beaucoup plus dure (II, 2, 928). Il aime sentir l'hostilité du peuple²⁹ (« Oui, j'aime, de mon lit, à voir ce peuple esclave / Gronder comme un volcan et répandre sa lave ; / Par ses tressaillements mes plaisirs sont bercés »), comme il aime susciter la jalousie de sa maîtresse Messaline en portant ses amours sur la belle et pure Stella (II, 4, 931). À la manière de René, mais pour le mal, il désire que se lèvent les orages : « Oui, voilà ce qu'il faut à mes ardeurs blasées. / Tombez donc sur mon cœur, orageuses rosées, / Grondez, transports jaloux ! rugis, rébellion, / Et servez de concert aux plaisirs du lion ! » (*ibid.*) ; mais à la noble image du lion ses adversaires opposent celle du tigre et de la hyène ou de la « bête féroce »³⁰ (Prologue, sc. 5, 886, 887 ; IV, 4, 968 ; V, 4, 975).

Caligula a des listes de suspects, qu'il voue à la mort. Protogène est présenté par Dion Cassius comme portant toujours avec lui un livre appelé « Épée » et un autre « Poignard » (59, 26, 1). Suétone, *Cal.*, 49, 5, pour sa part, dit que l'on trouva dans les documents de Caligula après sa mort deux listes de gens à éliminer l'une portant le titre de *gladius* et l'autre de *pugio*, mais il ne nomme pas Protogène. Dumas emprunte, donc, à Dion Cassius ou à une source secondaire qui remonte à l'auteur grec, l'idée de faire demander par Protogène à l'empereur s'il veut inscrire les noms des fauteurs de trouble Annius et Sabinus sur « le glaive » ou « le poignard », livres qu'il tire d'un coffre (II, 2, 928).

Caligula règne par l'épouvante (II, 5, 932). Devant l'émeute, il éprouve un sentiment de sécurité, se comparant à un roc « à l'épreuve des flots » (II, 6, 936). Alors que son entourage se préoccupe de la situation, il se montre imperturbable et, loin de s'intéresser à la question du manque d'approvisionnement qui suscite la révolte, il veut engager la discussion sur un problème littéraire (II, 9, 940). C'est qu'il connaît la versatilité du peuple ; de fait, il a tôt fait de retourner la situation en sa faveur et, par un acte de violence, de se faire acclamer par ce même peuple venu manifester sa colère

²⁹ Suétone, *Cal.*, 26, 7-9 : il se plaisait à susciter des querelles et à provoquer les gens, allant même jusqu'à fermer les greniers publics pour susciter une famine.

³⁰ C'était un topos antique que de comparer un tyran à une bête féroce avide de sang : cf., par exemple, pour Caligula, Aurelius Victor, *Caes.*, 3, 9.

contre lui : il jette le consul Afranius du haut du balcon, le sacrifiant ainsi à la vindicte populaire (II, 9, 940-943)³¹. Afranius, ayant évoqué en des termes rappelant l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide l'impossibilité où la flotte de l'annonce était de gagner le port et précisé que le peuple « exige[ait] de César une expiation », Caligula saisit au rebond l'allusion littéraire et rappelle que la flotte grecque était immobilisée parce qu'Agamemnon, après avoir « fait vœu d'une victime humaine », n'avait pas tenu sa parole à Diane³² ; il déclare, donc, que le peuple a raison et que la faute qu'il a commise consiste à ne pas avoir pris au pied de la lettre le vœu formulé par Afranius de sacrifier sa vie pour celle de l'empereur lors de sa maladie.

De fait, selon Philon, *Leg. ad Gaium*, 14-22, après sept mois de règne heureux, le prince tomba gravement malade, ce qui plongea le monde dans l'affliction, mais quand il recouvra la santé il était devenu un tyran sanguinaire, ou plutôt laissait voir sa vraie nature. Suétone rapporte qu'au cours de cette maladie plusieurs Romains firent vœu de combattre dans l'arène ou de se suicider pour le rétablissement de sa santé (*Cal.*, 14, 3) et que le prince exigea que l'un d'entre eux combatte dans l'arène et qu'il en livra un autre, qui s'était engagé à sacrifier sa vie pour son salut, aux enfants qui le promenèrent ceint de bandelettes sacrificielles à travers la ville avant qu'il ne soit précipité du haut des remparts (*Cal.*, 27, 4). C'est Dion Cassius, 59, 8, 3, qui fournit des noms, celui de P. Afranius Potitus, un plébéien, qui avait fait serment de mourir pour le salut de Caligula, agissant ὑπὸ μωρᾶς κολακείας « dans un élan de flatterie insensée » (59, 8, 3) et celui du chevalier Atanius Secundus, qui avait promis de se faire gladiateur ; ils attendaient une récompense de leur

³¹ Faut-il voir là un souvenir lointain de Flavius Josèphe, *Ant. Iud.*, 19, 4, qui rapporte que, le peuple demandant au cours d'un spectacle à l'hippodrome une dispense d'impôts, Caligula envoya ses sbires tuer les manifestants et qu'alors la foule, saisie de crainte, se tut ?

³² Euripide, *Iphigénie en Tauride*, v. 20 sq., rapporte une légende selon laquelle Agamemnon aurait promis à Artémis de lui sacrifier la plus belle production de l'année, qui se révéla être sa fille Iphigénie, ce que lui rappela le devin Calchas. La légende la plus répandue, toutefois, veut que la déesse ait été en colère contre Agamemnon, parce que celui-ci aurait tué par mégarde une biche qui lui était consacrée : Hygin, *Fab.*, 261 ; Eschyle, *Ag.*, v. 135-142, parle du courroux de la déesse sans en préciser la cause ; la *Chrestomathie* de Proclus (*Epicorum Graecorum Fragmenta*, Kinkel, 19) indique, en outre, que d'après les *Cypriaques* Agamemnon se serait vanté de surpasser la déesse à la chasse.

zèle, mais furent pris au mot, ce qui entraîna leur mort. Dumas imagine que, dans un premier temps, Caligula favorise le courtisan Afranius en lui faisant obtenir le consulat, avant de lui faire tenir sa parole.

Devant la veulerie du peuple qui lui demande, après l'élimination d'Afranius, quel sera le nouveau consul, Caligula, « avec mépris », déclare « Mon cheval ». Cet épisode s'appuie sur un passage fameux de Suétone : le biographe montre les soins excessifs que le prince portait à son cheval Incitatus, et rapporte les bruits selon lesquels il voulait que le consulat lui soit conféré³³ (*Cal.*, 55, 8). Dion Cassius précise que c'est la mort qui a empêché Caligula de le faire (59, 14, 7). Dumas donne corps à ces anecdotes en expliquant le comportement de l'empereur par la bassesse d'Afranius, vil flatteur hypocrite et par l'indignité du peuple, qui, d'ailleurs, livre à sa police les chefs de l'insurrection qui avait pour but de les sauver de la famine (III, 3, 946).

Caligula fait preuve de perversité, voire de sadisme. On le voit, par exemple, dans les sarcasmes qu'il lance à Annius et Sabinus quand il les tient à sa merci en les qualifiant de « deux Gracques, deux Brutus » (V, 4, 975). Cela apparaît plus nettement encore dans son attitude envers Afranius, dont il se joue ; il prend plaisir, avant de le tuer, à lui tenir un double langage, à l'image d'un oracle tragique à la parole ambiguë : quand le vil flatteur, espérant une récompense, lui demande de se souvenir que c'est lui qui lui a amené Stella, il lui dit « Et César sait le prix que vaut un dévouement » (II, 3, 930), et un peu plus loin quand Afranius hésite à lui transmettre le message que la populace lui a fait jurer de porter à l'empereur, Caligula affirme qu'un serment doit être tenu – et à chaque fois Afranius voit non la menace voilée,

³³ L'anecdote n'est pas expliquée par la critique actuelle comme à mettre au dossier de la folie de Caligula : Antonio Guarino, « Caligulas Pferd », *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung*, vol. 124 (2007), 332-335, considère que Caligula ne voulait pas officiellement faire d'Incitatus un consul, mais manifester son enthousiasme pour son cheval ; David Woods, « Caligula, Incitatus, and the consulship », *Classical Quarterly*, N. S., vol. 64, n° 2 (2014), 772-777 propose une explication logique à cette anecdote rapportée par Suétone et Dion Cassius : il s'agirait, à l'origine, d'un trait d'esprit de Caligula à propos de l'élection d'un consul Ser. Asinius Celer, dont le gentilice est fort proche d'*asinus* (« l'âne ») et dont de *cognomen* signifiant « rapide » a un sens voisin d'*Incitatus*.

mais un encouragement – ; et, ensuite, ironiquement, Caligula feint d’obéir à contrecœur aux ordres des dieux, adoptant jusqu’au sacrifice le rôle du père d’Iphigénie (II, 9, 941-943).



Fig. 1 : *Caligula*, 1945, Comédie Genève, Metteur en scène : Georges Firmy
(<https://expo.comedie.ch/maurice-jacquelin/spectacle/1945-caligula#&gid=4&pid=1>)

L'amant

Caligula est aussi un amant tyrannique. Ses amours sont placées sous le signe de la duplicité chez Dumas qui imagine qu'il est l'amant de Messaline, l'épouse de Claudius. Si l'on en croit cette dernière, elle n'aurait pas eu le choix : « César m'a demandé mon amour ou ma vie » (Prologue, sc. 2, 880) ; mais si Caligula est bien capable d'un tel chantage, puisqu'il fera de même avec Stella, faut-il vraiment croire Messaline qui fait cet aveu à son amant Cherea avec lequel elle trame un complot dans le but d'assurer le trône à Claudius, pour régner à travers lui, alors que Cherea pense œuvrer pour la république ?

Le plus souvent, comme d'ailleurs le fait aussi Cherea, face à Messaline, Caligula tient le langage de la galanterie, comme, par exemple Acte I, sc. 6 (917), où il joue sur le thème du jugement de Pâris ; mais, puisque à ce moment-là il a déjà jeté son dévolu sur Stella, c'est un langage de duplicité. Et nous avons vu que l'empereur jouit à l'idée de susciter la jalousie de Messaline, aimant la provocation et le tumulte. Non sans une sorte de sadisme il révèle dans un monologue qu'il souhaite la mettre un jour à la torture pour connaître les raisons de l'amour qu'elle lui manifeste. Les lecteurs de Suétone reconnaissent là un avatar du mot que Caligula allait répétant, qu'un jour il mettrait son épouse Caesonia à la torture pour savoir pourquoi il l'aimait tant (Suét., *Cal.*, 33, 2).

Avec Stella, Caligula agit plus directement en tyran : il utilise la violence, d'abord en l'enlevant, ensuite en invoquant sa toute-puissance, et, enfin, devant sa résistance, en la menaçant de mort (II, 5, 931-933), menace qu'il met à exécution avec un certain sadisme quand il voit que la force ne peut rien sur elle ; bien qu'il prétende que ce ne soit pas par dépit ou par jalousie mais parce qu'elle est chrétienne qu'il la conduit au supplice, ses motivations sont claires et en forçant Aquila à regarder le martyr de sa fiancée il jouit de la torture qu'il inflige à son rival³⁴ (IV, 3-4, 965-968). Cet épisode se situe quelque part entre le *Polyeucte* de Corneille, les *Martyrs* de Chateaubriand³⁵ et le *Britannicus* de Racine.

³⁴ Suétone, *Cal.*, 27, 6 : Caligula oblige des pères à assister à l'exécution de leur enfant ; il éprouve une joie sadique devant la souffrance qu'il cause : Suétone, *Cal.*, 29, 2 ; 30, 1.

³⁵ Esther Pinon, *Le Théâtre de Dumas père*, 37, à propos de l'épisode de Stella.

On retrouve le thème de l'inceste, largement souligné dans l'historiographie antique³⁶ prêtant à Caligula des relations sexuelles avec chacune de ses trois sœurs et, tout particulièrement Drusilla, qu'il enleva à son mari, traita comme son épouse et dont la mort le plongea dans un immense désespoir au point qu'il traversa la Campanie, alla jusqu'en Sicile et ne jura désormais que par le nom de Drusilla (Suétone, *Cal.*, 24 ; 36, 4)³⁷. De fait, à diverses reprises, chez Dumas, Caligula jure « par Drusille »³⁸, de même que le barbier Bibulus terrorisé s'écrie : « Je jure par César et par sa sœur Drusille »³⁹.

Le Caligula de Dumas ne cache pas cet inceste ; bien au contraire, devant Stella qui croyait le détourner de ses intentions en lui rappelant qu'ils avaient été élevés ensemble du même lait puisque sa mère était la nourrice du prince, il est heureux d'ajouter cette forme d'inceste : « Mes trois sœurs ont été mes femmes tour à tour / Et pour Drusille on sait que tel fut mon amour, / Que, lorsqu'elle mourut, poussé d'un noir génie, / J'ai couru comme un fou toute la Campanie, / Et que, depuis ce jour, quand je fais un serment, /

³⁶ En fait, seuls Flavius Josèphe, Suétone et Dion Cassius font mention de l'inceste, mais ni Tacite, ni Philon, ni Sénèque, qui évoque pourtant la douleur de Caligula à la mort de Drusilla (*Cons. à Polybe*, 17, 4), ne le font ; cette accusation pourrait venir de l'intérêt particulier que Caligula a manifesté pour les membres de sa famille et de la divinisation de sa sœur *post mortem* : cf. John William Humphrey, *An historical commentary on Cassius Dio's Roman History, book 59 (Gaius Caligula)* (University of British Columbia, 1976), 67 ; le modèle égyptien et l'attrait de la monarchie orientale peuvent aussi entrer en compte : Françoise Gury, « L'idéologie impériale et la lune : Caligula », *Latomus*, vol. 59, n° 3 (2000), 577-578, qui précise qu'en épousant sa sœur « Caligula souligne sa propre surhumanité en affirmant le caractère divin du couple qu'il forme avec elle » ; Anthony A. Barrett, *Caligula*, 117-121, met l'accusation d'inceste au nombre des éléments topiques de la tyrannie et y voit surtout affection familiale et projet politique.

³⁷ Sur ses relations incestueuses avec Drusilla, cf. aussi Flavius Josèphe, *Ant. iud.*, XIX, 204 ; Dion Cassius, 59, 11, qui évoque les honneurs divins qu'elle reçut après sa mort et indique que ce sont les femmes qui juraient par Drusilla dans leurs serments ; selon lui, c'est son mécontentement vis-à-vis du peuple se détournant d'un spectacle pour demander la fin des délateurs qui amena Caligula à partir précipitamment en Campanie ; il donna le nom de Drusilla à la fille qu'il eut avec Caesonia (Dion Cassius, 59, 28, 7) ; inceste avec ses trois sœurs : Dion Cassius, 59, 22, 6 ; Aurelius Victor, *Caesares*, 3, 10.

³⁸ I, 4, 914 ; II, 2, 926 ; 9, 940.

³⁹ Prologue, sc. 1, 878.

Par sa divinité je jure constamment », et il promet à Stella un amour d'une pareille intensité. Il use de la référence jovienne pour justifier l'enlèvement de Stella : Jupiter lui a donné, outre son pouvoir politique, « sa puissance suprême » dans le domaine sexuel et il se présente comme un « divin ravisseur » (II, 5, 932) ; s'il fait seulement référence à Lédà, et par conséquent aux ruses du dieu pour assouvir ses désirs, il n'explicite pas le précédent jovien de l'inceste, Jupiter étant l'époux de sa sœur Junon, mais on peut y voir une allusion quand il dit : « Pourquoi donc dans mes mains / Jupiter eût-il mis sa puissance suprême, / Sinon pour que je fisse ainsi qu'il fait lui-même ? » (*ibid.*)⁴⁰. Il affirme, d'ailleurs, que l'inceste constitue le paroxysme de la fraternité : « Et je fus de tout temps un bien excellent frère » (*ibid.*). En tout cas les aspirations à la divinité que les historiens antiques stigmatisent trouvent ici un mode d'expression sexuel.

Le dieu

Non seulement Caligula agit là comme Jupiter, mais encore, dans sa démesure, il se prend pour la divinité suprême, et ses sujets, dans leur crainte, ou par flatterie, lui renvoient cette image. Le barbier Bibulus, terrorisé, proclame devant Protogène et ses sbires : « Oui, César est un dieu ! Jupiter est son père. / Diane est son épouse [...] » (Prologue, sc. 1, 878). On a sans doute une réminiscence de Suétone, *Cal.*, 22, 8⁴¹ et Dion Cassius, 59, 26, 5-6, où il est dit que Caligula prétendait avoir des relations sexuelles avec la Lune⁴², puisque Diane est traditionnellement une divinité associée à cet astre ; d'ailleurs, dans la Préface, 874, Dumas présente Caligula comme « le mari de la Pleine-Lune, le rival de Jupiter ». Le flagorneur Afranius, qui a voulu se dévouer pour le

⁴⁰ Pour Aurelius Victor, *Caes.*, 3, 10, Caligula se prend pour Jupiter en raison de son triple inceste avec ses sœurs.

⁴¹ Les affinités de Caligula avec la Lune ne relèveraient pas de la folie, mais pourraient provenir d'une plaisanterie de Caligula à propos de ses insomnies et surtout seraient le fait d'une politique religieuse inspirée de son ancêtre Marc Antoine et du modèle égyptien, mais aussi d'Auguste visant à assimiler le couple impérial au couple Soleil-Lune : Françoise Gury, « L'idéologie impériale », 564-595.

⁴² Cf. aussi Dion Cassius, 59, 27, 6.

salut de Caligula en prenant la précaution de s'informer auprès du médecin du moment où il pourrait faire ce vœu en toute sécurité, assure : « César est dieu ! César ne pouvait pas mourir » (I, 3, 912). Messaline, qui n'a d'autre but que d'assassiner Caligula, l'appelle, en une expression mêlant fausse tendresse et vénération, « Mon Jupiter » et évoque Junon, pour assurer qu'elle ne prend pas ombrage de sa passion pour Stella et qu'elle ne sera pas plus jalouse que l'épouse du dieu (II, 8, 937), sans qu'on sache si Dumas connaît mal sa mythologie, ou si, dans sa malignité, Messaline emploie un double langage, puisque Junon se montra maintes fois jalouse et s'en prit aux amours extraconjugales de son séducteur d'époux. Même les personnages vertueux sont contraints de se plier à cette forme de vénération : Junia, la nourrice de Caligula le présente comme « le dieu qui règne sur la terre » (I, 3, 912) et la chrétienne Stella, la première fois qu'elle est en sa présence, s'agenouille devant lui et le nomme « Divin César ! » (I, 4, 913).

Nous avons là quelques traces des aspirations du personnage historique à la divinisation dénoncées dans les sources antiques, où on le montre se prenant tour à tour pour un demi-dieu (Bacchus, Hercule...) ou un dieu (Mercure, Apollon, Mars, Bacchus, et même Jupiter)⁴³. Suétone⁴⁴ insiste sur ses ambitions joviennes : le prince fait venir de Grèce des statues de divinités, dont celles de Jupiter olympien, auxquelles il donne ses traits, transforme le temple de Castor et Pollux en vestibule de son palais, se fait saluer comme Jupiter Latial, a son propre temple avec des prêtres et une statue en or ; il a des entretiens avec Jupiter Capitolin et établit une jonction entre le Palatin et le Capitole pour pouvoir plus facilement répondre aux invitations du dieu ; il jette même les fondements d'une nouvelle demeure au Capitole. Chez Dumas nous n'avons pas d'assimilation à d'autres divinités que Jupiter, et Caligula ne se figure pas être Bacchus : c'est Messaline seulement qui dit pour le flatter que Bacchus et l'Amour lui ont donné la victoire (V, 2, p. 971).

⁴³ Cf. Philon d'Alexandrie, *Leg. ad Gaium*, 75 ; 78-80 ; 93-114 ; le comble du sacrilège, aux yeux de Philon, est de vouloir qu'on lui dédie dans le temple de Jérusalem une statue sous le nom de Jupiter (188 ; 346) ; Flavius Josèphe, *Ant. iud.*, XIX, 4 ; 11 ; Dion Cassius, 59, 26, 5-6 ; Aurelius Victor, *Caes.*, 3, 10.

⁴⁴ Suétone, *Cal.*, 22.

Dumas n'entend pas là s'en tenir au domaine de l'anecdote stupéfiante ni à une explication psychologique en mettant ces extravagances sur le compte de la folie ; il y voit, au contraire, une manifestation de la Providence préparant, sur ce fond de paganisme délétère, l'avènement du christianisme : « Dites-moi, Caius César, que les soldats appelaient Caligula, n'était-il pas bien le fou qu'il me fallait pour faire ressortir les vues mystérieuses de la Providence ? Pouvais-je trouver mieux que le maître d'Incitatus, le mari de la Pleine-Lune, le rival de Jupiter, pour porter le premier coup au vieux Panthéon, devenu trop étroit à six mille dieux ? »⁴⁵.

Un personnage dérisoire

Caligula, tout dieu qu'il se prétend, est ridicule et sa conduite contredit ses aspirations ; voulant rivaliser avec Jupiter, il se montre pitoyable. Nous avons vu que ce « dieu » s'effraye devant les imprécations qu'Annius a lancées contre lui et qu'il voudrait les conjurer par la mort de Claudius, car il craint pour sa vie. Une fois qu'il a surmonté la grave maladie qui a failli l'emporter, il fanfaronne et en parle avec grandiloquence en essayant de se hisser au niveau héroïque, se comparant à Thésée tiré des enfers par Hercule⁴⁶. Hercule est ici Afranius qui a fait un vœu pour le sauver. Il faut dire que l'emphase n'appartient pas au seul Caligula ; en fait, il la communique à son entourage, qui pour le flatter en use : en effet, la vertueuse Junia, pour lui témoigner son angoisse devant sa maladie a utilisé une métaphore divine : c'est Jupiter qui aurait essayé, par jalousie, de détrôner le « dieu qui règne sur terre » (I, 3, 913).

Jupiter, il a peur du tonnerre : dans la sc. 1 de l'acte II (924-5), en fort contraste avec son apparition en triomphateur à la fin du Prologue, nous le voyons effrayé comme un enfant par un violent orage ; il demande à ses esclaves de rester près de lui, adresse une prière à « Jupiter Tonnant » en croyant que celui-ci est irrité contre lui en raison de cette usurpation d'identité

⁴⁵ Préface, 874.

⁴⁶ Thésée était allé aux Enfers en compagnie de son ami Pirithoüs pour y enlever Proserpine ; il fut délivré par Hercule, alors que Pirithoüs dut y rester : cf., par exemple, Virgile, *Én.*, VI, v. 392-397.

divine et il s'écrie « Je ne suis pas dieu ! non » ; il lui promet un temple ; mais dès que le danger est écarté, il retrouve sa superbe, proclame sa souveraineté universelle, son caractère divin et prétend l'avoir emporté sur le maître de l'Olympe : « Ah ! la foudre, effrayée, a fui devant ma gloire, / Et Jupiter, vaincu me cède la victoire ». Pour conclure, il nie avoir eu peur, comme il nie être un homme. On ne manque de songer à Suétone qui a relevé la couardise de l'empereur et ses fanfaronnades : « En effet, lui qui méprisait tant les dieux, avait l'habitude au moindre coup de tonnerre et au moindre éclair de fermer les yeux, de se couvrir la tête, et, quand le phénomène redoublait, de se jeter hors de sa couche et de se cacher sous le lit »⁴⁷ (*Cal.*, 51 : *Nam qui deos tanto opere contemneret, ad minima tonitrua et fulgura contiueret, caput obuoluere, at uero maiore proripere se e strato sub lectumque condere solebat*). Et le biographe explique par une maladie mentale (*mentis ualetudini*) ces deux tendances contradictoires, « une assurance extrême et une peur excessive » (*summam confidentiam et contra nimium metum* : *Cal.*, 51, 1).

Mais, au moment de sa mort, le Caligula dumasien reconnaît bien la supériorité de Jupiter en mettant sa confiance en lui et il dit devant ses assassins, en dénégation de la réalité : « Non, Jupiter ne veut pas que je meure » (V, 7, 981). Il a besoin d'un support divin quand il est dans la tourmente, mais aucun dieu ne vient à son secours et il perd à jamais toute dignité, à la différence du Caligula de Camus dont les dernières paroles (empruntées à Suétone⁴⁸), qui sont aussi les derniers mots de la pièce, sont d'une incomparable intensité : « Je suis encore vivant ».

En fait, Caligula se révèle comme un perdant, alors qu'il bénéficie de la toute-puissance impériale et qu'il prétend à l'omnipotence divine. Le triomphateur sera assassiné. Lui qui se dit maître de la vie de chacun⁴⁹, en employant toutefois un adverbe qui anticipe la fin (« Allons ! Je suis encore⁵⁰

⁴⁷ Selon Dion Cassius, 59, 28, 6, au contraire, Caligula répondait au tonnerre par un tonnerre mécanique et quand la foudre tombait, il lançait en retour une pierre au ciel.

⁴⁸ Selon l'une des deux versions de l'assassinat de Caligula chez Suétone, *Cal.*, 58, 4, après le premier coup, l'empereur « criait qu'il était encore vivant » (*clamitantem se uiuere*).

⁴⁹ Le Caligula d'Albert Camus (1944/1958) cherchera à devenir destin par réaction contre l'absurde : « On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux » (Albert Camus, *Caligula*, III, 2).

⁵⁰ C'est nous qui soulignons.

le maître du destin », II, 2, 925), n'est pas maître du sien. Son rêve lui a donné la prémonition de sa chute et il n'a pu l'empêcher, prémonition qui pose la question du *fatum* et qui « est l'un des ressorts privilégiés du théâtre tragique »⁵¹. Caligula tombe sous le coup d'une complexe machination ourdie par Messaline. Et il contribue lui-même à sa perte, car c'est parce qu'il a demandé à Junia de rester au palais que celle-ci délivrera Aquila et ainsi donnera au jeune homme la possibilité d'assassiner Caligula, participant elle-même à cet acte sanglant. L'hypocrisie et le machiavélisme de Caligula se retournent contre lui. Hypocrite, il est vaincu en ce domaine par Cherea, qu'il méprisait et par Messaline. Si c'est Aquila qui le tue, il est vaincu par trois femmes, sa maîtresse Messaline, qui est la grande ordonnatrice de son assassinat, sa nourrice Junia, qui découvre en lui une perversité à laquelle elle ne voulait pas croire, et la pure Stella, qu'il fait mettre à mort comme chrétienne parce qu'elle lui résistait, mais qui triomphe de son persécuteur à la fois par sa vertu et grâce à son amant, qui, en vengeance sa mort, élimine le tyran.

Tout se passe comme si raison était donnée à la maxime exprimée par Sénèque, *ep.*, 4, 7 : « Caligula a ordonné à Lévide de présenter sa nuque au tribun Dexter ; lui-même a tendu la sienne à Chaerea. Jamais la Fortune n'élève un homme si haut qu'elle ne le menace d'autant de maux qu'elle lui a permis d'en causer » (*Gaius Caesar iussit Lepidum Dextro tribuno praeberere ceruicem, ipse Chaeraeae praestitit ; neminem eo fortuna prouexit ut non tantum illi minaretur quantum permiserat*). Caligula tombe dans le piège de Messaline, qui elle-même tombera sur l'ordre que les affranchis impériaux auront obtenu de son mari qu'elle entendait mener par le bout du nez...

BIBLIOGRAPHIE

- Barrett, Anthony A. *Caligula : the abuse of power*. London/New York : Routledge, 2014 (2^e éd.).
- Boulerie, Laure. « La tentation de la tragédie classique chez Dumas ». In *Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, ed. Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda, 43-56. Rennes : PUR, 2018.

⁵¹ Esther Pinon, *Le Théâtre de Dumas père*, 35.

- Callet-Bianco, Anne-Marie. « Introduction. Le théâtre de Dumas : un creuset dramatique ». In *Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, ed. Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda, 7-23. Rennes : PUR, 2018.
- Camus, Albert. *Caligula*. Paris : Mauclair, 1958.
- Cooper, Barbara T. « Dumas et Corneille ». In *Corneille des romantiques*, ed. Myriam Dufour-Maître et Florence Naugrette, 19-31. Mont-Saint-Aignan : PURH, 2006.
- Dumas, Alexandre. « Mon Odyssée à la Comédie-française », *Souvenirs dramatiques*, I in *Œuvres complètes*. Paris : Calmann Lévy, 1881, 185-292.
- Dumas, Alexandre. *Drames romantiques*. Paris : Omnibus, 2002.
- Frangoulidis, Stavros A. « Another ending : Gaius Caligula's assassination narrative in Suetonius' *Caligula* 56-60 », *Ordia Prima*, vol. 4 (2005) : 131-139.
- Goldbeck, Fabian. « Die Triumphe der Julisch-claudischen Zeit ». In *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike*, ed. Fabian Goldbeck, Johannes Wienand, 103-122. Berlin/Boston : De Gruyter, 2017.
- Guarino, Antonio. « Caligulas Pferd », *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Romanistische Abteilung*, vol. 124 (2007) : 332-335.
- Guérin, Jeanyves. « Caligula vu par Suétone, Dumas et Camus. D'une figure historique à un personnage théâtral ». In *Les Formes de la réécriture au théâtre*, 2006, 213-222.
- Gury, Françoise. « L'idéologie impériale et la lune : Caligula », *Latomus*, vol. 59, n° 3 (2000) : 564-595.
- Humphrey, John William. *An historical commentary on Cassius Dio's Roman History, book 59 (Gaius Caligula)*. University of British Columbia, 1976.
- Icks, Martijn. « Turning victory into defeat : negative assessments of imperial triumphs in Greco-Roman literature ». In *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike*, ed. Fabian Goldbeck, Johannes Wienand, 317-333. Berlin/Boston : De Gruyter, 2017.
- Kavanagh, Bernard Joseph. « The identity and fate of Caligula's assassin, Aquila », *Latomus*, vol. 69, n° 4 (2010) : 1007-1017.
- Levick, Barbara. *Claude*, trad. Isabelle Cogitore. Gollio : Infolio, 2002.
- Melai, Maurizio. « Caligula, ou de la synthèse rêvée des genres dramatiques sous l'égide de l'histoire ». In *Sculpter l'espace : ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres*, 171-182. Paris : Classiques Garnier, 2019.
- Pinon, Esther. « L'ombre de Cassandre : l'héritage de la tragédie antique dans le théâtre de Dumas ». In *Le Théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, ed. Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda, 29-42. Rennes : PUR, 2018.

- Razgonnikoff, Jacqueline. « Le premier péplum. Le renouvellement de la mise en scène tragique par Dumas (Caligula, Comédie-Française, 26 décembre 1837) ». In *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, ed. Mara Fazio et Pierre Frantz, 175-186. Paris : Desjonquères, 2015.
- Ronning, Christian. « Zwischen *ratio* und Wahn. Caligula, Claudius und Nero in der altertumswissenschaftlichen Forschung ». In *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie : Probleme und Perspektiven einer neuen Römischen Kaisergeschichte 31 v. Chr.-192 n. Chr.*, ed. Aloys Winterling, 254-262. München : Oldenbourg, 2011.
- Klaus Scherberich. « Josephus und seine Quellen im 19. Buch der *Antiquitates Iudaicae* (*Ant. Iud.* 19, 1-273) », *Klio*, vol. 83, n° 1 (2001) : 134-151.
- Woods, David. « Caligula, Incitatus, and the consulship », *Classical Quarterly*, N. S., vol. 64, n° 2 (2014) : 772-777.
- Yavetz, Zvi. « Caligula, imperial madness and modern historiography », *Klio*, vol. 78, n° 1 (1996) : 105-129.

Rémy Poignault is Professor Emeritus at the Clermont Auvergne University (France). His research interests are Latin literature, ancient historiography and rhetoric, and contemporary French literature (mainly Marguerite Yourcenar, Claude Simon, Pascal Quignard). He is founding president of the Société Internationale d'Études Yourcenariennes, president of the Centre de recherches André Piganiol – Présence de l'Antiquité, associate correspondent of the Société Nationale des Antiquaires de France and member of the Société des Études Latines. He published an important number of articles and studies on Marguerite Yourcenar's works.

L'ambivalence d'un chef-d'œuvre : Une lettre perdue de I.L. Caragiale

DOINA MODOLA¹

Abstract: *The Ambivalence of a Masterpiece: A Lost Letter by I.L. Caragiale.* *A Lost Letter* by I.L. Caragiale, a landmark in the history of Romanian theatre, has enjoyed throughout time numerous critical interpretations, without losing its dramatic potential. We intend to study the comic mechanism through a variety of dramatic strategies: the diversity of the scenes, the circular actions, the baffling succession of situations, starting with the loss of the compromising love letter. This play features the actors of a political electoral farce overflowing with a vaudeville-like comic, that in conjunction with parody, is targeting the ideological clichés and verbal stereotypes. A logically inconceivable humour that borders the absurd. The purpose of this kind of humour, unleashed during comical situations, is not hiding the immorality, the demagogy of a socio-political reality put under the critical scope of the author. The joyful, bitter or cruel laughter are being in a continuous competition here. The humour is thus the element that subverts the values of political commitment.

Keywords: I.L. Caragiale, Romanian theatre, farce, vaudeville, humour, comedy, ambivalence.

Achevée à la mi-septembre 1884, lue à Jassy au XXI^e anniversaire de la société « Junimea », *Une lettre perdue*, comédie en quatre actes de Ion Luca Caragiale a été jouée en première absolue au Théâtre National de Bucarest, le mardi 13 novembre 1884, dans une distribution d'exception. Ce fut un triomphe.

¹ Département Arts du spectacle musical, Académie de Musique « Gheorghe Dima », Cluj-Napoca.
doina_modola@yahoo.com.

Le dramaturge, homme de théâtre au sens plénier du mot, inégalable interprète et metteur en scène de ses propres comédies, avait trente-deux ans et se trouvait au sommet de sa carrière littéraire et théâtrale. Le long d'un mois, tant qu'a duré la préparation du spectacle « l'auteur a assisté à toutes les répétitions, la pièce a été mise en scène selon ses suggestions, chaque acteur incarnant le type à la manière dont l'auteur l'avait conçu »². Cette première représentation était devenue pour longtemps un repère pour les mises en scène ultérieures³, la pièce bénéficiant, probablement, du plus grand nombre de spectacles dans la dramaturgie roumaine. Elle a eu également la plus riche carrière internationale, jouissant d'un succès constant sur toutes les scènes du monde, grâce à l'intérêt particulier des artistes, du public et des journalistes pour sa problématique généralement valable⁴.

C'était, pour le dramaturge, sa troisième pièce jouée, après *O noapte furtunoasă* [*Une nuit orageuse*], comédie en deux actes (1879), et *Conu Leonida față cu reacțiunea* [*Le père Leonida face à la réaction*], farce en un acte (1880). En remémorant en 1898 ses « expériences dramatiques » il affirmait que sa première création dramatique originale a été *O soacră* [*Une belle-mère*], pièce fantaisiste en un acte.

Qualifiée à sa première de « farce politique » (Delavrancea), comédie « qui décrit les, mœurs de province », « pièce à clé » faisant allusion à des personnages réels (source anonyme), « pièce originale [...] issue de l'essence de nos mœurs » (Delavrancea), « pièce unique en son genre » qui peint « des types vivants, des exemples à suivre pour tous les auteurs » qui vont aborder ce genre (Delavrancea), « un tableau des mœurs de province agrémenté d'un épisode électoral », « revue critique », « comédie de mœurs », « un tableau bien réussi,

² Ion Bacalbașa, *Lupta* [*Le Combat*], 5 mai 1895. Apud Ioan Massoff, *Teatrul Românesc. Privire istorică*, vol. III (Bucarest : E.P.L., 1969), 162.

³ Acteurs : Ștefan Tipătescu – C.I. Nottara, Agamemnon Dandanache – Ion Panu, Zaharia Trahanache – Ioan Petrescu, Tache Farfuridi – A. Catopolu, Iordache Brânzovenesiu – Anton Leonțeanu, Nae Cațavencu – Iancu Niculescu, Un cetățean turmentat – M. Mateescu, Zoe Trahanache – Aristizza Romanescu, Ionescu – D. Dumitrescu, Popescu – V. Alexandrescu, Ghiță Pristanda – Ștefan Iulian. Iancu Niculescu et Ioan Petrescu ont joué dans le spectacle longtemps après la première, de sorte que la conception origininaire sur le personnage de Cațavencu, respectivement le personnage de Trahanache, s'est par tradition identifiée à ces interprètes.

⁴ Valentin Silvestru, *Elemente de caragialeologie* (Bucarest : Eminescu, 1979), 151-156.

vivant et d'actualité », plein de « verve, esprit et gaieté » (Claymoor – Mișu Văcărescu), une « pièce politique » (Frédéric Damé), une comédie démasquant « notre mécanisme électoral [...] si fragile et élastique » (Ascanio – Dumitru C. Ollănescu)⁵, *O scrisoare pierdută* [*Une lettre perdue*] couvre toutes ces hypostases de la comédie, s'y intégrant pleinement. La pièce impressionne encore aujourd'hui par la diversité et l'efficacité du comique, la profondeur de l'enjeu, la manière de valoriser et de combiner les formes traditionnelles et contemporaines, de réaliser des types exemplaires d'une étonnante complexité humaine, recelant les valences d'une saisissante modernité. Le long du temps, on l'a rangée à juste titre dans la comédie de mœurs, de caractères, de situations, d'intrigue, dans la comédie réaliste ou la satire politique, chacune des exégèses critiques trouvant dans le texte des arguments convaincants pour la démonstration. Les mises en scène ont chaque fois découvert avec plus ou moins de maîtrise artistique de nouvelles valences du système d'idées et de théâtralité, puisque le texte de la *Lettre*, tel le texte shakespearien, comporte une ubiquité à même d'absorber et de représenter la réalité de différentes époques, sous divers éclairages et modalités d'approche.

Dans ce qui suit, nous allons envisager la manière dont cette comédie valorise des formes comiques, tels *le vaudeville* et *la farce*, tout en leur conférant du poids, de la relevance, de la force et de la consistance, du fait qu'elle traite le thème politique et érotique par leurs moyens et leur dynamique, les combinant habilement dans un système protéiforme, significatif et symbolique. De là, leur tonalité ambivalente, l'ambiguïté comique, la gravité inattendue de l'enjeu, au-delà du rire, de la délivrance, de l'amusement.

Nous sommes consciente de notre modeste approche, mais nous considérons pourtant que (re)visionner une représentation, comme toute mise en scène d'ailleurs, est un défi qui oblige à un retour au texte avec un nouveau regard. Cette approche, qu'on le veuille ou non, est condamnée à la partialité et aux superpositions interprétatives, vu l'existence d'une bibliographie très riche à ce sujet, qui a ajouté avec le temps des noms et des travaux prestigieux, parmi lesquels les livres de Maria Vodă Căpușan, *Despre Caragiale* [*Sur Caragiale*]

⁵ Note și variantă. *O scrisoare pierdută*, in I.L. Caragiale, *Opere*, 1, *Teatru*, édition critique de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, introduction de Silviu Iosifescu (Bucarest : E.S.P.L.A., 1959), 582, 583, 584, 586, 592, 595, 596, 598.

et *Caragiale* ?⁶ occupent une place de choix. Elle y a abordé avec beaucoup de subtilité, dans un horizon de référence étendu, les rapports de la création du dramaturge avec le théâtre du XX^e siècle.

Le sujet de la pièce était d'une stricte actualité au moment de sa parution, se rapportant aux élections de 1883 pour la constituante qui allait réexaminer la constitution du Royaume de Roumanie en 1884, après la dissolution des corps législatifs et de nouvelles élections générales.

L'ami de Caragiale, le professeur I. Suchianu, qui avait assisté à la genèse de la pièce et en a apporté des témoignages sur le processus de son élaboration, en soulignait la valeur et l'originalité, la considérant « la plus originale création dramatique de tous les points de vue, comme sujet, mœurs, personnages, langue, technique théâtrale, action vivante, rapide à la Labiche, son auteur favori... »⁷, tout en mentionnant son immense succès auprès du public. La pièce a bénéficié de onze représentations dans une salle bondée, chose rare en ce temps, leur suite étant interrompue par une nouvelle première annoncée à une date fixe (*Boccaccio*) longtemps avant que ne fût épuisé l'intérêt pour *Une lettre perdue*. Un boycott de la première fut organisé, une vraie cabale, mais sans succès, la pièce contribuant à imposer définitivement le nom du dramaturge. « ...Take Ionescu a comparé Caragiale à Molière, le proclamant Molière de Roumanie »⁸.

En dépit du succès, Caragiale n'était pas content de la réception de sa pièce. Al. Davila se rappelait que le dramaturge murmurait : « le public ne me comprend pas », « il me comprendra, mais, plus tard »⁹. L'écrivain avait, à juste titre, la conscience d'avoir dépassé son époque.

Symptomatique à cet égard est l'attitude oscillante de la critique de l'époque dans l'évaluation de la pièce, appréciée et détestée à la fois, parfois par la même personne.

Dans le journal *Le Télégraphe*, par exemple, dans une note non signée, la pièce était considérée immédiatement après la première comme « une comédie originale », « une belle production littéraire de monsieur Caragiali »,

⁶ Maria Vodă Căpușan, *Despre Caragiale [Sur Caragiale]* (Cluj-Napoca : Dacia, 1982) ; *Caragiale ?* (Cluj-Napoca : Dacia, 2002).

⁷ I. Suchianu, *Note și variante. O scrisoare pierdută*, 591.

⁸ I. Suchianu, *Note și variante. O scrisoare pierdută*, 591-592.

⁹ Al. Davila, *Din torsul zilelor*, cité dans *Note și variante. O scrisoare pierdută*, 592.

« qui brille par beaucoup d'esprit et d'originalité ». L'auteur invitait « avec insistance tous ceux qui tiennent au développement de la littérature roumaine, de même que tous ceux qui désirent passer une belle soirée à ne pas rater l'occasion de voir la comédie de monsieur Caragiali »¹⁰. Deux jours après, en revanche, dans la chronique du spectacle, plus développée, le même chroniqueur anonyme, dans une analyse plus détaillée du texte se montrait déçu et désemparé. Il semblait découvrir, dans un substrat plus profond de la comédie, des significations qui suscitaient une alarme diffuse, inquiétante et qui lui donnaient le sentiment d'avoir été trahi.

Cette oscillation entre le rire déchaîné et la découverte de l'enjeu profond et du fond dramatique chargé, grotesque ou tragique allait marquer, à l'avenir la réception de la *Lettre* et de toute la création du dramaturge. C'est la déroute devant les paradoxes de la littérature moderne, avec ses contradictions volontairement dévoilées, symboliquement, chargées de sens. C'est l'angoisse devant les abîmes des vérités qui ne présagent rien de bon dans ce qu'elles mettent en lumière. Par contre, on découvre au-delà du rire, la terreur prémonitoire, les raisons des prévisions funestes. C'est le grotesque continuellement régénéré par les éclats de rire.

« Elle est vivante et on rit beaucoup à la comédie *Une lettre perdue* de monsieur Caragiali, fait remarquer le chroniqueur, mais on déplore l'intention cachée de l'auteur de glorifier les coteries et de faire de la politique venimeuse dans ses œuvres littéraires. Et s'il en fait, pourquoi ne le fait-il pas franchement, loyalement ? et pourquoi jette-t-il dans la balance qui partage ses passions, sans suite ni résolution, tantôt ci, tantôt là, ses mordantes stigmatisations ? C'est là un défaut qui ternit la clarté de ses productions »¹¹. Se sentant trompé par l'explosion du comique de tous genres, qui l'a pourtant amusé, choqué par l'ambiguïté, la polysémie et le paradoxe, le chroniqueur fait de nombreuses objections à l'écriture de Caragiale. Habitué, en 1884, à la pureté des genres, à la linéarité de la comédie, au rire gai et insouciant, le chroniqueur est effrayé par la versatilité de ce comique protéique, d'une large palette et finit par s'en méfier.

¹⁰ *La Curierul teatral, Teatrul Național, Telegraphul*, 15 novembre 1884. Apud *Note și variante. O scrisoare pierdută*, 592.

¹¹ Cf. *Note și variante. O scrisoare pierdută*, 593.

Ce qui bouleverse le critique de théâtre en 1884, c'est le penchant immaîtrisable pour le rire joyeux, qui atteint l'acmé au dénouement, où le burlesque apparent devient grimace grotesque et crispation. La fin instaure une véritable utopie comique, où de guerre lasse tous enterrent les conflits, dans une célébration fraternelle de l'harmonie générale à travers le compromis moral, les transactions et la corruption. On y perçoit le piège, assez évident, du drame et tout se transforme en farce tragique. L'élection au forum de la constituante d'Agamiță Dandanache, le plus stupide et véreux des candidats, décrépit et immoral, ne visant que ses propres intérêts, dévoile un mécanisme politique fondamentalement vicié, toxique, pernicieux, dangereux et destructif. On nous fait voir une victoire de la contre-sélection, de l'irresponsabilité et de la corruption, passible d'une perpétuelle régénération.



Fig. 1 : De droite à gauche Ion Luca Caragiale, l'homme politique Alexandru Vaida-Voevod, le dr. Demetriu Ciuta, Madame Vaida-Voevod et le poète George Coșbuc, à Karlsbad, 1911.

Le vaudeville, comédie d'intrigue

Avec une exceptionnelle flexibilité et ingéniosité, Caragiale a exploité dans sa comédie toute la gamme du comique et toute la palette des formes dramatiques. La pièce présente une construction circulaire : l'action, dont les moments se succèdent dans un rythme ahurissant, se déroule entre la perte et la récupération d'une lettre d'amour, preuve péremptoire d'un adultère au potentiel explosif (situation fréquente dans le vaudeville)¹². L'amant, Ștefan Tipătescu, Fănică pour ses amis, préfet d'un département montagneux, invite chez lui son amante, Zoe Trahanache, femme de son ami et allié politique, le vénérable Zaharia Trahanache, par un billet tendre dont les termes sont on ne peut plus éloquents. La perte de la lettre déclenche une suite de péripéties (déployées et reflétées à travers une multitude de situations, en neuf scènes au premier acte, quatorze au deuxième, sept au troisième et quatorze au quatrième, comme dans une véritable comédie d'intrigue). Ces péripéties bouleversent la vie tranquille des héros ainsi que leur liaison amoureuse, solidement ancrée dans des rites quotidiens. La plus affectée par les événements qui surviennent impitoyablement est la dame, bien installée jusqu'alors dans le triangle amoureux (moteur de l'intrigue dans le vaudeville) entre mari et amante avec qui elle partageait une existence idyllique reposant sur des avantages réciproques.

L'intrigue s'enclenche, comme dans le vaudeville, par une suite de situations qui s'attirent et se compliquent les unes les autres. Mais, dès le début, le thème politique est habilement lancé. Le matin, le préfet lit le journal, légèrement irrité par les attaques des adversaires du groupe indépendant dont le leader est Nae Cațavencu, un type très vocal, insistant et antipathique qui mène, à la veille des élections, une campagne orageuse dans son journal *Răcnetul Carpaților*. « "...Rușine pentru orașul nostru, să tremure în fața unui om !... Rușine pentru guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase

¹² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, préface d'Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée (Paris : Armand Colin, 2002) : « Au XIX^e siècle, le vaudeville devient, avec Scribe (entre 1815 et 1850), puis Labiche et Feydeau, une comédie d'intrigue, une comédie légère sans prétention intellectuelle ». Voir aussi Pierre Voltz, *La Comédie*, chap. V : *Le siècle du vaudeville* (Paris : Armand Colin, 1964), 130-154.

judete ale României pradă în ghearele unui vampir !...” »¹³. Le sergent de ville Ghiță Pristanda, convoqué pour faire un rapport sur sa ronde de nuit, lui donne des informations sur les manœuvres des adversaires politiques, réunis chez Cațavencu dans une séance nocturne.

La construction de la première scène présente un dynamisme externe, créé par l'échange de propos, et un dynamisme interne exploitant la relation, la lettre, l'article de presse qui lancent le conflit politique. Tous les types de messages, télégrammes ou imprimés, vont continuer, le long de la pièce, à stimuler l'action et à alimenter l'intrigue, en tandem avec les faits scéniques et les paroles des héros.

Dans la scène suivante, la deuxième de la pièce, le *monologue* de Pristanda attaque un autre thème au riche potentiel dramatique, à savoir le triangle amoureux. Ce monologue est suscité par le mécontentement du sergent face aux gestes mesquins de son supérieur et de son amante qui s'étaient mis à compter les drapeaux dont il a décoré la ville à la veille des élections. Le monologue appartient à un système de soliloques lapidaires, doués d'une efficacité scénique maximale qui donnent la possibilité aux héros de réfléchir, d'exprimer leurs pensées et leurs réactions aux événements et leurs opinions sur les autres.

Pristanda (singur) : [...] De-o pildă, conul Fănică : moșia moșie, funcția funcție, coana Joițica, coana Joițica ; trai, neneacă pe banii lui Trahanache... (luându-și seama) babachii... Da' eu unde ? famelie mare, renumerație după buget mică.¹⁴

Lui succédant de près, le monologue de Trahanache est tout aussi efficace du point de vue dramatique. Il révèle un procédé spécifique, lié à ce personnage, qui consiste à tromper continuellement les attentes du récepteur, source de

¹³ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (I.1) : « ...Honte à notre ville de trembler devant un homme !... Honte au gouvernement dénaturé qui jette en pâture un des plus beaux départements de Roumanie aux griffes d'un vampire !... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, in *Une lettre perdue, Le père Leonida et la réaction*, traduit du roumain par Edmond Bernard, avant-propos par Șerban Cioculesco (Didier : 1943), 51).

¹⁴ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (I.2) : « Pristanda *seul*. [...] Par exemple, m'sieu Fânica, qu'est-ce qu'il n'a pas ? Des terres ? M'ame Zoé ? Eh ! ben oui, m'ame Zoé ! C'est la belle vie avec les sous de Trahanache... du vieux ! Mais moi, ouitche !... grosse famille, petite rémunération, l'État n'est pas large. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 64).

comique poussée parfois jusqu'à l'absurde. Le vieux cocu, personnage typique de comédie, fait son entrée tout ému, en réfléchissant à l'immoralité des mœurs : « A ! ce coruptă soțietate !... Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic : enteresul și iar enteresul... [...] Auzi d-ta mișelie, infamie »¹⁵. Le spectateur pense tout bonnement, à la lumière des informations antérieures, que le mari a fini par découvrir l'adultère. En apprenant qu'il n'en n'est rien, sa surprise sera d'autant plus grande et le comique d'autant plus efficace.

Comme dans un véritable vaudeville, la résidence du préfet se transforme tout à coup en un lieu public où divers individus, intrus ou indésirables, surviennent en hâte sans être annoncés ou invités, comme si porter atteinte à l'intimité d'un haut fonctionnaire était une chose des plus naturelles. Il y a même son ami Trahanache, chez qui le préfet devait prendre chaque matin le petit-déjeuner, qui fait une apparition intempestive. Arrivé à l'improviste, ce dernier bouleverse complètement l'existence de Tipătescu par les nouvelles qu'il apporte – suite de péripéties relatées, incorporées au dialogue scénique. Il avait été convoqué par l'infâme Cațavencu, leur adversaire politique, qui, recourant au chantage, l'avait menacé de publier une lettre olographe fort compromettante, où Fănică invitait Zoe à un rendez-vous amoureux. Tipătescu est atterré lorsqu'il réalise ce qui s'est passé : la femme, d'une négligence impardonnable, avait de toute évidence perdu sa lettre ! En proie à un vrai supplice, s'attendant chaque instant à être frappé, sanctionné, Tipătescu a besoin d'un certain temps pour se rendre compte que son bonhomme ami était incapable d'y croire, trouvant inconcevable d'être trahi par ceux qui lui étaient les plus proches et les plus chers. Il était persuadé qu'il s'agissait d'un faux, d'un document contrefait, destiné à les brouiller et à les diviser politiquement. La scène est d'un comique énorme :

Trahanache : Am citit-o de zece ori poate : o știu pe dinafară ! ascultă : “Scumpa mea Zoe, venerabilul (adică eu) merge deseară la întrunire (întrunirea de alaltăieri seara). – Eu (adică tu) trebuie să stau acasă, pentru că aștept depeși de la București, la care trebuie să răspunz pe dată ; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aștepta, prin urmare, și

¹⁵ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (I.3) : « Ah ! Quelle société corrompue !... plus de morale, plus de principes, plus rien. L'intérêt et encore l'intérêt... [...] A-t-on jamais vu pareille lâcheté, pareille infamie ? » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 65).

vino tu (adică nevastă-mea, Joița), la cocoșelul tău (adică tu) care te adoră, ca totdeauna, și te sărută de o mie de ori, Fănică... (*privește lung pe Tipătescu, care e în culmea agitației*).¹⁶

Ce jeu de rôles engendre, comme dans le vaudeville, une situation absurde, invraisemblable, d'un comique débridé, dont l'effet est amplifié au maximum par l'étonnement naïf de Zaharia devant l'habileté du faussaire : « Să zici și tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri ! »¹⁷ La bonne foi de Trahanache dépasse toute imagination et la situation devient de plus en plus invraisemblable à mesure que les attentes, naturelles et logiques, du spectateur sont trompées : l'acharnement qu'on met à ignorer l'évidence, en dépit des signes énormes qui l'attestent ne fait que rehausser l'absurde et le comique de la situation. Car, dans le vaudeville, le comique exige de franchir les limites rationnelles, d'atteindre l'irrationnel, l'hilaire excessif mais efficient. Le dramaturge fait du spectateur son complice dans le maniement désinvolte des personnages, où ce dernier se complaît avec délectation !

Après le départ de Trahanache, on assiste à l'apparition imprudente, inopportune, de Zoe qui sort de la chambre voisine où elle s'était cachée durant la visite de Trahanache, n'osant pas regarder en face son mari, même s'il était évident qu'il ne se doutait de rien. Malheureuse, désespérée, Zoe cherche refuge auprès de son amant, traumatisée qu'elle est par le traitement inhumain que lui avait infligé l'infâme Cațavencu : multipliant son attaque, celui-ci l'avait convoquée par un message à la rédaction de son journal, tout de suite après Zaharia, pour lui annoncer sa décision de publier la lettre de son amant. À la menace succède la promesse de lui rendre la lettre moyennant le soutien de sa candidature.

¹⁶ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (I.4) : « Je l'ai lue dix fois peut-être : je la sais par cœur. Écoute : "Ma chère Zoé, notre vénérable président (c'est-à-dire moi) va ce soir à la réunion (la réunion d'avant-hier soir). Moi, (c'est-à-dire toi) je suis retenu à la maison ; j'attends des dépêches de Bucarest qui demandent une réponse immédiate ; qui sait ? le ministre me donnera peut-être un coup de téléphone. Ne m'attends plus, par conséquent, et viens toi (c'est-à-dire ma femme, Zoé), chez ton petit coco (c'est-à-dire toi) qui t'adore comme toujours et t'embrasse mille fois. Fănică." (*il regarde longuement Tipătescu qui est au comble de l'agitation*). » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 71-72).

¹⁷ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (I.4) : « Tu serais le premier à jurer que c'est ton écriture, mais là, à le jurer. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 72).

Zoe est obligée de se cacher à nouveau, car paraissent à brûle pourpoint les avocats Farfuridi et Brânzovenescu, alertés par les signes de la trahison, vu qu'ils avaient surpris le vénérable Trahanache, Madame Trahanache et le sergent Pristanda (que Zoe avait envoyé négocier avec Cațavencu) sortir à tour de rôle du bureau de ce dernier. Sur une page imprimée et diffusée à travers la ville, Cațavencu annonçait avec arrogance sa candidature « pusă la adăpost de orice loviri din partea administrației », de même que le soutien de ses adversaires notoires : « *atât bătrânul și venerabilul d. Trahanache, prezidentul Comitetului electoral, cât și junele și onorabilul nostru prefect* »¹⁸.

Scandalisé de ce que ses confrères aient osé l'importuner ainsi et lui demander des comptes, Tipătescu prend un air hautain et tente vainement de rétablir son autorité. Il ne répond pas à leurs questions ni à leur demande d'être avertis si on avait pris d'autres décisions ou s'il s'agissait d'une trahison. Après leur avoir rappelé ses mérites en ce qui concerne la création et l'organisation locale du parti, Tipătescu les expédie tout court.

Là-dessus, Zoe sort de nouveau de sa cachette et se montre inquiète et terrifiée par la rapidité avec laquelle Cațavencu avait trouvé le moyen de leur forcer la main et d'exercer une pression croissante. Elle est surprise par l'entrée inattendue du Cetățean turmentat (l'Électeur en goguette), venu demander au préfet, qu'il considérait comme la personne la plus compétente, pour qui il devait voter. Ignorant en la matière, vu qu'il allait exercer pour la première fois ce droit civique (obtenu en vertu de son statut de propriétaire), il était déconcerté par les bruits contradictoires qui circulaient dans la ville et tenait à agir d'une manière correcte. Cherchant dans sa poche la lettre que M. Fănică avait écrite à Mme Zoe, il réalise qu'elle lui avait été volée par le perfide avocat Cațavencu, qui l'avait invité boire un verre quelques jours de suite.

Revenu de chez Cațavencu, Pristanda leur apprend que ce dernier pousse le chantage jusqu'à prétendre, en échange de la lettre, soit vingt mille lei, soit une place de député. Indigné d'un tel toupet, Tipătescu ordonne au sergent d'arrêter « ce misérable » sur le champ !

¹⁸ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (I.4) : « mise à l'abri de toute attaque de la part de l'administration » ; « tant M. Trahanache, le vénérable président du Comité électoral que notre jeune et honorable préfet » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 84).

L'arrivée de Trahanache surprend Zoe qui, pour lui donner le change, joue la scène du désespoir : « *începe să se jelească și căzându-i ca leșinată în brațe se lamentează* »¹⁹ (ce qui est une scène typique de vaudeville). Mais d'un air victorieux, ce dernier leur annonce sa découverte : il avait déniché un nouveau document contrefait par Cațavencu. Mais la nouvelle passe inaperçue car, après toutes ces mésaventures, les deux amants ne croient plus à de telles histoires.

Le deuxième acte s'ouvre toujours chez Tipătescu, qui avait permis cette fois aux avocats Farfuridi et Brânzovenescu de venir discuter des élections. Usant d'une diplomatie assez malhabile, Trahanache s'efforce d'apaiser leurs soupçons en les assurant qu'ils détenaient une position importante au sein du parti. Mais, au moment où il leur dit qu'on attendait le nom du candidat, transmis par télégraphe et désigné « selon les intérêts du parti », les deux personnages finissent par perdre confiance. Ils décident d'envoyer une dépêche anonyme à Bucarest pour annoncer la trahison des leaders locaux du parti. Usant de son autorité, Tipătescu parvient à empêcher l'envoi du télégramme délateur, mais se rend compte qu'il ne saurait accepter de soutenir Cațavencu sans se discréditer aux yeux du parti.

Décidée à lutter jusqu'au bout, Zoe demande à Pristanda de mettre Cațavencu en liberté et de l'amener chez le préfet. Dans une première tentative de négociation, Tipătescu offre à Cațavencu d'autres fonctions politiques (une place au Comité permanent, la fonction d'avocat de l'État ou de maire ainsi qu'une propriété à la périphérie), que l'avocat refuse d'une manière catégorique. Exaspéré par le toupet et le cynisme de ce dernier, le préfet se jette sur lui pour l'étrangler, mais Zoe sort en hâte de la chambre voisine, d'où elle avait tout écouté, pour aplanir le conflit en offrant à l'avocat son soutien et celui de son mari. Vaincu par la détermination de son amante, Tipătescu cède à son tour et accepte de soutenir Cațavencu.

Le retour de l'Électeur, qui tenait à savoir pour qui il devait voter, acquiert une fonction symptomatique. Refusant jusqu'à la fin de décliner son nom, ce citoyen anonyme est l'électeur générique, crédule, oscillant, à la conscience embrouillée. Ivre en permanence, il est facile à tromper et c'est ce qui avait permis à Cațavencu de subtiliser la lettre perdue par Zoe. Les bruits qui courent dans la ville l'étourdissent, le perturbent car, à proprement

¹⁹ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (I.9) : « se mettait à gémir et tombant comme évanouie dans ses bras » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 94).

parler, les deux candidats qui se confrontent ne lui inspirent pas une grande confiance, d'autant que, par leurs initiatives, ceux-ci vont se compromettre tout à fait par la suite. Aussi, chaque fois qu'il sent la balance incliner d'un autre côté, il vient demander conseil au préfet, tenant mordicus à être reçu. Comme il tombe cette fois à un moment où les tensions et les conflits atteignent l'apogée, il se voit brusquer par le préfet qui lui dit de voter pour qui il en a envie. À quoi l'Électeur réplique franchement : « Eu nu poftesc pe nimeni dacă e vorba de poftă... »²⁰. Ce qui prête une signification symbolique à sa qualité d'électeur dérouté par les virtuels candidats dont aucun ne lui semble fiable. Lorsqu'il apprend qu'il doit voter pour Nae Cațavencu, l'Électeur éclate de rire après un hoquet et s'exclame : « Nu mă-nnebuni că amețesc... »²¹, car tout alcoolisé qu'il est, il ne peut y voir qu'une plaisanterie de Madame Joița. Et qui plus est, au comble de la colère, Tipătescu rejette sur lui la responsabilité de cette candidature. Mais c'est le sort des électeurs d'être déroutés, étourdis, induits en erreur par toute sorte de manœuvres électorales et d'être culpabilisés ensuite, incriminés, méprisés.

Tipătescu : Ei ! pentru toate astea [pentru că e « bețiv... vițios... păcătos »] trebuie să-ți dai votul lui onorabilul d. Cațavencu... Pentru așa alegător, mai bun ales nici că se putea...²²

Là-dessus, il arrive par télégraphe de Bucarest une dépêche très urgente, vrai coup de théâtre qui renverse à nouveau la situation sur le point d'être résolue : « Cu orice preț, dar cu orice preț, colegiul dumneavoastră, d-voastră al doilea trebuie să aleagă pe d. Agamemnon Dandanache. [...] Se face din aceasta o înaltă și ultimă chestie de încredere... »²³

²⁰ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (II.12) : « Peuh ! je veux personne, s'il s'agit de vouloir... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 136).

²¹ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (II.12) : « Pas possible, la tête me tourne... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 137).

²² I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (II.12) : « Eh ! bien, pour tous ces motifs-là, vous devez donner votre voix à l'honorable Catzavenco... Pour un électeur de votre acabit, c'est le député rêvé !... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 139).

²³ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (II.14) : « À tout prix, absolument à tout prix, votre collègue doit élire M. Agamemnon Dandanache (*mouvement général*). En faisons pour vous haute et suprême question de confiance... Ah ! » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 144-145).

La farce politique

À partir de ce moment, malgré la décision de Zoe de lutter « contre tous », même « contre le gouvernement », les jeux sont faits, le choix fixé définitivement. Dans cette perspective, tout le troisième acte prend le caractère d'une farce²⁴, *une farce politique*. Bien qu'il s'agisse en somme d'une confrontation démocratique entre les aspirants à la candidature du II^e collège, qui présentent aux électeurs leurs programmes, leurs conceptions, leurs mérites, tout se transforme en une farce au final préétabli, décidé de l'extérieur, indépendamment de la volonté des électeurs. Le mécanisme politique souterrain diffère de celui qui apparaît à la surface, du mécanisme ou plutôt de la foire accessible aux regards.

La réunion électorale du III^e acte a lieu dans la grande salle de la mairie, mais elle n'a plus de mise après la disposition catégorique du comité central. Trahanache permet aux deux orateurs de discourir à leur gré, puisque c'était égal désormais, de sorte que tous les deux abusent de la patience du public.

Farfuridi se lance dans son discours comme dans la mer mais, ne sachant pas nager, il se noie dans le flot de paroles sans tête ni queue, incapable, tout avocat qu'il est, de formuler une idée selon les règles élémentaires de la grammaire ou de la logique. Il bredouille des notions disparates mais on est surpris de constater qu'il est compris, comme si, n'ayant aucune objection à faire, l'auditoire se trouve au même niveau d'inhabileté discursive. Épuisé par l'effort qu'il fait pour mener à bon terme son allocution, « se încurcă, asudă și înghite », « asudă și se rățăcește din ce în ce »²⁵, recourt à toute sorte de

²⁴ « La farce est toujours définie comme une forme primitive et grossière qui ne saurait s'élever au niveau de la comédie. [...] Elle s'amalgame chez Molière à la comédie d'intrigue. Des auteurs de vaudeville, comme Labiche, Feydeau ou Courteline, ou les drames absurdes comme Ionesco ou Beckett perpétuent de nos jours la tradition d'un comique du non-sens. La farce doit sa popularité éternelle à une forte théâtralité et à une attention portée à l'art de la scène et la technique corporelle très élaborée de l'acteur. [...] Les sentiments sont élémentaires, l'intrigue bâtie à la diable : gaité et mouvement emportent tout' [...] Cette rapidité, cette force confèrent à la farce un caractère subversif : subversion contre les pouvoirs moraux ou politiques, les tabous sexuels, le rationalisme et les règles de la tragédie. » Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*.

²⁵ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.1) : « Il s'enferme, transpire et boit. [...] Il sue et s'enferme de plus en plus. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 155).

subterfuges gestuels, boit une, deux gorgées d'eau pour reprendre haleine, chahuté en permanence par le groupe de Cațavencu. Il a toutes les peines du monde à faire avancer son discours, car il s'engluie dans les dates historiques et les noms des voïvodes, sans parvenir à dépasser l'année 1821, alors que les débats ont lieu en 1883 ! Avec diplomatie, d'une voix douce et « affable », Trahanache le prie à plusieurs reprises d'abrégier son allocution et d'en venir « à la question ». Finalement, excédé par les nombreuses interruptions et cédant aux supplications du président, Farfuridi se résout à aborder « chestiunea revizuirii Constituțiunii și Legii Electorale »²⁶, qui était du reste à l'ordre du jour, mais s'exprime avec difficulté « asudă, bea și se șterge mereu cu basmaua »²⁷. Suant sang et eau, au bord de l'agonie, le prudent Farfuridi arrive cahin-caha à livrer l'essence de sa doctrine :

Farfuridi : [...] Iată dar opinia mea. (în supremă luptă cu oboseala care-l biruie.) Din două una, dați-mi voie : ori să se revizuiască, primesc ! dar să nu se schimbe nimica ; ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis ! (Aplauze în fund, sâsâituri în față. Farfuridi coboară zdrobit, ștergându-se de sudoare, și merge în fund. [...]).²⁸

Pendant ce temps, au second plan se déroulent en catimini les manœuvres du camp Tipătescu-Trahanache. Pristanda leur fait passer plusieurs messages en vue de préparer le moment où sera annoncé le nom du candidat et où va éclater le scandale. Sortant vite du cabinet du maire, Pristanda détermine Zaharia à interrompre la séance pour s'entretenir avec le préfet. Le mécanisme politique souterrain fonctionne, évidemment, d'une manière imperturbable.

²⁶ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.1) : « la question de la Révision et de la Constitution de la Loi électorale » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 154).

²⁷ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.1) : « en sueur, boit et s'éponge sans cesse avec son mouchoir. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 154).

²⁸ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.1) : « Farfuridi : [...] Voici donc mon opinion (*luttant dans un suprême effort contre la fatigue qui le terrasse*). De deux choses l'une, permettez : ou faisons la révision, j'en suis ! Mais qu'on ne change rien ; ou ne la faisons pas et j'en suis ! Mais alors, qu'on apporte quelques changements, ça et là, et notamment sur les points... essentiels... Vous ne sortirez pas de ce dilemme... J'ai dit ! (*Applaudissements dans le fond, chuts sur les premiers bancs*. [...]). » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 156).

Pendant l'absence de Trahanache, Cațavencu se met à critiquer, hors cadre, mais espérant capter l'attention, le programme de Farfuridi qui, en essayant de riposter, est rabroué et remis à sa place.

Cațavencu : Nu voi, stimabile, să știu de Europa d-tale, eu voi să știu de România mea și numai de România... Progresul, stimabile, progresul ! În zadar, veniți cu gogorițe, cu invențiuni antipatriotice, cu Europa, ca să amăgiți opinia publică...²⁹

Puis, un peu plus loin : « Să-și vază de trebile ei Europa. Noi ne amestecăm în trebile ei ? Nu... N-are prin urmare dreptul să se amestece într-ale noastre... »³⁰

Dans cet intermezzo, où Cațavencu agite d'une façon démagogique et cabotine le thème national, surviennent Tipătescu et Zoe qui tentent sans succès de convaincre Trahanache de déclarer Cațavencu candidat. Bien que Zaharia trouve excusable la falsification de la lettre de Tipătescu pour Zoe, en admettant que « pentru politică – unde e în joc enteresul țării, ca oricare român, a încercat omul, ca să forțeze adică, pentru că te știe că ții la onoarea Joițichii, ca prietin ce-mi ești »³¹, la falsification des endos qui a permis a Cațavencu d'obtenir cinq mille lei lui semble impardonnable. Adepte de Macchiavelli sans le savoir, encore qu'il accuse Cațavencu d'user de « machiaverlicuri », il se réclame en ce qui le concerne, du « iezuitul de Metternich ». Trahanache pense que tous les moyens sont bons pour accéder au pouvoir, la politique étant pour lui un enjeu impliquant un tas d'actions,

²⁹ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.3) : « Je ne veux rien savoir, monsieur, de votre Europe ; moi, c'est la Roumanie, la Roumanie seule qui m'intéresse... Le progrès, monsieur, le progrès ! C'est en vain que vous venez avec vos histoires de croquemitaines, vos élucubrations anti-patriotiques, avec votre Europe, pour tromper l'opinion publique... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 160-161).

³⁰ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.3) : « Qu'elle s'occupe de ses affaires, l'Europe. Est-ce que nous fourrons le nez dans les siennes ? Non... Elle n'a pas, par conséquent, le droit de se mêler des nôtres... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 161).

³¹ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.4) : « pour la politique – quand l'intérêt du pays est en jeu, comme tout bon Roumain, il a essayé, le bougre, de te forcer la main, quoi ! parce qu'il sait que tu tiens à l'honneur de Zoé, en ami que tu es » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 166).

d'affirmations et de décisions pas très orthodoxes, conception qu'on va retrouver, en partie, chez Agamiță Dandanache. Zaharia demande au préfet de lui noter le nom de ce dernier pour ne pas l'oublier.

Rouvrant la séance, Trahanache donne la parole à Cațavencu pour qu'il présente son programme et sa conception politique. Plus calé et maître de soi que Farfuridi, cabotin achevé, Cațavencu jongle habilement avec les effets oratoires et théâtraux, des accessoires aux attitudes, aux mimiques et aux pauses, sans négliger l'emphase et l'exagération pour capter l'attention.

Après avoir accablé l'auditoire de ses cris et sanglots patriotiques, « cu tonul bruscu, vioi și lătrător »³², il revêt l'armure du chevalier sans peur ni reproche, vaillant partisan de l'esprit novateur :

Cațavencu : [...] Fraților, mi s-a făcut o imputare și sunt mândru de aceasta !... O primesc ! Mă onorez a zice că o merit !... (foarte volubil.) Mi s-a făcut imputarea că sunt foarte, că sunt prea, că sunt ultra-progresist... că sunt liber-schimbist... că voi progresul cu orice preț. (scurt și foarte rețezat.) Da, da, da, de trei ori da ! (aruncă roată priviri scânteietoare în adunare. Aplauze prelungite.) Da ! (cu putere din ce în ce crescândă.) Voi progresul și nimic alt decât progresul : pe calea politică... (îngrașă vorbele.) [...] Socială... [...] Economică... [...] Administrativă ... [...] Și... și... [...] și... și... finanțiară.³³

Il tient à illustrer l'importance de ces qualités, matérialisées par des initiatives personnelles, par des actions concrètes, menées avec son équipe de travail qui a la capacité de mettre en valeur ce programme de manière autonome :

³² I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.5) : « d'un ton brusque, vif et agressif » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 170).

³³ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.5) : « Messieurs ! Je suis sous le coup d'une imputation et j'en suis fier !... Je l'accepte ! Je m'honore de dire que je la mérite !... (très volubile). On m'a accusé d'être très, d'être trop... d'être ultra-progressiste... d'être libre-échangiste... de vouloir le progrès à tout prix. (Sec et très tranchant). Oui, oui, oui, trois fois oui ! (Il jette un coup d'œil circulaire et triomphant sur l'assemblée. Applaudissements prolongés). Oui ! (De plus en plus énergique). Je veux le progrès et rien d'autre que le progrès : par la voie politique (Appuyant sur les mots). [...] Sociale... [...] Économique... [...] Administrative... [...] Et... et... [...] Et... et... financière. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 170-172).

conduși de aceste idei, am fundat aici în orașul nostru « Aurora Economică Română », societate enciclopedică-cooperativă, independentă de cea din București... pentru că suntem pentru descentralizare. Noi... eu... nu recunosc, nu voi să recunosc epitropia bucureștenilor, capitaliștilor, asupra noastră ; căci în districtul nostru putem face și noi ce fac dânșii în al lor...³⁴

Et il se lance ensuite dans ses célèbres diagnoses relatives à l'état de l'économie, proférées sous les applaudissements orageux de ses adeptes, qui semblent saluer avec enthousiasme le tableau décevant présenté par l'orateur, situation d'un comique grinçant :

Cațavencu : Societatea noastră are ca scop să încurajeze industria română, pentru că, dați-mi voie să vă spui, din punctul de vedere economic, stăm rău...

Grupul (*aplauze*) : Bravo !

Cațavencu : Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire. Societatea noastră dar, noi, ce aclamăm ? Noi aclamăm munca, traviul, care nu se face de loc în țara noastră !

Grupul : Bravo ! (*aplauze entuziaste*.)³⁵

Il plaide pour les banqueroutes nationales, invoquant l'exemple de l'Angleterre, de la France, de l'Autriche et déplorant que « numai noi [...]

³⁴ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.5) : « forts de ces idées, nous avons fondé, ici, dans notre ville, "L'Aurore Économique Roumaine », société encyclopédico-coopérative, indépendante de celle de Bucarest... parce que nous sommes pour la décentralisation. Nous... moi... je ne reconnais pas, je ne veux pas reconnaître la tutelle des Bucarestois, des capitalistes ; car nous pouvons faire nous aussi, dans notre département, ce qu'ils ont eux dans le leur... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 172).

³⁵ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.5) : « Catzavenco : Notre société a pour but d'encourager l'industrie roumaine, parce que, permettez-moi de vous le dire, du point de vue économique, ça va mal.../ Le groupe – *applaudissements*. Bravo !/ Catzavenco : L'industrie roumaine est admirable, elle est sublime, nous pouvons le dire, mais elle est totalement inexistante. Ainsi donc, notre Société, nous, qu'est-ce que nous acclamons ? Nous acclamons le labeur, le travail qui ne se pratique pas du tout dans notre pays !/ Le groupe : Bravo ! (*Applaudissements enthousiastes*). » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 173).

n-avem falitii noștri »³⁶, ce qui est intolérable. Il lit à la fin le statut de la société économique qu'il a créée et qui a pour devise « România să fie bine și tot românul să prospere ! »³⁷

La fin de l'acte amène le dévoilement de l'adultère, fruit d'une mesquine vengeance. Mais Cațavencu a beau crier à tue-tête, ses exploits oratoires et ses poses de tribun ne font qu'oblitérer sa dénonciation, permettant aux coupables de s'organiser entre ses volutes oratoires et de couvrir sa voix : Tipătescu hurlant avec autorité « Ghiță » et le sergent répondant « Présent » et ordonnant à ses acolytes « Pe el, copii »³⁸. Les groupes se précipitent en vociférant les uns contre les autres et le chaos se déchaîne dans un vacarme assourdissant où se mêlent cris, huées et sifflements. Immobilisé par Pristanda, Cațavencu se voit agrippé par Farfuridi et Brânzovenescu et traîné hors de la salle.

Si le troisième acte pouvait s'intituler *La Farce des candidatures* ou *La Foire des programmes politiques*, le quatrième devrait s'appeler *La mascarade de la contre-sélection* ou *La grotesque électorale*. L'acte final tout entier est structuré comme une farce autour d'une mise en abîme³⁹ : une situation emblématique qui concentre le message de l'intrigue, tout en décuplant sa mise. Le mécanisme souterrain de la politique révèle un défaut d'autant plus grave qu'il détourne le but même des élections : la sélection des candidats en vue de faire accéder à la Chambre constituante des hommes intelligents, compétents, de bonne foi, capables d'assurer une bonne gestion des affaires de l'État. Et ce d'autant plus que la constitution, livre de chevet de l'État, était appelée à en assurer la modernisation. C'est que, pour les protagonistes, la politique n'était pas du tout une action sociale mise au service de la communauté mais une affaire profitable destinée à leur apporter des bénéfices personnels.

³⁶ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.5) : « Nous seuls nous ne ferions pas faillite ! » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 174).

³⁷ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.6) : « le bien-être de la Roumanie et la prospérité e tous les Roumains. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 175).

³⁸ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (III.7) : « Allons-y, les gars ! » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 183).

³⁹ « En héraldique, l'abyme est le point central du blason. Par analogie, la *mise en abîme* (ou *abyrne*, terme introduit par Gide) est le procédé qui consiste à inclure dans l'œuvre (picturale, littéraire ou théâtrale) une enclave qui en reproduit certaines propriétés ou similitudes » (Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*).

L'arrivée d'Agamiță Dandanache, accompagné de Trahanache, contraint Zoe à cacher sa peur d'être compromise par Cașavencu, absent depuis trois jours. Le vénérable Zaharia leur présente le personnage : « Candidatul nostru !... adică ce mai candidat ! alesul nostru »⁴⁰. Dandanache, bégayant et zézayant, arrivé au dernier moment, confus et étourdi, ne comprend pas ce qu'on lui dit, prenant Tipătescu pour le mari de Zoe, confusion dont il ne sortira pas, malgré les efforts qu'on fait pour le détromper. Décrépit et fatigué par le trajet, Agamiță est incapable de se concentrer pour essayer de comprendre ou de retenir quoi que ce soit. En fait de discernement, pas la moindre trace. Dès le début, il se confesse à ses nouvelles connaissances :

Dandanache : [...] stii, m-a combătut opoziția si colo, si dincolo, si dincolo... si rămăsesem mă-nțeledzi fără coledzi si asa am venit pentru aledzere [...]. Da de deranz... destul ! Închipuieste-ți sa vii pe drum cu birza ținți postii, hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca... Stii, m-a zdrunținat !... si clopoștii... îmi țiuie urechile... stii asa sunt de amețit si de obosit... nu-ți fați o idee, conia mea.⁴¹

Mais « nu fățea să nu fațem măcar act de prezentă »⁴² au collègue où il était élu. Trahanache l'assure du succès : « la noi opoziție nu încape... suntem tari stimabile... tari... [...] nu majoritate, unanimitate o să ai, stimabile. »⁴³ Ce qui rassure le candidat, qui, pour le moment avait craint « vrun balotaz »⁴⁴.

⁴⁰ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.2) : « Notre candidat !... Que dis-je, notre candidat ! Notre élu ! » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 188).

⁴¹ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.2) : « vous savez, l'opposition m'a combattu, un peu partout... et j'étais resté, moi... [...] j'étais resté, vous m'entendez, sans circonscription... et comme ça, je suis venu pour les élections. [...] Mais du dérangement... j'en ai eu mon souï ! Imaginez-vous sur une route de poste, cinq relais en patache, cahin-caha... vous savez, ça m'a brisé ! et ces grelots !... les oreilles m'en tintent... vous savez, je suis tellement abasourdi, tellement fatigué... vous ne pouvez pas vous en faire une idée, chère madame » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 189-190).

⁴² I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.2) : « je ne pouvais pas ne pas faire au moins acte de présence... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 190).

⁴³ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.2) : « ici, il n'y a pas de place pour l'opposition... nous sommes forts, monsieur... forts... vous n'aurez pas la majorité, monsieur... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 191-192).

⁴⁴ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.2) : « un ballotage » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 192).

Après le départ de Zaharia, censé veiller au bon déroulement du vote, Dandanache raconte à Zoe et à Tipătescu qu'il a eu la chance de découvrir, dans la poche du pardessus qu'un ami, « un becher » avait oublié un soir après un jeu de cartes, « o scrisorică de amor [...] de la nevasta unui prietin, nu spui ține, persoană însemnată »⁴⁵.

Cela va sans dire qu'ils sont non seulement choqués mais vivement intéressés par cette histoire, reflet en miroir de leur propre aventure. Mais ce qui finit par les laisser bouche bée, c'est l'extraordinaire vitesse de réaction dont est capable ce personnage fantasque alors que son intérêt est en jeu.

Dandanache : Ei, țe să-ți mai spui, puicursorule ? Adu birze, mă, băiete, degrabă... Mă sui în birze si mă duc la persoana, la becherul, nu spui ține – e persoană însemnată – : Găseste-mi, mă-nțeledzi, un coledzi, ori dau scrisoarea la « Răsboiul »... De colea până colea... Gâri-mâr... a trebuit, conیța mea, să țedeze, si tranc ! Depesa aiți, neicursorule... [...]. Asa e, puicursorule c-am întors-o cu politică. Aud ? Țe era de făcut ? Aminteri dacă nu-mi dedea în gând asta, nu m-aledzeam... si nu merdzea de loc, neicursorule ! fă-ți idee ! familia mea de la patuzsopt [...] si eu, în toate Camerele, cu toate partidele, ca rumânul imparțial... si să remâi fără coledzi !⁴⁶

Et dire qu'il attend encore des éloges pour son habileté à manier, en politique, les intrigues et le chantage. Lorsque les deux amants s'enquière du sort de la lettre, ils apprennent qu'Agamiță la garde « en un lieu sûr ». Et à l'idée d'avoir à la retourner, il bondit d'indignation avec la même rapidité,

⁴⁵ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.3) : « Une lettre d'amour, à mon vieux garçon, de la femme d'un ami, je ne dirai pas qui... quelqu'un de haut placé. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 194).

⁴⁶ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.3) : « Eh! qu'est-ce vous voulez de plus, mon bon ami ? Vite un sapin, mon garçon... je monte dedans et file chez le monsieur, chez mon vieux garçon, – je ne dirai pas qui – un gros bonnet – : trouvez-moi, vous m'entendez, une circonscription ou je donne le poulet au "Combat"... Il a eu beau faire... à la fin des fins... il a bien fallu, chère madame, qu'il cède et vlan ! une dépêche ici, mon cher monsieur... [...] Pas vrai, cher monsieur, que j'ai su retourner la situation. Pardon ? Que pouvais-je bien faire ? si cette idée ne m'était pas venue, mon élection était fichue... et ça ne faisait pas mon compte, mon bon ami ; imaginez un peu ! ma famille, depuis 48 [...] et moi-même, de toutes les Chambres, dans tous les partis, en Roumain impartial... et je serais resté le bec dans l'eau ? » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 194-195).

brusquement réveillé de son aboulie habituelle, avec tous les sens aux aguets, attentif à son intérêt et aux avertissements de ses instincts de *zoon politikon* : « Cum se poate, conia mea, s-o dau înapoi ? S-ar putea să fac asa prostie ? Mai trebuie s-aldata... La un caz iar... pac ! la "Răsboiul" »⁴⁷.

Non, ce n'est pas une blague, encore que le ton burlesque et la facture du personnage soient d'un comique irrésistible. Dandanache va s'installer pour toujours à la Chambre ! Derrière le rire on perçoit le frisson de la grimace grotesque. Et une terreur diffuse...

Zoe en est complètement terrifiée, car cet épisode lui révèle les proportions démesurées que l'ambition des hommes peut atteindre en politique. Et Cațavencu qui n'aura pas réussi à se faire élire ! Pour Tipătescu, en revanche, la politique veut dire être dérangé au meilleur moment par les ordres venus de Bucarest. « A, blestemată politică ! »⁴⁸, exclame-t-il, lorsque Pristanda l'envoie au télégraphe, afin de pouvoir introduire Cațavencu, qui veut parler avec Zoe.

Lorsqu'il entre, Zoe se précipite à son devant pour lui proposer un troc : sa lettre à elle contre la lettre de change qu'il avait contrefaite. Mais Cațavencu ne possède plus sa lettre, l'ayant perdue dans la bousculade qui s'est produite à la fin de la réunion, avec le chapeau dans la doublure duquel il l'avait cachée. Zoe est de nouveau au désespoir, mais pour peu de temps car *le hasard* fait que l'Électeur éméché, ancien employé de poste, ait retrouvé la lettre dans le chapeau qui lui était tombé entre les mains pendant l'agitation causée par la bagarre. Au comble du bonheur devant ce dénouement inespéré, Zoe veut offrir à l'Électeur une grosse récompense, mais ce dernier ne désire qu'une chose : apprendre pour qui il devait voter. Entré dans la politique au moment où son statut de commerçant et de propriétaire lui avait accordé le droit de voter, il avait maintenant le devoir d'exercer ce droit, mais il ne savait pas comment, dérouté qu'il était par l'attitude contradictoire des politiciens. Aussi, lorsque Cațavencu nominalise Agamiță Dandanache, l'Électeur, méfiant,

⁴⁷ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.3) : « Que je la rende ? chère madame, vous n'y pensez pas ? Comment pourrais-je être aussi bête ? elle peut servir une autre fois... en cas de besoin... vlan ! au "Combat" » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 197).

⁴⁸ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (II.12) : « Sacrée politique ! » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 135).

a besoin de la confirmation de Zoe, qui prie l'avocat d'écrire le vote de « cet honnête citoyen ». Nature généreuse, ayant échappé à la pression de la catastrophe, elle pardonne ses méfaits à Cațavencu et, persuadée que sa bonté lui portera bonheur – c'était sa petite transaction avec le Ciel ! – elle confie à ce dernier la tâche de présider le banquet donné en l'honneur des élections. À la fin, d'un air hautain, elle rétablit la hiérarchie et, rentrant dans la peau de la femme consciente de son pouvoir, elle lance au passage à l'ancien tortionnaire une vague promesse : « Du-te și ia loc în capul mesii ; fii zelos, asta nu-i cea din urmă cameră ! »⁴⁹.

Mais le hasard, malicieux, semble menacer les héros d'une nouvelle catastrophe, lorsque Trahanache, ayant raconté à Dandanache le combat acharné qu'on avait dû mener dans le territoire avec le falsificateur d'une lettre d'amour, ce dernier réplique que chez lui « cazul a fost adevărat »⁵⁰. Mais le pétard n'explose pas, les deux vieillards se disant chacun que l'autre était ramolli.

Dans la dernière scène de la pièce (acte IV, scène 14) a lieu le banquet dont le maître de cérémonies est Cațavencu. On fait des toasts abondamment arrosés de champagne, on félicite Agamiță qui, à son tour, exhorté par les autres, essaie de remercier l'assistance, mais n'y parvient qu'avec difficulté, vu qu'il est incapable de construire une phrase :

În sănătatea alegătorilor... cari au probat patriotism și mi-au acordat ...
(nu nemerește) asta... cum să zic de !... zi-i pe nume de !... a ! sufragel
lor ; eu, care familia mea de la patuzsopt în Cameră, si eu ca rumânul
imparțial, care va să zică... cum am zițe... în sfârșit să trăiască ! (Urale
și ciocniri).⁵¹

⁴⁹ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.9) : « C'est bon, allez et prenez place au haut de la table : un peu de zèle, cette Chambre n'est pas la dernière. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 217).

⁵⁰ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.12) : « c'était pour de vrai !... » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 219).

⁵¹ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « À la santé des électeurs... qui ont fait montre de patriotisme et qui m'ont accordé (*il ne trouve pas le mot*) euh... comment dirais-je... oui ! aidez-moi donc à trouver le mot !... Ah ! leurs suffrages ! moi qui, ma famille au Parlement depuis 48, et moi en bon Roumain impartial, c'est-à-dire... comment dirais-je... enfin, vivent les électeurs ! (*Hourras et santé*). » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 223).

Trahanache est enchanté de constater la conversion de Cațavencu, après l'affrontement violent et trivial de la fin de la réunion (« d-ai noștri, stimabile ? bravos ! mă bucur »)⁵², car, selon lui, de tels affrontements sont normaux en politique et ils ne l'indignent plus. Inspiré comme d'habitude et ayant toujours un petit discours sous la main, Cațavencu fait valoir sa flexibilité et son attachement d'occasion : « În împrejurări ca acestea (*mișcat*) micile pasiuni trebuie să dispară »⁵³. Puis il lève son verre à la santé de « venerabilului și imparțialului nostru prezident Trahanache »⁵⁴. C'est une atmosphère de joie et d'harmonie générale.

Apercevant l'Électeur, Zoe offre un verre de champagne à « son sauveur » qui, très honoré, boit à sa santé : « În sănătatea coanii Joițichii ! că e (*sughite*) damă bună (*ciocnește cu ea ; ea-i strânge mâna din toată inima.*) »⁵⁵ Les accommodements se suivent à la file. « Cațavencu (*lui Tipătescu încet*) : Să mă ierți și să mă iubești ! (*expansiv*) pentru că toți ne iubim țara, toți suntem români !... mai mult sau mai puțin onești ! »⁵⁶ Et, affichant une attitude radicalement opposée à celle du début de la pièce, il acclame avec enthousiasme l'ancien « vampire » aux griffes insatiables : « În sănătatea iubitului nostru prefect ! Să trăiască pentru fericirea județului nostru ! (*Urale și ciocniri.*) »⁵⁷ Les revirements en cascade font accroître l'euphorie générale. Seul Trahanache se montre conséquent dans l'affection qu'il porte à son « ami » Fănică, à qui

⁵² I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « Vous voilà des nôtres, monsieur ? Bravo ! je m'en félicite. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 223).

⁵³ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « Dans des circonstances comme celle-ci, (*ému*) les petits ressentiments doivent s'effacer. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 223).

⁵⁴ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « À la santé de notre vénéré et impartial président Trahanache ! » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 224).

⁵⁵ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « À la santé de m'ame Zoé ! C'est une (*hoquet*) une brave dame ! (*il trinque avec elle ; elle lui serre la main de tout cœur. Houras, santé.*) » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 224).

⁵⁶ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « Catzanvenco, *bas à Tipatesco*. Pardonnez-moi et soyons bons amis, (*expansif*) parce que nous aimons tous notre pays, npus sommes tous Roumains !... on est plus ou moins honnête. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 224).

⁵⁷ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « À la santé de notre cher préfet ! Vive notre préfet pour le bonheur de notre département ! (*Hourras, santés.*) » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 224).

il souhaite « Să trăiască pentru fericirea prietinelor lui ! (sărută pe Fănică, apoi pe Zoe. Fănică sărută mâna Zoii.) »⁵⁸ Le triangle conjugal reprend sa douce et harmonieuse existence.

En guise d'apothéose, le discours de Cațavencu, « împleticindu-se-n limbă, dar tot îngrășându-și silabele »⁵⁹, glorifie la victoire historique qu'on vient de remporter aux élections, y voyant une preuve péremptoire du progrès :

Fraților ! (toți se-ntorc și-l ascultă.) După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat ! Ce eram acum câțva timp înainte de Crimeea ? Am luptat și am progresat : ieri obscuritate, azi lumină ! Ieri bigotismul, azi liber-pansismul ! Ieri întristarea, azi veselia !... Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituțional !⁶⁰

Tout cela finit brillamment, en « urale tunătoare », la musique attaquant « marșul cu brio », la foule s'attroupant autour de Cațavencu și de Dandanache « care se strâng în brațe », pendant que « cortina cade asupra tabloului »⁶¹.

Pour toute conclusion, nous citons les mots de Maria Vodă Căpușan :

Actualitatea lui Caragiale nu se cere demonstrată doar prin miile de pagini critice închinată lui ; marea, suprema confruntare rămâne cea cu publicul, cititorul sau spectatorul anonim, care deschide o carte sau merge la teatru din pasiune, pentru că simte o chemare nedeslușită spre opera care-i stârnește întrebări, convertind râsul spontan într-o neliniște nu prea lesne de descifrat. Și aceasta rămâne adevărata actualitate a lui Caragiale care ne

⁵⁸ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « Vive Fania pour le bonheur de ses amis ! (il embrasse Fania, puis Zoé. Fania baise la main de Zoé.) » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 224).

⁵⁹ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « fort éméché : sa langue fourche mais il appuie quand même sur les mots » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 225).

⁶⁰ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « Mes amis ! (tous se retournent et écoutent) Après des luttes séculaires qui ont duré près de trente ans, voici notre rêve réalisé ! Qu'étions-nous, il y a quelque temps, avant l'affaire de Crimée ? Nous avons lutté et marché de l'avant. Hier, l'obscurité, aujourd'hui la lumière ! Hier, le bigotisme, aujourd'hui, la libre-pensée ! Hier la tristesse, aujourd'hui, la joie !... Voici les avantages du progrès, voici les bienfaits d'un système constitutionnel ! » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 225).

⁶¹ I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*, (IV.14) : « Tonnerre d'acclamations » ; « une marche avec brio » ; « Tout le monde s'embrasse » ; « Le rideau tombe rapidement. » (Ion Luca Caragiale, *Une lettre perdue*, 225).

obligă să punem întrebări despre el nu cu respectul plictisit cu care sunt șterse de praf statuile clasicilor – prin vitalitatea perenă a unei opere ce ne prinde neiertător, ne stârnește pasiunea și reflecția.⁶²

Texte traduite du roumain et complétées par Ligia Florea et Livia Titieni

BIBLIOGRAPHIE

- Bacalbașa, Ion. *Lupta [Le Combat]*, 5 mai 1895. Apud Ioan Massoff, *Teatrul Românesc. Privire istorică*, vol. III. Bucarest : E.P.L., 1969.
- Caragiale, Ion Luca. *Opere, 1, Teatru*, édition critique de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, introduction de Silvian Iosifescu. Bucarest : E.S.P.L.A., 1959.
- Caragiale, Ion Luca. *Une lettre perdue*, in *Une lettre perdue, Le père Leonida et la réaction*, traduit du roumain par Edmond Bernard, avant-propos par Șerban Cioculescu. Didier : 1943.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anne Ubersfeld, édition revue et corrigée. Paris : Armand Colin, 2002.
- Silvestru, Valentin. *Elemente de caragialeologie*. Bucarest : Eminescu, 1979.
- Vodă Căpușan, Maria. *Despre Caragiale [Sur Caragiale]*. Cluj-Napoca : Dacia, 1982.
- Vodă Căpușan, Maria. *Caragiale ?*. Cluj-Napoca : Dacia, 2002.
- Voltz, Pierre. *La Comédie*. Paris : Armand Colin, 1964.

Doina Modola is a Romanian literary and theatre critic. She published several books, such as: Dramaturgia românească între 1900-1918 (1983), Actori pe scena lumii (1990), Lucian Blaga și teatrul. Insurgentul (1999), Chipurile Traviatei. Reprezentația lirică (2002), Riscurile avangardei (2003). She is member of the Writers' Union of Romania. In 2007, she was awarded the UNITER Prize for the entire activity.

⁶² « Les milliers de pages qu'on lui a consacrés ne suffisent pas à démontrer l'actualité de Caragiale ; la grande, la suprême confrontation a lieu avec le public, le lecteur ou le spectateur anonyme, qui ouvre un livre ou se rend au théâtre par passion, parce qu'il sent un vague penchant pour cette œuvre qui l'interpelle, transformant le rire spontané en une inquiétude pas très facile à déchiffrer. Et c'est là que réside la véritable actualité de Caragiale, qui nous oblige à poser des questions sur lui avec un respect qui n'est pas celui qu'on témoigne aux statues des classiques. Cette actualité réside dans la vitalité pérenne d'une œuvre qui nous frappe sans ménagement, suscitant la passion et la réflexion » (Maria Vodă Căpușan, *Despre Caragiale*, 7, n.t.).

L'impromptu en question : de Molière à Giraudoux et à Ionesco

LIVIA TITIENI¹

Abstract: *The Impromptu in Question: From Molière to Giraudoux and Ionesco.*

The starting point of this research is a line from Eugène Ionesco's play *The Alma Impromptu*: "theatre, of course, changes, for the theatre is life. It's changing like life". The author of this article aims to verify the viability of this assertion by analysing the following plays: Molière's *The Versailles Impromptu*, Giraudoux's *The Paris Impromptu*, and Ionesco's *The Alma Impromptu*. This constitutes an investigation on some grounding points of the topic. The critical meta-text is focused on aspects such as the status of the playwright, the purpose of theatre, the fabrication of the dramatic text, the relation author/text/comedian/public and the status of theatre as a social phenomenon rooted in the lifeline of collective existence. However, the meta-text is constantly scrambled by a certain form of auto-referential writing unveiling its own mechanisms, the creative process being the play on its own. Molière puts himself on stage while writing his play, as author, director and comedian, Giraudoux shows himself through his character Jovet, Ionesco places himself on stage while writing his play, being disrupted by three characters, "Ph.Ds in teatrology" who write a play themselves, encasings present in Molière and Giraudoux's works as well. Consequently, the reflection on dramatic arts shows, in its essence, the same poetics and/or poietics, the mirroring games favouring structural and thematic duplications, and depicts the evolution of technical devices and creative specificity shared with an audience more and more discerning.

Keywords: poetics, *mise en abyme*, meta-text, meta-theatricality, *verismo*, illusion.

¹ *Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie. livia_titieni@yahoo.com.*

L'association des trois impromptus, *L'Impromptu de Versailles*² de Molière, *L'Impromptu de Paris*³ de Giraudoux et *L'Impromptu de l'Alma*⁴ de Ionesco, n'est pas fortuite, compte tenu de leur genèse et de l'adoption de cette forme dont Molière semble avoir fait « sinon tout à fait un genre dramatique, du moins une espèce de *manière* esthétique qui lui réussit fort bien »⁵.

Les trois impromptus ont été conçus comme textes polémiques de circonstance, en réponse aux attaques des critiques dramatiques contre Molière, Giraudoux ou Ionesco. La problématique du débat des trois dramaturges avec leurs critiques a été traitée de manière circonstanciée, à travers des documents d'époque, par l'historien et critique littéraire Tadeusz Kowzan dans un article intitulé « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques »⁶.

Notre approche ne vise pas la dimension polémique des trois textes, qui ne manque point de portée, mais envisage de les soumettre aux différents éclairages de la poétique et de l'herméneutique pour tenter une synthèse, soit une espèce d'arts poétiques.

Configurer une poétique du théâtre signifie renvoyer à sa facture duelle, au texte dramatique et au spectacle proprement dit. On pourrait à la rigueur envisager même une poétique de l'acteur et de l'auteur dramatique, voire une poétique du spectateur et on aurait ainsi une approche complète du phénomène théâtral. Notre ambition n'est pas de celles-ci. Nous nous proposons, à travers l'analyse des trois *impromptus*, conçus comme de véritables manifestes théâtraux, de dégager la poétique théâtrale des trois dramaturges. Et cela, parce que, par le regard qu'ils portent sur leurs pièces, ils agissent moins en critiques dramatiques, mais plutôt en poéticiens, au sens que peut revendiquer Aristote dans l'un de ses plus célèbres ouvrages.

² Molière, *L'Impromptu de Versailles*, in Molière, *La Critique de l'École des femmes, L'Impromptu de Versailles* (Paris : Larousse Classiques, 1974), 49-77.

³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris, pièce en un acte* (Paris : Grasset, 1937).

⁴ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma ou Le caméléon du berger*, in *Théâtre*, tome II (Paris : Gallimard, 1958), 9-59.

⁵ Patrick Dandrey, *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde* (Paris : Klincksieck, 2006), 19.

⁶ Voir Tadeusz Kowzan, « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 127 (1980), 261-280.

Cela nous permettrait également de chercher le plus partageable dans le plus singulier de leur pratique dramatique. Il est vrai que dans le domaine des arts, comme dans celui des civilisations, on croit à un progrès continu, en l'occurrence à une évolution des genres. Mais, d'autre part on pourrait affirmer que les continuités sont plus stables et plus saisissables dans le domaine esthétique.

Si nous nous attardons davantage sur *L'Impromptu* de Molière, c'est de toute évidence parce que les autres impromptus s'y rapportent, directement dans le cas de Giraudoux, allusivement dans le cas de Ionesco. D'autre part, seul Molière apparaît dans sa pièce en une triple hypostase, celle de l'auteur, du metteur en scène et du comédien, ce qui nous offre une plus ample base d'analyse des enjeux dramatiques mis en cause par les trois pièces. Faisant parler les acteurs, tantôt en leur propre nom, tantôt au nom de leur personnage, Molière conçoit une construction habile dont il sait tirer un heureux parti. C'est à ces *dramatis personae* qu'il confie sa conception dramaturgique dans une pièce légère, souple et sans artifice qu'est l'impromptu, « esthétique de l'improvisation »⁷, qui nous fait voir l'éclat du dialogue et l'ingéniosité de ses traits d'esprit, la finesse de la langue et le souci du détail, la virtuosité dans le maniement des formes de son comique ou ses dons de metteur en scène.

L'image d'un auteur comme Molière relève d'autre part d'une sorte de mystique esthétique qui fonctionne chez tous ceux qui de près ou de loin ont un rapport avec l'art dramatique. L'appropriation des classiques par les dramaturges modernes tient aussi au rapport particulier que les Français entretiennent avec le patrimoine du siècle classique. Molière est souvent repris par des metteurs en scène qui semblent mettre à l'épreuve leur talent et leur génie en se confrontant aux dramaturges classiques. C'est aussi un signe que ce théâtre intéresse encore auteurs, metteurs en scène et public : le théâtre de Molière représente la « vulgate » pour la comédie et l'on voit les amateurs de théâtre le suivre.

⁷ Improvisation qui n'est qu'apparente, puisque dans *Les Précieuses ridicules* il l'avait déjà annoncé, « Je vous ferai un impromptu à loisir que vous trouverez le plus beau du monde », la commande du roi ne faisant que matérialiser l'intention de Molière.

Molière c'est du marbre, se plaisait à dire Jovet, comédien et metteur en scène de bien des pièces classiques. Le texte de Giraudoux a été qualifié de farce moliéresque, inspirée de *L'Impromptu de Versailles*, celui de Ionesco de « farce satirique », allusion explicite à Molière dans *L'Impromptu de l'Alma*. Interrogé sur les auteurs dramatiques lui ayant servi de modèle, après avoir mentionné les anciens et Shakespeare, Ionesco nomme, faussement contrit, Molière : « J'ai aussi un peu étudié Molière ». Devant la réaction des Bartholomeus, « Vous blasphémez », il fait semblant de se corriger, répliquant timidement : « Je croyais que Molière était universellement, éternellement valable puisqu'il plaît encore »⁸. Bien qu'il n'y ait pas d'autre allusion directe à Molière chez Ionesco, à part encore cette donnée du paratexte indiquant la musique de scène d'après des partitions du XVII^e siècle, si l'on regarde bien des effets comiques ionesciens, des rapprochements avec Molière au niveau de l'esthétique du rire sont indéniables.

Contextualisation

Si l'on remonte aux débuts du théâtre moderne, soit aux premières années du XVII^e siècle, on trouve une diversité de points de vue et autant de pratiques théâtrales. Les théories sont élaborées par une caste d'intellectuels ou dramaturges qui tentent de prendre en compte une problématique de la représentation, mais restent plutôt des texto-centristes et moins des théâtrologues, et leurs commentaires relèvent plutôt des poétiques canoniques du temps que des représentations théâtrales proprement dites.

Or, un changement de paradigme dans le discours du théâtre se produit vers 1660. En 1658, c'est le retour de Molière et de sa troupe à Paris. Pour lui le succès d'une pièce se fonde sur le point de vue du spectateur, chose nouvelle vers cette moitié du siècle. Le discours critique vient ainsi se rééquilibrer du côté de la réception, ce qui suppose ou implique une réévaluation de type pragmatique. Le théâtre c'est l'affaire du spectateur qui doit composer avec les coordonnées dramaturgiques, espace, temps, texte, mise en scène.

⁸ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 23.

Nous en sommes là lors de la représentation, au théâtre du Palais-Royal le 26 décembre 1662, de *L'École des femmes*, dont le succès fulminant a froissé les « jaloux esprits ».

L'Impromptu de Versailles est d'abord une réponse au *Portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des Femmes* par Boursault, visant la *Critique de l'École des femmes*, elle-même une réponse de Molière aux critiques de *L'École des femmes*. Consacrer une œuvre pour évaluer une pièce qu'on vient de créer confère plus de visibilité à la pièce, tout en permettant à l'auteur d'en « évaluer » celle de ses détracteurs, par ses propres paroles ou celles qu'il fait dire aux personnages, un certain nombre de comédiens jouant le même rôle que dans la *Critique*. Les deux pièces écrites en 1663, *La Critique de L'École des femmes* et *L'Impromptu de Versailles*, sont partie prenante de la querelle qui s'ensuit et il est naturel qu'une étude intertextuelle puisse compléter la conception de Molière en matière d'art dramatique⁹.

Se servant de la technique du théâtre dans le théâtre qu'avait pratiquée Pierre Corneille dans *L'Illusion comique* ou Jean Rotrou dans *Le Véritable Saint-Genest*, Molière et sa troupe de comédiens du Palais-Royal s'apprêtent à répéter dans la salle de la Comédie à Versailles une pièce que le roi avait commandée, en réponse aux accusations des détracteurs de Molière.

Avec Giraudoux, nous sommes après trois siècles de débats et d'expériences théâtrales qui ont enseigné aux auteurs de ne plus viser à régenter le théâtre. Les tendances les plus variées s'affirment : un théâtre de tradition, certes, avec des personnages régis par la causalité, personnages imprégnés pourtant d'une inquiétude toute moderne qui va s'aggravant dans la deuxième moitié du siècle, mais aussi renouvellement des structures dramatiques au point d'abolir la frontière des genres, privilégiant le texte, le mot comme le fera Jean Giraudoux. Inclassable parmi les écrivains de sa génération, il tentera d'amenuiser la densité de l'intrigue, de délivrer son écriture du poids de la banalité par le style et lui conférer de la fraîcheur par une manière nouvelle de regarder et d'écrire le monde, fondée sur l'exploration de la relation principale entre le sujet et le monde, sur l'exploitation du

⁹ La polémique autour de *L'École des femmes* a déclenché toute une série de pièces, s'y rapportant : non seulement Boursault, *Le Portrait du peintre*, mais aussi Montfleury, *L'Impromptu de l'Hôtel de Condé*, Chevalier, auteur des *Amours de Calotin*.

potentiel du langage. Comme il s'est découvert la vocation théâtrale grâce à Jovet, metteur en scène réputé, celui-ci marquera la création même du dramaturge¹⁰. Il est « la cause efficace » de la théâtralité giralducienne, en l'occurrence il est personnage/metteur en scène de son *impromptu*.

La pièce sera représentée en 1932, sa portée polémique visant des critiques de son théâtre¹¹ « jaloux au compte de Racine, méticuleux au compte de Molière, dédaigneux au compte de Musset »¹² et le désintérêt de l'État pour le théâtre. Mais cet aspect apparaît comme marginal, puisque l'essentiel réside dans la représentation, la mise en scène, fondée sur le refus de l'illusionnisme, du réalisme mimétique par l'interaction entre scène et coulisse, par l'artifice mis au service du réel, par la conception d'une représentation toute différente grâce à Jovet, metteur en scène, personnage et porte-parole de Giraudoux. Un théâtre qui affirme le primat du texte, du mot : « la noblesse du théâtre est le verbe », « les auteurs n'ont qu'une obligation, celle d'être des écrivains. Le mot comporte tout »¹³.

Ionesco est un représentant du « nouveau théâtre » des années '50, à côté d'Adamov et de Beckett. Il a traversé la « poétique » de l'automatisme surréaliste, l'idéologie du travail du signifiant dans le groupe « Tel Quel ». Placé sous l'étiquette de l'absurde, de l'« anti-théâtre », il mise sur l'importance donnée au texte comme langage, qu'il considère vidé de sa substance, glissant vers sa destruction progressive, entraîné qu'il est dans des clichés, truismes de toute sorte, en fin de compte aboutissant au divorce entre le mot et la chose. L'intrigue y perd de son importance, quand elle n'est pas totalement rejetée, tout comme la psychologie des personnages ou le vérisme du décor. Faire du langage le moteur de l'action dramatique telle est la nouveauté du théâtre ionescien. C'est dans cette perspective que Ionesco

¹⁰ Concernant l'influence de Jovet sur la dramaturgie giralducienne, voir Tadeusz Kowzan, « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », 266.

¹¹ Deux noms sont seulement mentionnés, Georges le Cardonnel (critique de Claudel) et André Bellessort. Cf. aussi Tadeusz Kowzan, « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », 264.

¹² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 69.

¹³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 139.

conçoit sa pièce, tout en répondant aux critiques représentés par les trois Bartholomeus¹⁴.

« La fabrique » de l'évènement théâtral

Dès le titre, le lieu de la représentation des trois pièces se définit comme un lieu réel, là où les pièces ont été représentées pour la première fois¹⁵, vraisemblance qui met le spectateur en une disposition ou attente qui sera sinon déçue au moins défiante puisqu'on assiste à plusieurs représentations emboîtées, dont il est censé démêler les ficelles.

Se mettant en scène dans son travail d'écriture, Molière nous permet de comprendre le phénomène du théâtre par la représentation du théâtre en train de se faire.

« J'avais songé, dit Molière, une comédie¹⁶, où il y aurait eu *un poète* (nous soulignons) que j'aurai représenté moi-même, qui serait venu pour offrir une pièce à une troupe de comédiens arrivés de la campagne », après quoi Molière endosse, outre le rôle d'auteur, celui du directeur de troupe, du metteur en scène et du comédien. Celui que nous appelons dramaturge se disait du temps de Molière et se pensait poète dramatique. Cela ne veut pas dire que la finalité n'en reste pas moins la représentation, de sorte que celle-ci conditionne et la construction et l'écriture du texte de théâtre. Nulle part le syncrétisme du phénomène théâtral n'apparaît de manière plus transparente que dans *L'Impromptu de Versailles*. Ici, la description du jeu des comédiens se réalise au moment même de la création de la pièce, de sorte qu'elle se donne à lire comme une comédie méta-satirique aussi.

¹⁴ Sur les critiques bafoués par Ionesco, voir Tadeusz Kowzan, « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », 268 ; il y cite cette déclaration de Ionesco dans une interview de 1956 : « *L'Impromptu de l'Alma* est une plaisanterie. J'y attaque mes amis : Barthes, Dort etc. Cette pièce est faite de citations et de compilations : ce sont eux qui l'ont écrite. »

¹⁵ Voir Tadeusz Kowzan, « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques », 269.

¹⁶ Allusion à une comédie de Georges Scudéry.

Lorsque Mlle Béjart reproche à Molière de n'avoir pas écrit une « comédie des comédiens », on s'avise qu'il s'agit de comédies ayant eu ce titre, celle de Gougenot en 1631 et celle de Scudéry en 1635. L'allusion est suivie de la « thèse » de Molière sur la manière du dramaturge d'« attraper le ridicule des caractères », dans cette réplique de Brécourt :

Le dessein [de Molière] est de peindre les mœurs sans vouloir toucher aux personnes, et que tous les personnages qu'il représente sont des personnages en l'air [...] qu'il habille à sa fantaisie pour réjouir les spectateurs.¹⁷

Plaire, autant dire « réjouir le spectateur », « le guérir » c'est la règle de Molière, dans un « siècle théoricien » qui élabore des normes génériques pour la tragédie ou la comédie. Contre la tyrannie rationaliste des précepteurs des valeurs esthétiques, Molière, par l'entremise de Dorante, plaide pour la liberté du dramaturge, tout en s'appuyant sur le goût du public. « Je voudrais savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun ne soit pas juge du plaisir qu'il y prend ? »¹⁸

Plaire au public signifie succès, et succès signifie aussi recette. Et ce public auquel Molière veut plaire n'est pas forcément celui de la cour, mais aussi celui du « parterre », mot qu'il faut entendre dans un sens mélioratif et péjoratif à la fois car, précise Molière, « le bon sens n'a point de place déterminée dans la comédie », et parmi les spectateurs « il y en a plusieurs qui sont capables de juger une pièce selon les règles, et les autres en jugent par la bonne façon de juger, qui est de se laisser prendre aux choses, et de n'avoir ni prévention aveugle, ni complaisance affectée, ni délicatesse ridicule »¹⁹. L'idée est reprise dans *L'Impromptu* : « Le plus grand mal que je leur aie fait, dit Molière s'adressant aux critiques, c'est que j'ai eu le bonheur de plaire un peu plus qu'ils n'auraient voulu [...] et Dieu me garde d'en faire jamais qui leur plaisent ! Ce sera une mauvaise affaire pour moi. »²⁰

¹⁷ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.4), 65.

¹⁸ Molière, *La Critique de l'École des femmes*, (I.6), 44.

¹⁹ Molière, *La Critique de l'École des femmes*, (I.5), 29.

²⁰ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.5), 73.



Fig. 1 : Louis Jouvet interprétant Dom Juan dans la pièce éponyme de Molière, représentée au Théâtre de l'Athénée, à Paris, en 1947 (<https://lestroiscoups.fr/louis-jouvet-artisan-de-la-scene-penseur-du-theatre-colloque-international-du-23-au-25-mars-2015-a-paris/>)

C'est dans cette perspective que l'on doit méditer cette proposition tirée de la *Critique*, pièce à laquelle s'attaque *Le portrait du peintre ou la Contre-critique de l'École des femmes* : « Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent par les entrailles, et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir. »²¹

Quant au risque d'épuiser cette veine comique qui relève du ridicule des marquis et précieuses, Molière, qui joue lui-même le rôle du marquis, répond à Brécourt, avec sa verve redoutable : « Crois-tu qu'il ait épuisé tout le ridicule des hommes ? Et, sans sortir de la cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens où il n'a point touché ? »²² Suit une énumération des travers de l'homme, fausseté, flatterie « à outrance », lâcheté, perfidie dans des répliques leur correspondant.

²¹ Molière, *La Critique de l'École des femmes*, (I.6), 41.

²² Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.4), 62.

Molière n'est pas seulement un inventeur de comique, mais aussi un créateur de ces êtres organisés, complets, vivants que sont les comédiens. Lorsqu'il s'écrie : « Ah ! les étranges animaux à conduire que les comédiens », outre cette marque de connivence intime du metteur en scène avec sa troupe, Molière met en cause sa responsabilité de régisseur, dans un concentré dramaturgique parfaitement réglé : faire un honnête homme, c'est prendre « un air posé, ton naturel, gesticuler le moins », tandis que pour le marquis, La Grange qui le joue doit « affecter une manière de parler pour se distinguer du commun », « bel air, perruque, une petite chanson entre les dents »²³, être une excellente comédienne, signifie « bien représenter un personnage qui est si contraire à votre humeur. Tâchez donc de bien prendre, tous, le caractère de vos rôles, et de vous figurer que vous êtes ce que vous représentez »²⁴. La pragmatique stipule l'existence d'une théâtralité dans le discours ordinaire, « comédie de la parole »²⁵ selon Ducrot, qui s'appuie sur l'exemple des tours interjectifs qu'on prononce toujours accompagnés de mimique et geste. C'est avec constance et assurance que Molière distingue le discours « naturel » du « discours théâtral » où tout est mis en jeu pour créer l'illusion théâtrale. C'est la loi du jeu de l'acteur contraint à réprimer son être au profit du paraître, c'est réitérer le statut de l'acteur comme *dramatis personae*, dont le masque cache une chose pour montrer autre chose, autant dire qu'au théâtre on affirme qu'on n'est pas ce que l'on est.

Comme personnage, le comédien devient aussi un moyen pour les dramaturges de se dire eux-mêmes, de penser leur art et ses enjeux. Comme metteur en scène, Molière crée cette « théâtralité pure » relevant de la signification du texte, signification que le spectateur doit par sa réception (re)construire en fonction de son expérience théâtrale. Il résume ainsi à lui seul la crise du personnage conçu dans son unicité. Une méta-théâtralité conséquente nous livre au fur et à mesure sa réflexion sur le théâtre, un théâtre qui se pense au moment même du jeu. Il reste comédien dans son travail d'auteur, en vertu du rapport distancié à l'auctorialité qui caractérise d'ailleurs les trois *impromptus*, le discours en venant à se rééquilibrer du côté

²³ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.4), 65.

²⁴ Molière, *L'Impromptu de Versailles*, (I.1), 58.

²⁵ Oswald Ducrot, *La preuve et le dire : langage et logique* (Tours : Mame, 1973), 49. Il en est de même chez Ionesco, dans bon nombre de séquences interjectives.

de la scène. La structure même de la pièce est fondée sur le jeu des comédiens, dont les rôles distribués tiennent à leur dépendance d'une fine observation psychologique et c'est ce qui confère la cohérence à la structure même de la pièce.

La scène de *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux s'ouvre également sur un théâtre dans le théâtre. Sur le plateau du Théâtre de l'Athénée, au cours d'une répétition, Renoir presque seul se désespère de ne pas voir arriver les comédiens. Il se met à lire du Molière et voilà les comédiens qui arrivent les uns après les autres. D'ailleurs, Giraudoux n'est pas à sa première rencontre avec Molière. Son *Amphitryon 38* tout en remontant à Plaute, comme l'avait fait Molière aussi, doit à son confrère bien des traits et les rapprochements n'ont pas tardé à avoir été faits par la critique²⁶.

Les premières répliques sont des mélanges de textes pris à Molière et aux modernes, mais les coulisses dévoilent comme par hasard le puits d'Électre, les rosiers de *L'École des femmes*, auxquels s'accroche Robineau, un intrus, représentant des autorités, venu se renseigner sur le mystère du théâtre ou des casseroles en couleur pour régler l'éclairage, que l'on essaye sur le visage du même Robineau, coulisses et personnages rappelant constamment qu'on assiste à une fiction. Vera donne dès le début la définition du théâtre : « C'est d'une simplicité enfantine, le théâtre, c'est d'être réel dans l'irréel. Moi je veux bien le leur dire, ce soir, si vous voulez. »²⁷ Désormais tout va balloter autour de cette formule dans cette représentation qui dévoile les coulisses, mettant au premier plan Jovet, le metteur en scène. Cette fois-ci c'est par la bouche de Jovet et des personnages que s'exprime la conception de Giraudoux fondée sur l'importance du verbe, de l'envoûtement qu'il procure aux spectateurs.

Avec Jovet, nous sommes témoins de ce long combat du metteur en scène pour avoir son propre champ autonome et sa légitimation. À la faveur de la mise en scène, l'illusion y est continuellement perturbée par l'intrusion d'éléments montrant l'envers de l'artifice, l'aménagement même des coulisses étant informé par les exigences de la représentation.

²⁶ La pièce de Giraudoux est la 28^e version depuis Plaute, celle de Molière étant la 26^e. Entre Molière et Giraudoux se place une version romantique, *L'Amphitryon* de Heinrich von Kleist qui, bien qu'inspiré par Molière, en modifie la trame.

²⁷ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 20.

Il y est question du théâtre comme métier difficile et exigeant où technique et imaginaire s'articulent. On y assiste à un vrai cours de théâtre qui inclut sur un mode gentiment ironique le *Paradoxe sur le comédien*, dont la forme provocatrice vient suppléer un semblant de philosophie discursive. L'architecture dramatique girauducienne soumet la vie à son jeu pour la rendre expressive, déclenchant des images d'une forte efficacité poétique. Giraudoux crée un univers où l'on vit par des remarques de détail, par des bribes de phrases qui concernent un public perspicace, apte à saisir les allusions conventionnelles dissimulées dans le texte. Il croit à une sorte d'esthétique féerique, exploitant l'efficacité irradiante de l'image : au moment où se constitue un univers réaliste s'élaborent dans le même creuset des métaphores qui projettent le réel dans l'imaginaire.

Porte-parole de l'auteur, Adam soulève la question de l'importance du théâtre : « Cela doit l'intéresser, le public, le théâtre puisqu'il y vient. Il faudra bien un jour qu'il apprenne enfin ce que c'est. Mais ça n'est quand même pas à nous de lui raconter notre petite histoire »²⁸. On ne vient pas au théâtre pour comprendre, mais pour se laisser aller à la magie du verbe : « Le mot comprendre n'existe pas au théâtre »²⁹, professe Jouvet, et Renoir complète : « Le bonheur est que le vrai public ne comprend pas, il ressent. On peut donc tout lui montrer sans compromission et sans réticence. Ceux qui veulent comprendre le théâtre sont ceux qui ne comprennent pas le théâtre »³⁰. Le théâtre a cette vertu magique et thaumaturgique de donner au spectateur, « à cet esclave éculé la toute-puissance sur les couleurs, les sons et les airs [...] ». Nous le rendons sensible, beau, omnipotent. Nous te le rendons à minuit sans rides au front, sans rides à l'âme, maître du soleil et de la lune, marchant ou volant, apte à tout, prêt à tout. »³¹ Le théâtre poétique de Giraudoux va dans ce sens dans ce plaidoyer pour « le style qui renvoie sur l'âme des spectateurs mille reflets, mille irisations qu'ils n'ont pas plus besoin que la tache du soleil envoyée par la glace »³².

²⁸ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 17.

²⁹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 82.

³⁰ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 83.

³¹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 130-131.

³² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 84.

Suit la définition de la mise en scène donnée par Adam : « Nous la connaissons la mise en scène ! C'est si simple ! C'est une pièce où tout est résonance pour notre voix, une scène où tout est solide et facile pour nos pieds », et Castel de renchérir : « La mise en scène, c'est bâtir pour la pièce une assise de béton comme pour un obusier. Et en avant le tir ! »³³ Dasté intervient pour contester tout ce qui veut pousser le réalisme jusqu'à créer l'illusionnisme parfait : « C'était joli, le théâtre libre ! On disait il est cinq heures et il y avait une vraie pendule qui sonnait cinq heures. La liberté d'une pendule ce n'est quand même pas ça ». Par contre, objecte aussitôt Raymone : « Si la pendule sonne 102 heures, ça commence à être du théâtre »³⁴. Par leur discours assertif, les personnages se portent garants de ce qu'ils posent, sans, paradoxalement, trop porter atteinte à la charge figurale de la pièce, ce qui nous rappelle Ricœur³⁵ qui conçoit la métaphore comme « une assertion métamorphosée ».

Pas de vérisme, pas de mimétisme dans la représentation, tout moyen est bon pour bafouer l'illusionnisme du théâtre traditionnel. Le spectateur est surpris par la manière dont Jovet sait jouer de l'éclairage et d'autres composantes dramaturgiques, la voix de l'acteur par exemple, le célèbre « phrasé » dont parlent tous les acteurs ayant joué sous sa baguette.

Voulez-vous me dire [Boverio s'adressant à Robineau] ce que serait le comédien, Monsieur, s'il avait un autre honneur que celui de la langue et du style ? Lui qui doit prononcer les mots les plus stupides et les plus gros, où serait son métier s'il n'avait aussi à dire les plus nobles ? Où trouver la récompense de ces mimiques, de ces toux, de ces bégayements sous lesquels il cache chaque soir l'indigence d'un texte, sinon dans le rôle qui lui rend les modulations, les amplitudes, les silences du vrai langage et où il n'a plus qu'à être *la statue à peine animée de la parole* !³⁶ (nous soulignons)

³³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 18-19.

³⁴ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 20.

³⁵ Paul Ricœur, *La Métaphore vive* (Paris : Seuil, 1975).

³⁶ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 81.

Dans une lettre à Gabriel Marcel, Marguerite Yourcenar, dont les relations avec Giraudoux n'étaient pas trop tendres, admire les dons du dramaturge, « sa félicité technique », « le plaisir de l'enchaînement des images et du trait d'esprit »³⁷. Cette *félicité technique* dont parle Marguerite Yourcenar réside dans la manière dont le personnage giralducien devient médiateur entre le texte et sa représentation, aussi bien qu'entre le dramaturge et le spectateur. C'est sur les répliques de Jovet, qui sont autant de didascalies que repose l'initiative de parole des personnages et c'est ce qui supplée la faible dynamique de la pièce.

L'imagination langagière rompt souvent avec le réel, dissociation qui fait une des richesses de la pièce, à savoir leur constante interaction. L'éloquence de Robineau dans sa tentative de serrer de plus près le secret du théâtre dérive en métaphore filée : la scène devient « un navire amarré au quai de la réalité et de la ville et quand vous jouez, vous retirez cette échelle, l'échelle, vous levez l'ancre, Monsieur, et vous cinglez ! »³⁸ Ailleurs il s'applique à découvrir derrière le jeu des comédiens quelque chose de freudien, caché dans un détail de leur propre vie : Jovet devrait avoir pensé à une « tarte à la crème » pour entrer dans le personnage de Molière, mais sa réplique est cassante : « Je déteste la tarte, je pense à un flan aux cerises »³⁹, tout comme Adam ne penserait pas à un vrai bouleau dans sa tirade de *La Guerre de Troie*, mais à un pin Douglas sur lequel, enfant, il aimait grimper. La substitution/permutation du prosaïque et de l'imaginaire effectue une réévaluation radicale de l'articulation du monde et du langage : « Une pièce bien écrite, fait tout comprendre à qui l'a vue, le beau temps, la vie, les feuilles des platanes, les oreilles des chevaux. [...] Le style a passé sur les âmes froissées par la semaine comme le fer sur le linge ; elles sont lisses... »⁴⁰

Des ruptures de ton et d'atmosphère projettent soudain l'humain dans le merveilleux, tel le jeu sur le mot gloire, ici dans le sens de dispositif qui permet de hisser un personnage sur lequel Robineau disparaît miraculeusement, un peu comme au cinéma, à la fin de la pièce.

³⁷ Marguerite Yourcenar, « Lettre à Gabriel Marcel », le 19 juillet 1963, in *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, ed. Colette Gaudin et Rémy Poignault (Paris : Gallimard, 2004), 44.

³⁸ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.2), 31.

³⁹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 97.

⁴⁰ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 88.

L'exégèse giralducienne a relevé, comme attributs propres à cette dramaturgie, l'entrelacement virtuose d'images et de mots, le goût de l'ironie et du mot d'esprit. Anne Ubersfeld parle dans ces termes du potentiel du texte dramatique : « la parole du personnage – parole derrière laquelle il n'y a aucune "personne", aucun sujet – contraint, par ce vide même, par l'aspiration qu'il crée, le spectateur à y investir sa propre parole »⁴¹, toute étude du discours dramatique étant censée, selon elle, se fonder sur une lecture attentive du texte, pour saisir ces sens qui viennent « en trop », définissant par là le postulat de l'immanence de l'acte de lecture du texte au spectacle. Sous cet angle le théâtre poétique de Giraudoux a beaucoup à gagner. On l'a dit aussi du théâtre d'Alfred de Musset, notamment des pièces publiées sous le titre significatif d'*Un spectacle dans un fauteuil*.

L'Impromptu de l'Alma exploite d'une manière originale une triple mise en abyme : didascalies liminaires montrent Ionesco à sa table de travail, concentré sur une pièce qu'il est en train d'écrire, mais trois fois il est interrompu par les trois Bartholomeus, étant obligé toujours à reprendre le début, où vont s'insérer, par une sorte d'emboîtement, les « pièces » que vont « écrire » désormais les trois importuns.

Comme Molière, Ionesco se voit « commander » la pièce par des directeurs de théâtre dont Bartholomeus I, qui apporte la nouvelle, allait « assumer le contrôle de la mise en scène, selon les principes les plus modernes, ceux du théâtre digne de l'ère ultra-scientifique et à la fois ultra-populaire que nous vivons »⁴². Interrogé sur le sujet et le titre, Ionesco hésite, balbutie..., les didascalies sont là, elles sont directement rapportables à l'auteur et relèvent du métadiscours. On est convié d'imaginer un Ionesco

⁴¹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (Paris : Éditions Sociales, 1996 [1977]), 151. Sa méthode d'une lecture sémiologique du théâtre distingue une « sémiologie du texte d'une sémiologie de la représentation ». Il en découle que le texte de théâtre se donne à lire comme un texte purement littéraire aussi. À ce sujet, nous signalons que Molière, avant l'interprétation de son *Impromptu*, avait fait la lecture du texte devant la cour. Quant au théâtre « littéraire » de Giraudoux, le texte ne perd rien à sa lecture. La situation de *L'Impromptu* de Ionesco est particulière, les nombreuses didascalies associées au jeu des personnages, y compris le sien, touchent de près à son entreprise comique.

⁴² Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 12.

« cabotin » et faussement « *embarrassé* » qui avoue ne jamais savoir « raconter ses pièces », que « tout est dans le jeu, dans les images scéniques » parce que « c'est très visuel comme toujours... » Nous apprenons donc que ses pièces ne comportent pas d'intrigue épique racontable, que c'est la représentation par le jeu des acteurs et la mise en scène qui leur confère la cohérence sémantique. Il continue par dévoiler « le mécanisme de la création » déclenché par une image, ensuite, dit-il, « je me laisse porter par mes propres personnages, je ne sais jamais où je vais exactement »⁴³.

Tour à tour, les trois « docteurs en théâtrologie » se livrent à un « lavage de cerveau » du pauvre auteur, tout en contestant et lui annihilant toute tentative de se défendre et de défendre sa création. D'abord, les Bartholomeus contestent toute relation entre Ionesco et son œuvre : l'empathie est vouée au soupçon d'inauthenticité. Dans le sillage du post-moderne, le statut d'auteur est mis en pièces. Toute la communication est conflictuelle, les trois Bartholomeus s'en prennent à Ionesco, cible qu'ils veulent disqualifier. La discussion se clôt sur un carcan de tautologies, des répliques péremptoires d'imposteurs patentés, tissu d'idées faussées, reprenant celles que Ionesco leur prête pour les rejeter et imposer les leurs. Ionesco se parodie lui-même à travers la parodie des autres, par le discrédit des slogans qui annulent les prérogatives mêmes du théâtre : le théâtre doit être engagé (allusion au théâtre de Brecht) ; « on doit venir au théâtre pour apprendre » ; « Les spectateurs auront des notes » ; « il y aura un classement en fin d'année » ou bien « le public ne doit pas s'amuser au théâtre », et la joute stupide continue : « Ceux qui s'amusez seront punis »... « S'ennuyer c'est se divertir » ou « Tout spectateur sera tenu de venir voir plusieurs fois la même pièce, l'apprendre par cœur » ; « Nous organiserons des spectacles de vacances, des festivals d'été. Où les spectateurs non scientifiques reviendront voir la même pièce »⁴⁴. Chaque entrée d'un Bartholomeus comporte un spectacle à l'intérieur (de là cette triple mise en abyme), tout comme chaque Bartholomeus met sa part d'acteur en jeu. Une métathéâtralité associée au dédoublement persona/personnage crée un jeu de

miroirs grâce auquel les relations acteur personnage subissent des interférences,

⁴³ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 13.

⁴⁴ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 31 et suiv.

composant ainsi une mise en abyme, jeu de confusions que Ionesco sait exploiter, les poussant vers l'absurde.

La pièce devrait être abordée dans son rapport avec quelques enjeux de mise en scène : les voix, la diction et leurs implications sur le jeu des acteurs. Les *impromptus* de Molière et de Giraudoux commencent par la description du jeu des comédiens. Celui de Ionesco débute par l'auteur endormi à sa table de travail, supplicié de constater que la pièce qu'il projette d'écrire n'avance toujours pas. Cette pièce (imaginaire ?), qui restera toujours aux premiers mots, est toujours interrompue par les autres, créées/jouées par les trois visiteurs.

Le recours à l'esthétique du théâtre dans le théâtre contraint en quelque sorte l'auteur en quête de multiplicité de sens à appuyer la mise en miroir en se servant de deux procédés, l'exploitation du détail et l'allusion, chaque mot recevant de son insertion dans le contexte l'orientation de son sens, de même que, plus qu'on ne le pense, son ambiguïté.

En fait, le détail, *le punctum*⁴⁵ de Roland Barthes, vient attirer l'attention du lecteur/spectateur, tenté, voire hanté de découvrir le rapport avec l'œuvre. La découverte du détail et de sa fonction dans l'économie du texte procure au lecteur/spectateur un sentiment de jouissance, comme s'il avait déniché un secret en quelque chose caché à bon escient par l'auteur. Les « tarte à la crème », « cul de singe », « le petit chat est mort », le *Pompier* (mentionné au hasard par Marie chez Ionesco), agrandissent la confusion des sens polémiques s'ouvrant à une suggestivité et un clin d'œil duplicitaire qui, à travers le ludique renvoie à une esthétique absurde dont un spectateur avisé jouit de l'exercice du jeu auquel les comédiens se livrent.

Gérard Genette signale la difficulté de la mise en œuvre du détail comme procédé dans sa visée critique et pédagogique. Selon lui, cela « consiste à faire d'un détail extrait (choisi ou isolé de l'ensemble auquel il appartenait, l'objet d'une relation esthétique plénière : opération toujours légitime, puisque l'attention et l'appréciation esthétique peuvent investir toute chose »⁴⁶, mais il se méfie de la tendance à traiter « ce détail dé-contextualisé en objet

⁴⁵ Voir Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris : Flammarion, 1992). L'auteur parle de la jouissance du détail en peinture, mais par extension il en est de même en littérature ; voir également le livre-référence de Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (Paris : Gallimard/Seuil, 1980), 148.

⁴⁶ Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », in *Figures V* (Paris : Seuil, 2002), 129.

esthétique à part entière », voire « objet esthétique autonome »⁴⁷. Il en précise le fonctionnement dans la littérature, qui consiste « à trouver ou à introduire dans le détail, pour le coup atypique, non plus une essence réduite de l'œuvre entière, mais par *analogie souvent fortuite*, d'une autre œuvre, généralement d'un autre artiste »⁴⁸. On peut saisir chez Giraudoux, une véritable « poétique du détail », à portée sensible et symbolique, renvoyant à ce qu'on a appelé la préciosité giralducienne⁴⁹, point artificieuse ou ornementale, mais relevant d'une attitude créatrice qui croit plus aux mots qu'à la réalité. Ce n'est pas pour se distinguer du commun comme le font les précieux et précieuses de Molière, c'est par haine du réalisme, pour écarter les clichés par ce goût du style qui lui est propre.

Quant à l'« analogie fortuite », dont parlait Genette ci-dessus, cela nous fait réfléchir à l'allusion comme procédé du théâtre dans le théâtre, signalée par Jacques Robichez, exégète de l'œuvre de Jean Giraudoux, dans un article intitulé « L'Usage de l'allusion dans le théâtre de Giraudoux »⁵⁰. La réplique de Madeleine Ozeray – « Quand une pièce est applaudie, un chat est aimé par Jovet » – renvoie à la réplique d'Agnès dans *L'École des femmes*, « le petit chat est mort »⁵¹. Et Robineau renchérit en connaisseur : « J'attends toujours les Agnès "au petit chat est mort" »⁵². Le jargon terminologique de la nouvelle

⁴⁷ Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », 129.

⁴⁸ Gérard Genette, « Des genres et des œuvres », 130.

⁴⁹ Voir Claude-Edmonde Magny, *Précieux Giraudoux* (Paris : Seuil, 1945).

⁵⁰ Jacques Robichez, « L'Usage de l'allusion dans le théâtre de Giraudoux », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34 (1982) : 237-244. En ligne : www.persee.fr/issue/caief_0571_5865_1982_num_34_1.

⁵¹ Jacques Robichez *Le théâtre de Giraudoux* (Paris : SEDES, 1976), 130 et 172. Deux remarques aident à mieux éclairer le rapport étroit de la pièce de Giraudoux avec *L'Impromptu* de Molière : d'abord, dans le manuscrit, comme première version, *L'Impromptu de Paris* devait finir effectivement par la répétition de *L'École des femmes*, d'autre part, Jacques Robichez signale que Giraudoux avait assisté à la représentation de la pièce de Molière (il s'agit de *L'École des femmes*), où jouaient Jovet (interprète d'Arnolphe) et Madeleine Ozeray (interprète d'Agnès), représentation ayant eu lieu avant l'accueil modeste d'*Électre*. Il en est autrement de la réplique d'Ozeray : « Je pense à un petit chat malade » (Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 93) : il s'agit d'un petit chat de Jovet, *biographème* barthien que le manuscrit mentionne, détail porteur, comme tant d'autres, d'une certaine légèreté ou plutôt « délicatesse » du langage.

⁵² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 90.

critique est un renvoi direct à l'étude de Barthes sur les maladies du costume⁵³. « Ces messieurs, dit Ionesco, en s'adressant à Marie, m'ont mis un costume costumique, des signes signalétiques... »⁵⁴ La dernière réplique de *L'Impromptu* de Ionesco, « Ceci est l'exception et non pas la règle », renvoie au titre d'une pièce de Bertolt Brecht, *L'exception et la règle*. Cette « énonciation oblique » est un phénomène de langage qui invite le lecteur/spectateur à un exercice de déchiffrement de ce « secret » enfoui par l'auteur, dont il retire la satisfaction de se placer dans la proximité de l'acte de création.

Une « esthétique du rire »

Partant du postulat que les continuités sont plus saisissables et plus stables dans le domaine esthétique, nous nous proposons de « vérifier » l'assertion ci-dessus dans le domaine de la comédie, sous-titre qui apparaît, dès le paratexte chez Molière et Ionesco, mais non pas dans le cas de *L'Impromptu de Paris*, et pour cause comme on le verra, la seule à porter ce titre étant *Intermezzo*.

Une étude de Gérard Genette, « Morts de rire »⁵⁵, passe en revue les principaux ouvrages sur le comique à commencer par celui d'Henri Bergson⁵⁶, se livrant à une analyse, subtile autant qu'éclaircissante du phénomène. Nous puisons à cette étude certaines distinctions qui nous aideront à saisir chez les trois auteurs des traits communs dans la création et l'exploitation du comique.

⁵³ Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1961), 53. L'auteur signale « une pathologie » ou « morale du costume de théâtre » qui relèvent d'une hypertrophie de la fonction historique, de l'esthétisme ou de la beauté formelle, de la somptuosité ou de la richesse. Ce sont, selon Barthes, des signes redondants parce qu'ils veulent être vrais, autrement dit, ils veulent être à la fois signe et chose : voir la pendule vraie qui sonnait cinq heures quand on disait « il est cinq heures », ou bien Ionesco écrit « quelqu'un frappe à la porte » et Bartholomeus I frappe à la porte en ce moment même.

⁵⁴ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 52.

⁵⁵ Gérard Genette, « Morts de rire », in *Figures V* (Paris : Seuil, 2002), 134-225.

⁵⁶ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (Paris : P.U.F., 1997 [1900]), 37.

Quelques propositions sélectionnées dans cette étude intéressent notre sujet, la première : le comique est « un artefact », et la deuxième, reformulée, distingue le comique involontaire, qui procure du plaisir sans le vouloir, du comique volontaire ou fictionnel, « qui est évidemment intentionnel »⁵⁷.

Molière est tenu pour auteur comique canonique par son « acte de création comique qui procède souvent d'un modèle saisi dans la réalité, mais saisi par une *attention elle-même créatrice* »⁵⁸ (nous soulignons). Sans être un artefact au sens plein du mot, « il procède le plus souvent du *ridicule* (nous soulignons), mais aussi parfois de la bévue par inadvertance, ou par stupidité qui ne prête pas exactement au même rire »⁵⁹, ce dont Harpagon est l'illustration typique. Fin observateur des conduites humaines, Molière n'a pas failli dans son entreprise : il se livre à des imitations ludiques, pastichant le jeu des comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, quand il ne commente pas leur jeu, misant sur la charge satirique des dialogues. Le railleur sera raillé et pour y parvenir ce sont les ressorts de l'ironie et de la parodie, particulièrement de l'antiphrase parodique.

Patrick Dandrey souligne la manière dont Molière définit depuis la scène, dans la *Critique de l'École des femmes* et de *L'Impromptu de Versailles*,

la petite révolution copernicienne qui fonde son esthétique personnelle de la comédie. On reprochait à ses comédies le manque de vraisemblance en faisant grimacer les visages pour susciter le rire ? Il répond qu'il ne fait que prélever avec discernement et combiner avec densité pour les porter à la scène les déformations risibles que les hommes infligent à la nature par leur folie. Le rire qui en salue la reproduction sur scène garantit la vérité du tableau, fidèle transposition de l'in vraisemblable mascarade qu'est la société humaine.⁶⁰

⁵⁷ Gérard Genette, « Morts de rire », 157.

⁵⁸ Gérard Genette, « Morts de rire », 158.

⁵⁹ Gérard Genette, « Morts de rire », 160.

⁶⁰ Patrick Dandrey, « Le mystérieux monsieur Poquelin », *Le Magazine littéraire*, n° 575 (2017), 71.

Giraudoux, surtout dans *L'Impromptu* qui nous occupe, ne fait pas le lecteur/spectateur « mourir de rire », mais plutôt sourire. Et pour cause, parce que la nature et les procédés du comique ici relèvent du contraste, de la disconvenance entre registres de langue et ton, noble et familier, et même de genre, par l'alliance de comique et de grave.

Il faudrait prendre en compte leur rôle provocateur, qui relève pour la plupart d'un maniement subtil de l'ironie, telle cette antiphrase factuelle de Jovet : « Les critiques sont des anges »⁶¹. Car, la pointe polémique tient souvent chez Giraudoux de l'antiphrase, qu'elle soit factuelle comme dans l'exemple précédent ou axiologique, de facture humoristique portant sur un jugement de valeur, lorsqu'on évoque des dramaturges blâmés par les critiques du théâtre. Une dispute sur un incident grave, la chute de l'inspecteur Robineau dans le puits d'Électre, déclenche ce dialogue :

Adam : On n'entend plus rien. Il est mort.

[...]

Renoir : Vous êtes mort, Monsieur ?

Adam : Que dit-il ?

Renoir : Je crois qu'il dit qu'il vit.⁶²

Il en est de même de la discussion autour du petit chat, mort ou malade, exagération et simplification qui forcent les traits des personnages jusqu'à la caricature. La solennité du ton de Robineau contraste avec ses paroles bouffonnes sur l'âge de Véra, glissant vers le *nonsense* : « Douze ans ! L'âge de Juliette avant qu'elle n'en eût quinze. On ne saurait trop féliciter les personnes de douze ans »⁶³. Contraste également des envolées dithyrambiques qui chutent brusquement dans la routine, dans la mécanisation du langage (voir la répartie de Véra : « Il joue de la flûte./ C'est son violon d'Ingres »⁶⁴), dans des jeux de mots humoristiques. L'effet comique est poussé parfois par Giraudoux jusqu'à la parodie, au gag, comme lorsque Jovet veut se venger de ceux qui boudent les matinées d'été du dimanche au théâtre et présente

⁶¹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 51.

⁶² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 27.

⁶³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.2), 33.

⁶⁴ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.1), 17.

le tableau humoristique des malheurs qui les attendent à la campagne. Si Robineau est chez Giraudoux un représentant du public, on lui attribue ici cette difficulté de taille, celle de séparer le réel de la fiction, ce qui crée bien des situations comiques. Il incarne l'incompréhension (feinte) du théâtre « littéraire » de Giraudoux, débitant des truismes écoulés que Jovet stigmatise sur le champ.

Chez Ionesco, soutient Emmanuel Jacquart, « dérision et tragique prennent beaucoup plus de relief. Tout y est plus tranche plus guignolesque. Il va à fond dans le grotesque, la caricature, au-delà de la pâle ironie des spirituelles comédies de salon »⁶⁵. La charge polémique de la pièce tournée vers l'auteur se retourne chez Ionesco vers ses personnages, en les discréditant, à travers un discours ludique ou ironique par définition discours de discréditation. La mascarade des Bartholomeus, bouffons d'une comédie du langage, à la conduite grotesque, aux répliques délirantes servent bien le personnage/auteur qui peut ainsi exprimer son mépris à l'égard des thèses en vogue et du jargon de la critique de son temps. Les trois impromptus comportent un comique intentionnel, l'auteur comique étant ici producteur des mots comiques dirigés contre les « victimes » : soit Boursault, (Molière), soit André Bellessort (Giraudoux), soit Barthes, Brecht (Ionesco)..., noms exponentiels de la cible.

Mais pour que le comique se réalise, un troisième participant est obligatoire, le public, censé approuver par le rire cet artefact comique. C'est surtout le cas du mot d'esprit qui a besoin d'un tiers pour produire son effet, pour garantir sa réussite, l'effet esthétique comportant ici et ailleurs une opération intellectuelle. La plaisanterie a également besoin d'un tiers qui valide la reconnaissance de l'intention, tout comme la parodie, visant l'illogisme des formules émises par les trois Bartholomeus et les absurdités qu'ils débitent au sujet du théâtre. La naïveté feinte, dont usent les créateurs du comique se renverse souvent chez Ionesco, comme chez Molière, de sorte qu'il est suffisant que « le supposé naïf prouve qu'il l'a fait exprès pour se trouver non seulement exonéré du ridicule de la naïveté, mais encore mettant comme on dit les rieurs de son côté, crédité d'une certaine dose d'esprit »⁶⁶.

⁶⁵ Emmanuel Jacquart, *Le théâtre de dérision* (Paris : Gallimard, 1966), 59.

⁶⁶ Gérard Genette, « Morts de rire », 161.



Fig. 2 : Maurice Castel, la petite Vera Pharès, Raymone, Madeleine Ozeray, Auguste Boverio, Marie-Hélène Dasté et Romain Bouquet-Robineau, dans *L'Impromptu de Paris*, 1937 (<https://louisjovet.fr/2018/07/14/madeleine-ozera/>)

Au sujet de la distanciation brechtienne, par exemple, Ionesco s'éloigne effectivement de quelques pas pour illustrer le concept : « Laissez-moi garder ma distance. À cinq mètres du public »⁶⁷. Cette pure figure de mot détourne le sens figuré, en « littéralisant » la figure. Les répliques délirantes des trois Bartholomeus sur les thèses en vogue que Ionesco connaît bien sont des procédés farcesques avant la lettre. La parodie y est chez elle, qu'il s'agisse de parodier Boursault comme le fait Molière ou les critiques malveillants, voire le fantôme de l'historicité par Jovet. Peut-être serait-il un peu abusif de voir en l'entreprise comique de Ionesco un renouvellement ostentatoire

⁶⁷ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 51.

de la farce moliéresque. Pourtant les trois Bartholomeus, imbus d'un fatras de préjugés et clichés rappellent sans conteste les marquis ridicules et les femmes savantes, les étourdis, les imposteurs, les snobs précieux, *les pédants savants* de Molière. Le suffixe latin *-eus* dans les noms des trois personnages est une preuve patente de pédantisme. N'a-t-on pas qualifié de précieuse aussi la langue de Giraudoux grâce à ses effets rhétoriques, tandis qu'un critique roumain, Marta Petreu, consacre quelques pages à l'écriture de Ionesco, le qualifiant de « Gorgias de Bucarest »⁶⁸ dans son livre *Ionescu în țara tatălui*.

Les dialogues, si dialogues il y en a, vu l'absence de communication réelle entre les personnages ionesciens, sont des paradoxes plaisants ou sarcastiques que l'on affadirait en les rationalisant. Ce n'est pas le rire gai, mais un comique sarcastique beaucoup plus profond. La scène avec le bonnet d'âne et la répétition d'onomatopées animalières infléchit l'effet comique dans un ridicule absolu qui pourrait friser la folie s'ils ne se résorbaient en un absurde comique. L'acte de création comique procède le plus souvent d'un modèle saisi dans la réalité, par une « attention elle-même créatrice » (cf. Genette voir ci-dessus), ce qui *stricto sensu* est valable pour les trois dramaturges à cette remarque près que Giraudoux ou Ionesco croient plutôt au mot qu'au réel.

On peut constater, en raison de la genèse des trois pièces, l'omniprésence des tours ironiques qui fonctionnent souvent comme antiphrases sans pourtant s'y réduire. C'est l'opinion de Laurent Perrin qui définit l'ironie comme « une figure de pensée qui joue sur le télescopage de deux points de vue, de deux opinions opposées et dans ce sens elle est une forme de raillerie »⁶⁹. L'ironie moderne, il la voit comme « liberté et principe esthétique » qui montre « l'attitude ludique du créateur face à la création, la notion de jeu éclaircissant le lien entre l'ironie et l'illusion ». C'est au lecteur de décider que le raisonnement présente un jugement erroné par rapport à la réalité, procédé comique qui peut relever d'une esthétique à prétention morale, plus marquée chez Molière, moins présente ou plutôt moins évidente chez Giraudoux ou Ionesco.

⁶⁸ Marta Petreu, « Un Gorgias de București », in *Ionescu în țara tatălui* [*Ionesco dans le pays du père*] (Iași : Polirom, 2012), 11-65.

⁶⁹ Laurent Perrin, *L'ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques* (Paris : Kimé, 1996), 6.

Du côté de la pragmatique

La difficulté constitutive de l'œuvre théâtrale relève de cela qu'elle ne peut s'actualiser que par la médiation du metteur en scène qui en assure la représentation dont le destinataire est le public. En étroit rapport avec le contexte social où les pièces ont été écrites, le public visé fait évidemment la différence.

L'Impromptu de Molière est destiné à un public de cour auquel il voulait plaire. Or, parler des grands avec l'esprit franc qui lui était propre, c'eût été une audace qui pouvait lui coûter cher s'il ne comptait pas sur un public partageant les mêmes réticences, censé faire preuve du même entraînement, d'avoir l'oreille aussi fine pour saisir les moindres « disconvenances ». Porter atteinte à la dignité du roi (qui n'était pas gros) pour faire rire était possible mettant sur le compte du comédien (Montfleury), qui lui, l'était et se servant ainsi d'un cliché dont il pouvait impunément se moquer. Molière pouvait compter sur des prédispositions mentales, des attitudes et des croyances mêmes qui ne font plus partie de nos habitudes, mais qui lui donnaient la possibilité de ne pas tout dire. Ses tours et finesses comblaient une morale implicite, parfois incomplète, souvent ambiguë. C'était aussi un public avisé de l'intrusion du réel sur la scène, du jeu entre l'illusion théâtrale et le spectacle de la cour⁷⁰.

Mais la plupart des comédies de Molière jouissaient d'un grand succès populaire, grâce à la variété de son entreprise comique qui faisait également rire « le parterre ». Toute distinction discriminatoire du public à ce sujet est rejetée : « Il n'y a pas de vrai public, dira Renoir, il y a le public, c'est tout »⁷¹.

Le public du XX^e siècle, « aguerri » par la diversité des pièces et des mises en scènes, les unes historicisantes, d'autres audacieuses, voire expérimentales, cherche dans le théâtre avant tout une évasion dans l'irréel dont parle Jovet :

⁷⁰ Devant ce public Molière a fait lire plusieurs fois la pièce qui n'a été imprimée que posthumément.

⁷¹ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.4), 115.

Si tout ce public, les lumières baissées, est maintenant fondu et recueilli dans l'ombre, c'est pour se perdre, pour se donner, pour s'abandonner. Il se laisse remettre en jeu dans l'émotion universelle. Il sent soudain le sourire à un centimètre de ses lèvres, les larmes de ses yeux, l'angoisse de son cœur. Bref, il aime. Mais il n'aime plus égoïstement, étroitement. Immobile, alangui, il aime comme Dieu peut aimer, quand il lui est donné de suivre, par un trou soudain ouvert dans les nuages, le jeu de quelques misérables ou magnifiques créatures.⁷²

Renoir : « Le bonheur est que le vrai public ne comprend pas, il ressent »⁷³ et il continue par cette phrase emblématique : « C'est une heure d'éternité l'heure théâtrale. »⁷⁴ Chose pour le moins surprenante d'entendre ensuite un acteur juger le public qui risquerait de perdre la notion de théâtre par « l'offre qu'on lui fait d'un plaisir facile et bas », car si « la langue française parlée et écrite correctement y résiste, on a trouvé pour les pièces où elle n'était ni insultée ni avachie un qualificatif qui équivalait, paraît-il, aux pires injures, celui de pièces littéraires »⁷⁵, étiquette qu'ironiquement Jovet fait semblant de rejeter, « Malheureux ! N'employez pas ce mot ! »⁷⁶, par cette antiphrase se rabattant sur les adversaires du théâtre giralducien.

Ionesco s'adresse en ces termes au public :

Mesdames, Messieurs, le texte que vous avez entendu est puisé, en très grande partie dans les écrits des docteurs ici présents. Si cela vous a ennuyés, ce n'est guère ma faute ; si cela vous a divertis, l'honneur ne m'en revient pas. Les ficelles, bien grosses, m'appartiennent, ainsi que les répliques moins réussies.⁷⁷

Art de la vue, le théâtre offre à l'œil du spectateur tout d'abord la scène, depuis le vérisme moliéresque, dont Molière s'accommode ironiquement en

⁷² Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 67-68.

⁷³ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 83.

⁷⁴ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 68.

⁷⁵ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 76.

⁷⁶ Jean Giraudoux, *L'Impromptu de Paris*, (I.3), 75.

⁷⁷ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 56.

indiquant aux comédiens des coffres qui serviront de fauteuils, en passant par la destruction systématique de l'illusion théâtrale chez Giraudoux et finissant chez Ionesco par le « conventionnel concret » des pancartes pour démolir l'illusion théâtrale : « FAUX LIEU », « FACTICE » ou pour « historiciser », « TEMPS BRECHT », « SIÈCLE B »⁷⁸. Quant au public de théâtre, les trois Bartholomeus émettent des opinions contradictoires ou stupides : « le public est trop intelligent », l'autre « le public est trop bête », il faudrait « élever le niveau du public » ou bien « le baisser », lui « défendre d'applaudir et de s'amuser », sous peine de punition, arguties manquées d'un langage, et d'une communication placés sous le signe de l'absurde⁷⁹.

Dans sa *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dominique Maingueneau consacre un chapitre à la duplicité du discours théâtral. Duplicité dans ce sens que ce que l'on dit sur la scène s'adresse à deux destinataires distincts, le premier est représenté par les personnages sur la scène dans leur échange de répliques, et le deuxième le public proprement dit, le spectateur, ce qui revient à dire que le spectateur reçoit au fond trois messages : celui de l'auteur visant un public virtuel, celui du metteur en scène adressé à un « public spécifié » et celui des dialogues des personnages sur scène. En pragmatique on parle d'« actes d'énonciation » puisqu'on passe ici du texte au discours :

Le même discours, écrit Dominique Maingueneau, fonctionne simultanément sur deux plans, il doit agir sur l'interlocuteur immédiat et sur le destinataire indirect (l'émouvoir, le faire rire, tout ce que l'on subsume sous la catégorie « plaire au public ». Il en résulte que toute étude des dialogues théâtraux est constamment tenue de lire les énoncés sur leurs deux versants : en tant que conversation entre deux personnages, en tant qu'énoncé d'un auteur adressé au public.⁸⁰

Il n'est pas lieu d'aborder ces pièces à la lumière d'une étude strictement pragmatique qui pourrait pourtant renouveler notre regard sur le texte, ne serait-ce que du point de vue de la relation entre sémantique et polémique, la

⁷⁸ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 42-43.

⁷⁹ Eugène Ionesco, *L'Impromptu de l'Alma*, 29.

⁸⁰ Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire* (Paris : Bordas, 1990), 145.

manière dont certaines figures, telle la prétérite rhétorique, omniprésente dans les trois *impromptus*, théâtralise le parti pris des personnages qui contestent le dirigisme de quelque nature qu'il soit.

L'approche pragmatique est à même de saisir la théâtralisation de la parole dans le discours dramatique, là même où les personnages sur la scène ne semblent pas engagés dans un vrai dialogue, s'adressant plutôt au public, comme dans le monologue intérieur jugé trop artificiel par la technique dramatique moderne.

On conteste souvent l'intérêt dramatique de l'œuvre de Giraudoux où les personnages semblent parler pour eux-mêmes plutôt que s'adresser à leurs interlocuteurs. Cela nous vaut, outre des tirades, morceaux de bravoure stylistique, cette manière de « parler pour la galerie », qui recèle un potentiel dramatique indéniable grâce à l'adéquation d'un beau langage à une situation humaine complexe autant que brûlante. Ainsi de Molière dans une répartie sur la courtoisie qui « doit avoir des bornes » au sujet des critiques malveillants qui s'attaquent à sa vie privée, ainsi de Juvet plaidant pour le théâtre devant Robineau, ainsi de Ionesco défendant sur trois pages son théâtre.

Conclusion

Nous avons pu constater en fin de ce parcours que les trois *impromptus* sont des interrogations sur le théâtre dans ses postures linguistiques et dramaturgiques. Malgré le changement au niveau du véhicule linguistique, malgré l'évolution des dispositifs scéniques et de la construction des décors, la technique des acteurs même, on pourrait relever chez les trois auteurs cette commune préoccupation pour les problèmes soulevés par le théâtre, pour l'aspect polyphonique de son champ d'études, en vue d'un but unique, la réussite du spectacle. Ce mouvement qui implique chez le créateur du spectacle le franchissement des barrières entre les pratiques, la non-séparation de la théorie et de la fiction et la prise en compte de l'esthétique de la représentation, tout cela motive et inspire le désir de s'expliquer, d'autant plus quand il s'agit de défendre son texte contre les détracteurs.

Ayant leur propre herméneutique, les trois *impromptus* reflètent les mêmes tendances, puisque le contexte immédiat exigeait une réponse aux

critiques dramatiques, ce qui a marqué la charge sémique des mots. Contexte non pas tant dans le sens historique comme on l'emploie couramment, justement parce que le théâtre échappe à l'historicisme étroit introduisant l'Histoire, celle qu'on n'oublie pas, l'histoire de la langue et du plaisir qu'on a à l'entendre et à jouer avec elle.

Cela sans oublier le souci de retenir le spectateur, de lui plaire (Molière, une teinte pédagogique incluse), de l'envoûter lui enjoignant de se laisser aller à la magie du mot (Giraudoux), de le divertir, honneur que Ionesco ironiquement affirme démeriter.

Le refus du dogmatisme, du conformisme remet en cause le respect des règles. On pense communément à Molière, au siècle classique, à l'art poétique prescriptif de Boileau, définissant le respect des traits définitoires de chaque genre. Or, Corneille le premier dans sa tragi-comédie a su changer de règle en raison du plaisir du spectateur spécifique à ce type de texte. Tragédie et comédie ne sont pas, somme toute, d'entités radicalement opposées. Je rappelle à ce sujet l'étonnement de Ionesco lors de la représentation de la *Cantatrice chauve* devant la réaction des spectateurs s'esclaffant de rire, tandis qu'il croyait avoir écrit une pièce sur la tragédie du langage. Dans *Notes et contre-notes* il écrit : « Le comique est une autre face du tragique »⁸¹. La vision antidogmatique des trois dramaturges participe de cette révision des catégories esthétiques qui remonte au moment même où les règles étaient censées être appliquées.

Les mêmes problèmes sont posés quoique d'une manière irréductiblement singulière et nouvelle. Parler de Giraudoux et surtout de Ionesco signifie compter aussi sur la revitalisation de la rhétorique. Bien des exercices de rhétorique demeurent d'une surprenante justesse aujourd'hui. On parle de la préciosité de Giraudoux, un autre type de préciosité que celle dont Molière critique les abus, dans un contexte et perspective toute différente, on en parle chez Ionesco, ce « Gorgias de Bucarest » qui qualifie lui-même Bartholomeus de pédant. Mais il y a pédant et pédant, préciosité et préciosité, celle de Molière ou celle qui fait surface, en raison de la relance de la rhétorique au XX^e siècle.

Le comique sur lequel on s'est arrêté comporte plusieurs strates et notre collecte est bien faible. Il serait abusif d'envisager un concept poétique

⁸¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris : Gallimard, 1966), 173.

et a-temporel du comique. Ceux qui s'en sont occupés, de près ou de loin ont infirmé toute prétention à l'universalité, autrement dit à l'objectivité de l'effet comique, insistant, comme Gérard Genette⁸², que nous avons souvent cité, sur le caractère subjectif de l'appréciation comique, où « comique est un prédicat esthétique », à l'instar du beau, sans coïncider avec ce que Kant appelle jugement de goût. Notre échantillon à ce sujet ne pouvait être que fragmentaire, partant bien lacunaire.

Il y a, certes, une spécificité dramaturgique propre à chaque auteur et la lecture doit s'organiser selon la nature de l'œuvre examinée. Si des correspondances se révèlent, correspondances structurales ou formalistes, ce sont à notre avis, de la forme intérieure si l'on peut dire.

Un mot sur les mises en scène. Que ce soit sous une forme provocante importe peu. Les mises en scène, quelles qu'elles soient, n'ont pas altéré l'essence des pièces, car chaque pièce représentée propose un sens, ouvre une vision, tout cela renvoyant, comme on l'a vu, au contexte culturel, au jeu des acteurs, voire au débat des valeurs sous-jacentes.

Il s'agit d'une image du théâtre de toujours, entre théâtralité, performance et quête du sens, d'une mise en question d'une exigence du sens, une sorte de maïeutique vouée à faire découvrir la vérité. Le théâtre dans le théâtre a cette spécificité de jouer avec le théâtre et les mots, tout en s'interrogeant sur la pratique même du théâtre, sur son autonomie, sur l'expérience du vrai et du faux, sur le principe même de l'illusion théâtrale. Le théâtre tend toujours un miroir au public, à nous les spectateurs. Peut-être les personnages de Ionesco qui changent entre eux des phrases absurdes nous ressemblent-ils, peut-être nous ont-ils volé nos propres paroles, autrement comment comprendre que cela sonne si bien à nos oreilles de contemporains.

Univers de leurre, le théâtre convie le spectateur à déconstruire l'illusion au fur et à mesure qu'elle s'élabore, mais comme réalité et illusion se confondent, l'espace de la scène s'y mêlant, cet univers est à même de jeter un doute sur le monde même du spectateur, sur son propre degré de réalité.

⁸² Gérard Genette, « Morts de rire », 176 et suiv.

BIBLIOGRAPHIE

Textes primaires :

Giraudoux, Jean. *L'Impromptu de Paris, pièce en un acte*. Paris : Grasset, 1937.

Ionesco, Eugène. *L'Impromptu de l'Alma ou Le caméléon du berger*, in *Théâtre*, tome II, 9-59. Paris : Gallimard, 1958.

Molière. *L'Impromptu de Versailles*, in Molière, *La Critique de l'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, 49-77. Paris : Larousse Classiques, 1974.

Bibliographie critique :

Arasse, Daniel. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 1992.

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard/Seuil, 1980.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1961.

Bergson, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris : P.U.F., 1997 [1900].

Dandrey, Patrick. *L'Amour médecin de Molière ou le mentir-vrai de Lucinde*. Paris : Klincksieck, 2006.

Dandrey, Patrick. « Le mystérieux monsieur Poquelin. » *Le Magazine littéraire*, n° 575 (2017) : 70-72.

Ducrot, Oswald. *La preuve et le dire : langage et logique*. Tours : Mame, 1973.

Genette, Gérard. *Figures V*. Paris : Seuil, 2002.

Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1966.

Magny, Claude-Edmonde. *Précieux Giraudoux*. Paris : Seuil, 1945.

Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas, 1990.

Jacquart, Emmanuel. *Le théâtre de dérision*. Paris : Gallimard, 1966.

Kowzan, Tadeusz. « Les trois impromptus : Molière, Giraudoux et Ionesco face à leurs critiques ». *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 127 (1980) : 261-280.

Perrin, Laurent. *L'ironie mise en trope. Du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*. Paris : Kimé, 1996.

Petreu, Marta. « Un Gorgias de București », in *Ionescu în țara tatălui [Ionesco dans le pays du père]*, 11-65. Iași : Polirom, 2012.

Ricœur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.

Robichez, Jacques. *Le théâtre de Giraudoux*. Paris : SEDES, 1976.

Robichez, Jacques. « L'Usage de l'allusion dans le théâtre de Giraudoux ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34 (1982) : 237-244.

https://www.persee.fr/issue/caief_0571_5865_1982_num_34_1.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris : Éditions Sociales, 1977.

Yourcenar, Marguerite. *D'Hadrien à Zénon. Correspondance 1951-1956*, ed. Colette Gaudin et Rémy Poignault. Paris : Gallimard, 2004.

Livia Titieni is Senior Lecturer at the Faculty of Letters, Department of Romance Languages and Literatures, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca (Romania). Her main research topic is the 17th century French literature. She is Research Associate of the Centre d'Études des XVII^e et XVIII^e siècles, Sorbonne and CNRS, France (2007); member of the Société des Amis de Jean de La Fontaine, correspondent for Romania (2008); member of the Société d'études yourcenariennes (with various contributions to the SIEY scientific journal), and member of the Writers' Union of Romania. She is the author of several books focusing on 17th century French literature: Le classicisme français. Mythe ou réalité? (1997), L'Art de la narration dans la littérature française du XVII^e siècle (1998), Le roman comique: Paul Scarron (2008). She has also shown an interest in modern and contemporary French literature, in particular the poetics of literary modernity: Défis du fragment (2007), La „Doulce France” – un viitor al trecutului? Studii de literatură franceză modernă și contemporană (2016). She edited several books on Pierre Corneille, Marguerite Yourcenar, René Char. She published: studies in collective volumes, conference proceedings, as well as in national and international periodicals; prefaces and translations.

Dynamique des rapports de places et des images identitaires dans Les parents terribles de Jean Cocteau

LIGIA STELA FLOREA¹

Abstract: *Dynamics of Place Relationships and Identity Images in Les parents terribles by Jean Cocteau.* The article aims to study the dynamics of the place relationships between mother and son in scene IV of the first act of the above-mentioned play. This relationship, which represents the central theme of the play, is based on authority and domination and the son will try to ward off by resorting to a strategy. We will try to see first of all what this strategy consists of and what effect it will have on the evolution of the relationships between the two characters. Then, the study of the successive phases through which verbal interaction goes through (conversation, discussion, argument) will allow us to show how the plurality of interlocutive roles influences the dynamics of place relationships and identity images.

Keywords: verbal interaction, place relationships, identity images, interactive frame, interactive space, conversation, discussion, argument.

Introduction

Recourir à l'approche interactionnelle pour analyser le discours dramatique est une démarche qui semble aller de soi. Dès les premières recherches, l'interaction verbale a été assimilée par les philosophes et les sociologues au jeu théâtral, d'où la série des concepts opératoires : *rôle, mise en scène, représentation, dramaturgie, figuration.*

¹ Faculté des Lettres, CLRAD, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca. lsflore@yahoo.fr.

Le concept de rôle nous renvoie à la métaphore théâtrale de la vie quotidienne qui traverse l'œuvre d'Erving Goffman, marquant un tournant dans la sociologie. Si le rôle, tel que défini par Goffman², est un « modèle d'action pré-établi que l'on développe durant une *représentation* », *i.e.* durant une interaction, la vie quotidienne devient une scène où des acteurs cherchent à incarner des personnages devant un public. Selon Robert Vion³, l'assimilation de la communication au jeu théâtral permet de dissocier, dans la communication verbale comme au théâtre, l'acteur (le sujet agissant) du personnage (l'image sociale).

L'analyse du discours, notamment l'analyse de l'interaction verbale se sont largement inspirées des recherches menées par les sociologues et les philosophes. La présente contribution met à profit les travaux de Robert Vion et de Catherine Kerbrat-Orecchioni, les chefs de file de la pragmatique interactionnelle dans l'espace francophone. Si des concepts comme *rôle*, *rapport de places* et *images identitaires* sont indispensables à la définition même de l'interaction verbale, pour appréhender son caractère hétérogène, Vion fait intervenir les notions de *cadre* et d'*espace interactif*.

L'interaction verbale est le lieu de la mise en scène d'un rôle particulier par un sujet qui convoque son partenaire dans un rôle corrélatif. Jouer un rôle implique la gestion de deux positions symétriques ou complémentaires, constitutives d'un rapport de places. Le concept de *place* dénote, selon Robert Vion, des rôles que les individus se voient octroyer de l'extérieur, par les institutions sociales (médecin/patient, enseignant/élève ou homme/femme, père/fils), ainsi que des rôles occasionnels, qui résultent d'un positionnement interne à l'interaction (séducteur, conciliateur, conseiller, confident, etc.).

La nature du rapport social établi au début de l'interaction, dans et par la situation de communication sert à fixer, selon Vion, le *cadre interactif* de la rencontre. La modification du cadre interactif amène à parler d'interactions successives qui mettent en œuvre d'autres rapports de places et images

² Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 : *La présentation de soi* (Paris : Éditions de Minuit, 1973), 23.

³ Robert Vion, *La communication verbale. Analyse des interactions* (Paris : Hachette Supérieur, 1992), 38.

identitaires. Pour décrire le cadre interactif, Vion a recours à trois paires de concepts opératoires : rôles institutionnalisés vs occasionnels, rapports complémentaires vs symétriques, rapports inégalitaires vs égalitaires.

La coexistence de plusieurs rapports de places au cadre d'une seule et même interaction, phénomène dû à l'hétérogénéité des sources énonciatives, engendre un *espace interactif*. Selon Vion, le caractère hétérogène de l'interaction verbale pourrait s'expliquer par la diversité des canaux de communication, par la manière dont s'effectue la gestion des rôles communicatifs et par la mise en œuvre de certaines stratégies⁴.

Notre analyse d'une scène des *Parents terribles* de Jean Cocteau se propose d'étudier la dynamique des rapports de places entre mère et fils, relation qui représente le thème central de la pièce. Il s'agit de rapports fondés sur l'autorité et la domination, auxquels le fils va tenter de parer en recourant à une stratégie. En quoi consiste exactement cette stratégie et comment elle va influencer la relation entre les deux personnages, c'est la première question à laquelle on va essayer de répondre. Comment le caractère multicanal de l'interaction verbale, tel qu'il est reflété par le texte dramatique, rend compte de la pluralité des rapports de places et des images identitaires, c'est la deuxième question qu'on va aborder ici⁵.

Les relations de famille dans *Les parents terribles*

Ce titre fait penser à des relations pour le moins atypiques entre parents et enfants. D'un côté, il y a le père, Georges, qui mène une vie

⁴ Robert Vion (*La communication verbale*, 116) attire l'attention sur la manière dont on peut user d'un rapport de places occasionnel pour développer une stratégie. Par exemple, un sujet en position basse peut essayer de corriger sa position en adoptant le rôle d'une personne séduite ce qui pourrait permettre à l'individu en question de se rendre, en partie du moins, maître du jeu interactif et obliger son partenaire à occuper une position imprévue. Parler de deux positions distinctes et conduire simultanément deux rapports de places en jouant sur les implicites et les sous-entendus peut permettre au sujet de mettre en œuvre une stratégie de persuasion.

⁵ Par la conception et la méthodologie adoptée, cette étude fait suite à l'analyse du dernier épisode de *La Soif et la Faim* d'Eugène Ionesco, que nous avons publiée en 2012.

double : à la maison, il prétend s'occuper des moyens de perfectionner une invention et à l'extérieur, il entretient une relation avec une femme de 25 ans. De l'autre côté, il y a la mère, Yvonne, nature malade et nerveuse, qui vit dans la pénombre de sa chambre, entre ses piqûres d'insuline et les soucis qu'elle n'arrête pas de se faire pour son fils de 22 ans, Michel. Si l'aventure de son mari, dont elle est vaguement au courant, la laisse plus ou moins indifférente, c'est parce qu'elle ne vit que pour son fils, en qui elle voit toujours un enfant et dont elle surveille chaque pas.

Comme on pouvait le prévoir, une telle relation sera rudement mise à l'épreuve par le premier amour de Michel et sa décision d'épouser la femme aimée. L'ironie du sort fait que celle-ci et la jeune protégée de Georges soient une seule et même personne, appelée Madeleine. La découverte de cet *imbroglio* va porter à son comble le désordre chronique de cette maison bohème qu'ils appellent « la roulotte ». C'est là qu'intervient Léo, la sœur d'Yvonne, femme d'ordre et de raison, qui gère les affaires de la famille. Elle se fait fort de déjouer le coup du sort, tâche d'autant plus difficile que, dans cette histoire, le sort est incarné par la famille elle-même, une famille bourgeoise à la dérive, qui affiche une « morale inflexible ».

Léo. - ... La famille, une épave de famille, une épave de bourgeoisie, une épave de morale inflexible, une épave de ligne droite ! tout peut bien crouler sous ce tank aveugle, sous le passage de cette force idiote : chances, rêves, espoirs, rien ne trouve grâce.⁶

Afin d'éviter à Michel le choc de cette découverte, Léo pousse Georges à s'expliquer et à rompre avec Madeleine, après quoi elle conçoit un plan pour empêcher Michel d'épouser Madeleine. Mais, après avoir connu la jeune fille et apprécié la sincérité de son attachement, elle change d'attitude et s'astreint à convaincre Georges et Yvonne de consentir à ce mariage. C'était sans compter avec la nature humaine, avec la jalousie d'une mère aussi possessive qu'Yvonne, et Léo, pas plus que Georges ou Michel ne pouvaient imaginer jusqu'où pouvait aller une telle jalousie.

⁶ Jean Cocteau, *Les parents terribles* (Paris : Éditions Gallimard, 1938), 145.

Analyse de la scène IV : de la conversation à la dispute

Dans la seconde préface de sa pièce, Jean Cocteau la décrit en ces termes : « suite de scènes – véritables petits actes – où les âmes et les péripéties soient, chaque minute, à l’extrémité d’elles-mêmes »⁷. On peut en dire autant de la suite des actes, dont chacun comporte un moment où la tension dramatique atteint son comble et où « les âmes et les péripéties sont à l’extrémité d’elles-mêmes ». Dans le premier acte un tel moment est représenté par la scène IV, qui constitue par ailleurs le déclencheur de l’intrigue.

Michel, qui pour la première fois de sa vie a découché sans prévenir, entreprend, dans un face-à-face avec sa mère, d’expliquer les raisons de sa conduite. Mais, au-delà de l’explication et de l’aveu – son amour pour Madeleine étant la cause de sa conduite – le véritable enjeu de cette discussion est pour Michel de reconstruire sa relation avec sa mère. Car son aveu et surtout son projet de mariage vont entraîner, sur le plan de l’interaction, un changement des rapports de place et des images identitaires.

Le cadre interactif de la scène est constitué par le rapport complémentaire mère/fils, rapport qui se traduit par une attitude autoritaire de la part de la mère et par une attitude de soumission complaisante de la part du fils. Ce rapport de places est déterminé par l’histoire interactionnelle⁸ dans laquelle s’inscrit la rencontre, par les représentations que les deux personnages se font d’eux-mêmes et de leur partenaire discursif. C’est le dialogue entre Léo et Yvonne de la scène II qui éclaire l’histoire des rapports entre mère et fils.

Yvonne. - Je ne suis pas une femme aux yeux de Mik.

Léo. - C’est ce qui te trompe. Michel n’est pas un homme à tes yeux. C’est le petit Michel que tu portais dans son lit et que tu laissais entrer et jouer dans ton cabinet de toilette. Aux yeux de Michel tu es devenue femme.

Et c’est là que tu as eu tort de n’être pas coquette. Il t’a observée, jugée. Il a quitté la roulotte. [...]

⁷ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, Préface II (Paris : Éditions Gallimard, 1938), 12.

⁸ Cf. Sanda Golopenția, « Interaction et histoire conversationnelle », in *Échanges sur la conversation*, eds. Jacques Cosnier, Nadine Gelas, Catherine Kerbrat-Orecchioni (Paris : Éditions du CNRS, 1988), 69-81.

Yvonne. - Michel travaille.

Léo. - Non, Michel ne travaille pas. Et tu ne veux pas qu'il travaille. Tu ne tiens pas à ce qu'il travaille.

Yvonne. - Voilà du nouveau.

Léo. - Tu as toujours empêché Michel de prendre du travail. [...]

Yvonne. - Je me suis renseignée chaque fois. Ces places étaient stupides et le mettaient en contact avec une quantité de gens de cinéma, de gens d'automobile, de gens affreux.

Léo. - Ici nous approchons de la vérité [...]. Tu redoutais de voir Michel prendre le large. Tu le voulais dans tes jupes [...]. Et tu l'as découragé de chercher une situation.

Yvonne. - Georges lui trouvait des places extravagantes.

Léo. - Une d'elles était une très bonne place. Mais il fallait voyager. Aller au Maroc. Tu lui as défendu d'aller au rendez-vous.⁹

Yvonne essayait de dissimuler les rapports d'autorité et de domination sous des liens de camaraderie suggérés par les prénoms qu'ils se donnent : Mik et Sophie. Mais, du côté d'Yvonne, il s'agit d'une fausse camaraderie car elle n'y voit qu'un moyen de s'assurer le contrôle total de la vie de son fils.

Yvonne. - Tu mens. J'ai toujours été pour Michel un camarade. Il peut tout me dire...

Léo. - Aucune mère n'est le camarade de son fils. Le fils devine vite l'espion derrière le camarade et la femme jalouse derrière l'espion.¹⁰

Très attaché à sa mère, Michel a accepté jusqu'ici de bon gré le rôle de fils débonnaire, mais le désir de vivre dorénavant sa vie à côté de la femme aimée lui fait tenter de corriger sa position. Redoutant les effets de son aveu, Michel mettra tout en œuvre, ajoutant les gestes aux paroles, pour ménager les sentiments d'Yvonne et la convaincre de son dévouement filial. Sa stratégie consiste à conduire simultanément deux rapports de places en doublant le rôle institutionnel d'un rôle occasionnel.

⁹ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 31-34.

¹⁰ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 31.

Leur interaction traverse, dans la scène IV, trois stades, revêtant trois formes successives : conversation, discussion, dispute. La *conversation* est une interaction à finalité interne, puisqu'elle est centrée sur la relation interpersonnelle ; elle n'a ni but ni thème explicite, d'où son caractère informel et spontané. La *discussion* comporte à la fois une finalité interne et une finalité externe : une finalité interne dans la mesure où elle est centrée sur le contact et la réaffirmation des liens interpersonnels et une finalité externe dans la mesure où elle comporte des enjeux pratiques ou symboliques. La *dispute* est, dans les termes de Vion¹¹, « la forme ultime de la discussion avant qu'elle ne dégénère dans la violence », c'est-à-dire une interaction nettement conflictuelle. Elle se caractérise par la fréquence des FTAs¹² qui mettent en péril les images des interactants, entraînant parfois des dérapages qui conduisent à la violence (verbale et même physique).

Tâcher de réaffirmer des liens interpersonnels avant d'attaquer une question ardue qui pourrait les mettre en danger est une pratique assez courante. Dans sa tentative de construire, au cadre du rapport autorité/obéissance, des rapports plus égalitaires, Michel joue sur la camaraderie et la galanterie.

La conversation

Par sa vocation de gratuité et de symétrie, la conversation s'avère le cadre idéal pour mettre en place des rapports égalitaires. Ainsi, les rapports de places se multiplient : au rapport institutionnalisé mère/fils s'ajoutent

¹¹ Robert Vion, *La communication verbale*, 139.

¹² FTAs signifie *Face Threatening Acts*, terme technique dont se servent les interactionnistes pour désigner les actes de parole qui menacent les faces des interlocuteurs : la face positive ou la face négative. La face positive correspond aux images valorisantes que l'on tente de donner de soi-même dans l'interaction, alors que la face négative réfère aux « territoires du moi » (sa vie personnelle, sa famille, sa maison...). Toute interaction met en présence quatre faces et la plupart des actes de parole constituent des menaces potentielles pour l'une et/ou l'autre de ces quatre faces. Pour prévenir ou réparer l'effet des FTAs, les interactants recourent à des procédures de *figuration* (Goffman, *Les rites d'interaction*) : préliminaires, actes indirects, divers types de contenus implicites.

deux rapports occasionnels : l'un basé sur la camaraderie et l'autre sur une galanterie factice, de sorte que le rapport complémentaire se voit contrecarré par des rapports symétriques. Les formes d'adresse varient en conséquence : si le rôle de camarade s'assortit de l'appellation *Sophie, ma petite Sophie adorée*, celui d'homme galant s'associe à des expressions telles *chère Madame, je vous regarde du coin de l'œil*.

Michel. - Sophie ! Ma petite Sophie adorée. Tu m'en veux ? (*Il s'élançe, l'embrasse de force.*)

Yvonne. - Tu ne peux pas embrasser sans bousculer, sans vous tirer les cheveux. (*Michel continue.*) Ne m'embrasse pas dans l'oreille, j'ai horreur de ça ! Michel !

Michel. - Je ne l'ai pas fait exprès.

Yvonne. - Ce serait le comble !

Michel, *se reculant, et sur un ton de farce*. - Mais... Sophie... Que vois-je ? Vous avez du rouge aux lèvres !

Yvonne. - Moi !

Michel. - Oui, toi ! et de la poudre. En voilà des manières. Et pour qui tous ces frais ? Pour qui ? C'est in-cro-yable... du rouge, du vrai « rouge baiser ».

Yvonne. - J'étais livide. J'ai craint d'effrayer ton père.

Michel. - Ne l'essuie pas. Ça t'allait si bien !

Yvonne. - Pour ce que tu me regardes. [...]

Michel. - Erreur, chère Madame. Je vous regarde du coin de l'œil – et je trouvais même que vous vous négligiez beaucoup. Si vous me laissiez vous coiffer, vous maquiller...

Yvonne. - Ce serait du propre.

Michel. - Sophie, tu boudes ! Tu m'en veux encore.

Yvonne. - Je suis incapable de boudier. Non, Mik, je ne t'en veux pas. J'aimerais apprendre ce qui se passe.

Michel. - Patience. Et vous apprendrez tout.

Yvonne. - Je t'écoute.

Michel. - Pas d'air solennel, maman ! Pas d'air solennel ! [...] Jure-moi de ne pas prendre l'air famille, de prendre l'air roulotte. Jure-moi que tu ne pousserai pas de cris et que tu me laisseras m'expliquer jusqu'au bout. Jure-le.¹³

¹³ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 40-41.

En adoptant ces rôles occasionnels, assortis de marques de tendresse, Michel essaie d'amadouer Yvonne, de flatter sa face positive. Il sent vaguement que sans lui faire changer d'attitude, il ne saurait procéder à l'aveu, d'où une série d'injonctions revêtant au début une forme indirecte (*tu m'en veux ?, tu boudes, tu m'en veux encore*) puis la forme d'une demande tout à fait pressante (*pas d'air solennel !, jure-moi de ne pas prendre l'air famille...*).

Yvonne perçoit un reproche dans les objurgations de Michel, auquel elle ne tardera pas à répondre par ses propres reproches, toujours à partir d'une position d'autorité :

Yvonne. - Enfin, bref, je te permets de m'appeler Sophie mais je t'ai trop laissé la bride sur le cou et je n'ai pas surveillé ton désordre. Ta chambre est une écurie... laisse-moi parler... une écurie ! On en est chassé par le linge sale.¹⁴

Elle lui reproche de continuer, à son âge, de se conduire en enfant, bien qu'au fond de son âme, elle n'ait jamais cessé de le considérer comme tel. Aussi, les transformations physiques de l'enfant devenu adulte semblent l'avoir prise de court, voire même effrayée :

Yvonne. - Un jour je me suis aperçue que ces affaires qui traînaient étaient des chaussettes d'homme, des caleçons d'homme, des chemises d'homme. Ma chambre avait pris un air de chambre de crime. Je t'ai prié de ne plus semer tes affaires chez moi.

Michel. - Maman !

Yvonne. - Ah ! Il n'y a plus de Sophie. Tu te souviens. J'en ai eu assez de peine.¹⁵

Et, puisque Yvonne ne cache pas la peine qu'elle a eue lorsqu'elle s'est retrouvée devant un jeune homme qui se moquait de ses gestes maternels, Michel va se risquer à rentrer dans la peau de l'enfant de jadis :

¹⁴ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 42.

¹⁵ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 42-43.

Michel. – Sophie ! Laisse-moi monter sur ton lit ; j’ôte mes souliers...
Ah ! Me fourrer près de toi, mettre mon cou sur ton épaule. (*Il le fait.*) Je n’aimerais pas que tu me regardes. Nous regarderons ensemble droit devant nous la fenêtre de l’immeuble d’en face, la nuit. Chevaux de roulotte pendant une halte. Hein ?¹⁶

Michel met en œuvre toutes les ressources dont il dispose pour forcer Yvonne à l’écouter et infléchir sa position. Après avoir adopté des rôles destinés à contrecarrer les rapports d’autorité et de domination, il exploite le pouvoir de suggestion des mots autant que celui des gestes et des postures pour recréer entre sa mère et lui une proximité physique et psychique.

La discussion

« Ces préparatifs ne présagent rien de bon », dit Yvonne, et elle ne sait pas si bien dire, car l’aveu que lui fera Michel est au fond une attaque à sa face négative, une menace pour le territoire d’une mère qui se croit des droits exclusifs sur la vie de son fils. De son côté, Michel, qui, pour la première fois, a désobéi à Yvonne, a peur de l’effet que va lui faire son aveu. Les données non verbales que nous livrent les didascalies sont révélatrices à cet égard :

Michel, assez vite et avec un peu de gêne. Pendant qu’il parle, sans voir sa mère, la figure d’Yvonne se décompose, jusqu’à devenir terrible. - Sophie, je suis très heureux, et je voulais attendre d’être sûr de mon bonheur pour t’en faire part. Parce que si tu n’es pas heureuse en même temps que moi, je ne pourrai plus l’être. Tu comprends ?...¹⁷

Yvonne, elle se retourne d’un bloc. Michel est effrayé par sa figure. - Heureuse ?¹⁸

¹⁶ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 43.

¹⁷ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 44.

¹⁸ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 46.

Le fait qu'Yvonne se sent menacée dans ce qu'elle a de plus précieux, l'amour de son fils, se révèle avec plus de force dans les réactions verbales du personnage. La jalousie lui fait voir dans Madeleine une rivale et dans son amour pour Michel, une agression. Ce qui explique son obsession pour l'âge de Madeleine et l'obstination à l'appeler « vieille femme ».

Alors, voilà ma récompense. Voilà pourquoi je t'ai porté, fait, dorloté, soigné, élevé, aimé jusqu'à l'absurde. Voilà pourquoi je me suis désintéressée de mon pauvre Georges. Pour qu'une vieille femme vienne te prendre, te voler à nous et te mêler à des mic-macs ignobles !¹⁹

Pauvre petit imbécile, tombé entre les griffes d'une femme plus vieille que toi, d'une femme qui ment certainement sur son âge...²⁰

Il n'y a plus de maman. Il y a une vieille qui souffre et qui va crier, et qui ameutera l'immeuble...²¹

L'échange de propos entre la mère et le fils fait ressortir les rapports d'autorité/obéissance sur lesquels est fondé le cadre interactif de la scène. Michel parle à la fois d'une place de fils dévoué et de camarade et s'efforce d'amener Yvonne à adopter une position symétrique, mais bute contre l'attitude intransigeante et dominatrice d'une mère de famille.

L'articulation, chez Michel, des deux images identitaires transparaît au niveau des formes d'adresse, qui varient entre « On ne peut rien vous cacher, Sophie » et « Maman, tu perds la tête. De quoi parles-tu ? ». Michel n'avait rien entrepris jusqu'ici sans l'assentiment de sa mère et il y tient toujours, c'est pourquoi il ne veut rien lui cacher :

J'ai essayé, mais, comme tu me déconseillais cette place [de secrétaire], j'ai lâché le cours.²²

¹⁹ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 46.

²⁰ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 48.

²¹ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 49.

²² Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 44.

...seulement, à cause de toi, à cause de la maison, à cause de nous, je ne pouvais pas admettre un partage et une situation louche.²³

Qu'est-ce que j'avoue ? Il y a une heure que je te raconte les choses en détail.²⁴

Lorsque sa mère lui reproche son silence, qu'elle qualifie de « manège » et de « mensonge », Michel se hâte de se disculper en faisant allusion à la sensibilité ombrageuse d'Yvonne :

Yvonne. - ... Et... il y a longtemps que ce manège dure ?

Michel. - Trois mois.

Yvonne. - Trois mois de mensonges... de mensonges ignobles.

Michel. - Je ne t'ai jamais menti, maman, je me taisais.

Yvonne. - Trois mois de mensonges, de ruses, de calculs, de caresses hypocrites...

Michel. - Je voulais te ménager.²⁵

Ménager quoi exactement ? Un amour maternel despotique et envahissant qui n'admet aucun partage et qui est prêt à tout pour défendre son territoire.

Là où le comportement autoritaire d'Yvonne atteint le comble de l'absurde, c'est lorsque les reproches et les critiques dont elle accable Michel se transforment en menaces de représailles :

Je vais prendre, avec ton père, des dispositions pour t'enfermer, pour t'empêcher de voir cette femme, pour te défendre contre toi...²⁶

Michel, qui avait essayé de convaincre Yvonne en faisant appel à ses sentiments de mère et de camarade (*Maman, tu perds la tête... ; calme-toi, couche-toi... ; Sophie... embrasse-moi*), se rend compte enfin que la camaraderie dont ils se targuaient n'était qu'une illusion.

²³ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 45.

²⁴ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 46.

²⁵ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 48

²⁶ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 47-48.

Michel. - Tu es une mère, Sophie, une vraie mère. Je te croyais un camarade.
Me l'as-tu assez répété...

Yvonne. - Je suis ta mère. Le meilleur camarade n'agirait pas autrement
que moi.²⁷

Ces répliques consacrent la nature complémentaire du cadre interactif et montrent en même temps que la relation mère/fils se trouve dans une impasse. La manière dont Michel présente Madeleine et plaide la cause de son mariage ne convainc pas Yvonne qui y oppose une série d'objections, dont certaines particulièrement blessantes pour le jeune amoureux. Au fond, le vrai désaccord entre la mère et le fils se situe ailleurs : Yvonne ne veut pas renoncer à son emprise sur Michel, or Michel est sur le point de se soustraire à cette emprise.

On perçoit facilement dans cette impasse une source de conflit potentiel. Du reste, tout au long de la discussion, le conflit couvait déjà sous les cendres et finira par éclater au grand jour dans la dernière partie de la scène où l'interaction va revêtir la forme d'une dispute. Au cours de la discussion, le cadre interactif est étayé par des actes de parole qui soulignent les rapports dissymétriques entre la mère et le fils. La plupart des actes d'Yvonne fonctionnent comme des taxèmes de position forte²⁸ et donc comme des FTAs : reproches, récriminations, réfutations. Michel y répond par des justifications, des flatteries et autres tentatives de détendre l'atmosphère. Mais il va rejeter avec indignation les remarques dévalorisantes, voire insultantes dont Yvonne traite son expérience (*mic-macs ignobles, histoire dégoûtante*), sa bien-aimée (*vieille femme aux cheveux jaunes*) et lui-même (*petit imbécile tombé entre les griffes d'une femme plus vieille que lui*). Ce sont surtout ces axiologiques négatifs qui acheminent progressivement la discussion vers la dispute et les rapports coopératifs vers des rapports conflictuels.

²⁷ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 48.

²⁸ *Taxèmes* est le terme dont se sert Kerbrat-Orecchioni (1992) pour désigner les marques dénotant la position que les interactants occupent sur l'axe vertical de la relation interpersonnelle (fort vs faible, position haute vs position basse). Ces marques mobilisent des signes appartenant à tous les canaux de communication : le verbal, le para-verbal et le non verbal.

La dispute

Les interactionnistes associent l'*agôn* aux rapports d'autorité exprimés par les FTAs et distinguent trois phases dans le déroulement du cycle agonial : déclenchement des hostilités, processus d'escalade et point culminant. En ce point, la crise aurait trois issues possibles : on fait la paix, on rompt définitivement ou on en vient aux mains.

Le conflit est déclenché vers la fin de la scène par certains propos de Michel qu'Yvonne interprète comme une attaque à sa face positive, à sa dignité de femme :

Yvonne. - ... Ta tante Léonie se donne bien trente ans. Tu ne connais pas les femmes.

Michel. - Je commence à les connaître...

Yvonne. - Je te fais grâce de tes grossièretés.

Michel. - Enfin, Sophie, pourquoi veux-tu que je cherche ailleurs ce que j'ai ici, mieux que tout le monde. Quelle excuse aurais-je à m'adresser à une femme de ton âge...

Yvonne, *se lève d'un bond*. - Il m'insulte !

Michel, *stupéfait*. - Moi ?²⁹

La réaction physique et verbale d'Yvonne (l'iloïement) donne la mesure de son indignation. Selon les interactionnistes, l'emploi du pronom *il* à la place de *tu*, qui exclut le destinataire de la relation de dialogue, est un procédé d'*ex-communication* particulièrement offensant.

Dans une interaction, les comportements supérieurs peuvent faire l'effet d'une déclaration de guerre et, inversement, tout échange de nature conflictuelle est d'essence inégalitaire, puisqu'il a pour objectif de vaincre (cf. Kerbrat-Orecchioni 1992). Affirmation qui s'applique bien à l'échange suivant dont la première intervention illustre parfaitement les rapports d'autorité et de domination qui fondent la relation mère/fils : « N'essaie pas de me tenir tête, mon bonhomme... ». Pour éviter des débordements qui pourraient aggraver la situation, Michel essaie de désamorcer le conflit, mais la réplique d'Yvonne ne fait que l'exacerber :

²⁹ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 48-49.

Yvonne. - N'essaie pas de me tenir tête, mon bonhomme. J'ai peut-être l'air d'une vieille, mais je n'en ai que l'air. Je te materai.

Michel. - Mieux vaut le silence. On se laisse emporter, on gaffe, on se blesse...

Yvonne. - Trop commode ! Non, non, non... Je parlerai. Chacun son tour. Et moi vivante, jamais tu n'épouseras cette ordure.

Michel, *bondit*. - Tu vas retirer ce mot.

Yvonne, *au visage de Michel*. - Ordure ! Ordure ! Ordure !

*Il lui empoigne les épaules. Elle glisse par terre sur les genoux.*³⁰

Comme dans un affrontement belliqueux, où un mouvement de repli de l'adversaire incite le combattant à relancer l'offensive, l'attitude conciliante de Michel pousse Yvonne à durcir l'attaque par une injure à l'adresse de Madeleine et une grave offense aux sentiments de Michel. Il réagit à son tour par un FTA : l'acte directif *tu vas retirer ce mot*.

La sommation de Michel attise la colère d'Yvonne et porte à son comble la tension de cet affrontement qui déteint aussi sur la sphère du corporel : sous la pression des bras de Michel, Yvonne se laisse glisser par terre. Pourtant, il y a chez Yvonne quelque chose de contradictoire : d'un côté, ce déchaînement de haine reposant sur un cumul de signes verbaux (injures), para-verbaux (montée de la voix), non verbaux (contact physique), et, de l'autre, la posture à genoux, qui suggère une défaite.

Dans son aveuglement, Yvonne perçoit le geste de Michel comme un nouvel acte d'agression, ce qui déclenche sa crise d'hystérie. La décharge nerveuse emprunte toutes les formes : elle crie, s'accroche aux vêtements de Michel et se livre à un véritable délire verbal.

Michel. - Relève-toi, maman ! maman !

Yvonne. - Il n'y a plus de maman. Il y a une vieille qui souffre et qui va crier, et qui ameutera l'immeuble [...]. Je l'aurai, mon scandale ! Je l'aurai ! (*Michel la rejette, l'écarte de ses vêtements auxquels elle s'accroche.*)

Assassin ! Assassin ! Tu m'as tordu le poignet. Regarde tes yeux.

Michel. - Et les tiens.

Yvonne. - Ils me tueraient s'ils étaient des armes. Tu voudrais me tuer !

³⁰ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 49.

Michel. - Tu divagues...

Yvonne. – Assassin ! Je t’empêcherai de sortir ! Je te ferai arrêter ! J’appellerai la police ! Oh ! la fenêtre ! (*Elle veut se relever et courir côté public, Michel la retient.*) J’ameuterai la rue ! (*Elle hurle.*) Arrêtez-le, arrêtez-le !

Michel, *il appelle.* - Ma tante ! ma tante ! Papa !
*La porte de Léonie s’ouvre.*³¹

Ce moment est particulièrement révélateur de la dynamique des rapports de place et des images identitaires. La mère autoritaire cède la place à une femme désespérée de se voir déposséder de son bien par une autre. La haine effrénée qu’Yvonne ressent pour sa rivale, elle la reporte à présent sur Michel, qui affiche à son tour une autre image. À la place de l’enfant docile qui quêtait son accord, Yvonne a devant elle un homme qui ose lui tenir tête et décider de son propre sort. Aussi, dans le scénario délirant qu’elle imagine, les rapports sont inversés : à la place d’une mère qui pèse de son autorité sur son fils, on a une vieille femme qui se sent menacée par un agresseur. La haine qu’Yvonne voue maintenant à Michel n’est que le revers de sa passion despotique.

Le conflit est parvenu à un point où toute tentative de résolution est vouée à l’échec. Exaspérée de voir que son fils lui échappe (« Je t’empêcherai de sortir ! Je te ferai arrêter ! »), Yvonne menace d’*ameuter* les voisins, la police et le quartier tout entier. Mais dans cette surenchère (« Je l’aurai, mon scandale ») on perçoit une tendance à se prendre au jeu et à se donner en spectacle. De son côté, se sentant incapable de maîtriser la situation, en plein désarroi, Michel appelle au secours sa tante et son père.

En guise de conclusion

Dans un cadre interactif fondé sur des rapports inégalitaires, un sujet en position basse peut essayer de corriger sa position en adoptant des rôles qui lui permettent d’influencer son partenaire discursif et de le disposer en

³¹ Jean Cocteau, *Les parents terribles*, 49-50.

sa faveur. Parler de deux positions distinctes (fils et camarade, fils et homme galant, adulte et enfant) et gérer simultanément deux rapports de places, en jouant autant sur les paroles que sur la gestuelle et la proxémique, permet dans ce cas à Michel de mettre en œuvre une stratégie de persuasion. Si ses arguments sont systématiquement rejetés par Yvonne, qui y répond par des reproches et des critiques méprisantes, ce n'est pas parce que ces arguments ne seraient pas valides, mais parce qu'ils tendent à modifier les rapports institués, soustraire le fils à l'emprise de la mère. Cela confirme l'opinion de certains auteurs, selon laquelle, on s'efforce souvent, dans les discussions, à dissiper au niveau du contenu un désaccord qui se localise en fait au niveau de la relation³².

L'espace interactif qui caractérise la scène entre mère et fils du premier acte a son pendant dans la rencontre du deuxième acte entre Georges et son ancienne amante. Pour cacher à son fils cette liaison « monstrueuse », Georges contraint Madeleine à rompre avec Michel en inventant la présence d'un troisième homme. Il prétend parler d'une position de père, alors que les reproches qu'il fait à la jeune fille (pourquoi lui avoir menti, l'avoir assuré de ses sentiments alors qu'elle aimait déjà un autre homme) donnent de lui une tout autre image : celle de l'amant jaloux de son jeune rival. Sur le plan des rapports de places et des images identitaires, l'interaction entre George et Madeleine reproduit *mutatis mutandis* le face-à-face entre Yvonne et Michel du premier acte.

Les deux scènes nous font voir comment la pluralité des rôles interlocutifs influe sur la dynamique des rapports de places et des images identitaires ; comment ils peuvent varier au cours d'une rencontre et ce d'autant plus manifestement que celle-ci traverse trois formes successives. Mais la complexité de l'espace interactif est indissociable du caractère polysémiotique de la communication, qui se traduit au niveau du texte dramatique par l'apport conjugué du dialogue et des didascalies, c'est-à-dire par l'articulation du verbal, du para-verbal et du non verbal. Et la manière dont l'auteur exploite ces ressources assure sans conteste le dramatisme de ces scènes.

³² Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, 2^e volume (Paris : Armand Colin, 1992).

BIBLIOGRAPHIE

- Cocteau, Jean. *Les parents terribles*. Paris : Éditions Gallimard, 1938.
- Cosnier, Jacques, Gelas, Nadine, Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Échanges sur la conversation*. Paris : Éditions du CNRS, 1988.
- Florea, Ligia-Stela. « Discours dramatique et communication piégée. Analyse du IV^e épisode de *La Soif et la Faim* d'Eugène Ionesco ». In *Polifonía e intertextualidad en el diálogo*, coord. par C. Ubaldina Lorda Mur, 97-113. Madrid : Arco/Libros, 2012.
- Goffman, Erving. *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 : *La présentation de soi* ; tome 2 : *Les relations en public*. Paris : Éditions de Minuit, 1973.
- Goffman, Erving. *Les rites d'interaction*. Paris : Éditions de Minuit, 1974.
- Golopenția, Sanda. « Interaction et histoire conversationnelle ». In *Échanges sur la conversation*, édité par Jacques Cosnier, Nadine Gelas, Catherine Kerbrat-Orecchioni, 69-81. Paris : Éditions du CNRS, 1988.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales*, I^{er} volume. Paris : Armand Colin, 1990.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales*, II^e volume. Paris : Armand Colin, 1992.
- Vion, Robert. *La communication verbale. Analyse des interactions*. Paris : Hachette Supérieur, 1992.

Ligia Stela Florea is Professor at the Faculty of Letters at Babeş-Bolyai University, director of the Center for Romance Linguistics and Discourse Analysis. Her work focuses on the syntax and current trends of French, contrastive analysis (French-Romanian domain), the semantics of verbal tenses, text linguistics and discourse analysis. The most important are: Le verbe français (1996), Temporalité, modalité et cohésion du discours (1999), Syntaxe du français actuel. La phrase simple et ses fonctions discursives (2000), La phrase complexe. Problèmes, analyses, interprétations (2009), Pour une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire (2018). She coordinated an extensive Dicționar al verbelor franceze (Cluj-Napoca, 2003) and developed, in collaboration with Catherine Fuchs, research director at CNRS, a Dictionnaire des verbes du français actuel, intended for the French public and published in Paris in 2010. She coordinated and collaborated on two works funded by a CNCS project: Gen, text și discurs jurnalistic. Tipologia și dinamica genurilor în presa scrisă română și franceză (București, 2011) and Aspects de la problématique des genres dans le discours médiatique (Cluj-Napoca, 2011).

Frei Luís de Sousa *d'Almeida Garrett*.
*Pour une approche pragmatique du texte dramatique*¹

VLAD DOBROIU²

Abstract: *Frei Luís de Sousa by Almeida Garrett: a pragmatic analysis of the theatre dialogue.* In this article, we analyse, from a pragmatic point of view, the dialogue of the play *Frei Luís de Sousa* by Almeida Garrett and its translation made by Maxime Formont at the beginning of the 20th century and published in Livourne. We focus on the strategies used by the participants in the theatre discourse in order to consolidate and sometimes even to renegotiate their interpersonal relationship. Our main interest concerns the use of nouns and pronouns in the 1st Act. For a better understanding of the socio-historical context of this play, we propose a short introduction to the 19th century, in Portugal. We also present and analyse some important para-textual pieces of information that accompany the translation made by Maxime Formont.

Keywords: translation, theatre discourse, politeness, pragmatics, Almeida Garrett.

Dans cet article, nous nous proposons d'analyser d'un point de vue pragmatique le dialogue de la pièce de théâtre *Frei Luís de Sousa* d'Almeida Garrett et la traduction de ce texte, réalisée par Maxime Formont. Nous concentrons notre attention sur les termes d'adresse nominaux et pronominaux de l'Acte 1^{er} par l'intermédiaire desquels les interlocuteurs se créent une relation interpersonnelle et négocient leurs positions socio-discursives. Pour une meilleure compréhension du texte dramatique dans le contexte socio-historique du Portugal au XIX^e siècle, nous donnons quelques repères biographiques concernant l'auteur, Almeida Garrett.

¹ Article publié avec le soutien d'O Camões – Instituto da Cooperação e da Língua I.P.

² *Université NOVA de Lisbonne, Lisbonne, Portugal. dobroiuvlad@yahoo.com.*

Repères biographiques et historiques

Almeida Garrett est le nom de plume de João Leitão da Silva. Né le 4 février 1799 au sein d'une famille bourgeoise, il passe son enfance à Porto où il découvre les traditions locales et apprend à apprécier la vie au milieu de la nature. En 1809, à cause des invasions françaises, la famille de Garrett décide de s'installer dans l'Île de Terceira, qui fait partie de l'archipel des Açores.

Au début du XIX^e siècle, Napoléon Bonaparte tente de limiter les échanges commerciaux du Royaume-Uni avec les pays de l'Europe continentale³. La plupart des pays d'Europe adhèrent au « Blocus continental », mais le Portugal ne répond pas de manière claire et immédiate au projet commercial de Napoléon⁴. La Couronne portugaise cède finalement aux pressions françaises, mais Napoléon a déjà d'autres projets pour la partie occidentale de la Péninsule Ibérique. Avec le support des Espagnols, la France se propose de conquérir le Portugal et de le subjuguer entièrement, y compris ses colonies. Ainsi, l'armée française envahit trois fois le pays, en 1807, 1809 et 1810. En conséquence, la Couronne portugaise décide de s'installer au Brésil. Environ 10.000 représentants de l'État, nobles et riches commerçants accompagnent João VI en Amérique du Sud. De nombreux hommes politiques qui sont restés au Portugal considèrent comme une honte nationale l'installation de la cour du roi sur le territoire d'une colonie.

Dans l'Île de Terceira, Almeida Garrett est conseillé par son oncle, l'évêque de l'Angra do Heroísmo, de se préparer pour la carrière ecclésiastique⁵. Toutefois, le jeune homme choisit de suivre une autre carrière. Ainsi, à 17 ans, il retourne au Portugal continental et décide de s'inscrire à l'Université de Coimbra, où il étudie le Droit. À cause de son esprit rebelle, il n'obtient pas les résultats souhaités à cette faculté et décide ensuite de s'inscrire aux cours de mathématiques et de philosophie.

³ José Hermano Saraiva, *História concisa de Portugal* (Mira-Sintra : Publicações Europa-América, 1981), 260 *sqq.*

⁴ Il faut préciser que, avant « le Blocus continental », le Portugal et le Royaume-Uni ont eu de bonnes relations diplomatiques. À la fin du XIX^e siècle, ces relations vont de nouveau être mises à mal, suite à « l'Ultimatum britannique de 1890 », quand le Royaume-Uni force le Portugal à renoncer à une grande partie de ses prétentions territoriales au Sud de l'Afrique.

⁵ Rodrigues Lapa, « Prefácio », in *Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett (Porto : Imprensa Social, 1964), XVIII.

Le pays vit une crise économique, sociale et politique profonde qui est due principalement aux invasions françaises, à l'installation de la cour royale au Brésil et à la domination anglaise. En 1820, l'idéologie libérale commence à gagner de plus en plus d'adeptes. En vue de défendre les principes de la Révolution libérale, Garrett écrit dans une vingtaine de jours la pièce de théâtre *Catão* qui connaît un très grand succès. En 1821, João VI retourne au Portugal dans une tentative de regagner le contrôle politique. L'année suivante, en 1822, le Brésil déclare son indépendance. Vu son affiliation politique et ses principes fortement libéraux, Garrett est forcé à émigrer en 1823 au Royaume-Uni. Fasciné par les œuvres des écrivains romantiques, il s'adonne à la découverte de ce mouvement littéraire, qu'il va promouvoir, plus tard, au Portugal. Vers 1840, il écrit le drame en trois actes *Frei Luís de Sousa*.

La pièce de théâtre est représentée pour la première fois à Lisbonne, le 4 Juillet 1843. Inspiré d'un événement réel du XVI^e siècle, le drame présente un épisode de la vie du sacerdoce catholique Manuel de Sousa Coutinho, connu également sous le nom ecclésiastique de frère Luís de Sousa. Selon Rodrigues Lapa⁶, Garrett a eu l'inspiration d'écrire ce drame après avoir vu une comédie espagnole représentée à Póvoa de Varzim, au nord du Portugal. Le critique littéraire affirme toutefois que Garrett ne commence à écrire la pièce qu'après avoir lu plusieurs textes sur la vie du frère Luís de Sousa rédigés par divers auteurs, parmi lesquels il mentionne le chroniqueur dominicain António da Encarnação, le frère Francisco Alexandre Lobo et Ferdinand Denis. De plus, Lapa met en évidence que le thème du drame portugais est très similaire au sujet du roman *Le Colonel Chabert* de Balzac : un homme que tout le monde croyait mort rentre un jour chez lui et trouve sa femme en compagnie d'un autre homme avec lequel elle a déjà des enfants.

La traduction : une réécriture du texte ?

Nous utilisons la version originale de la pièce et la traduction de Maxime Formont, publiée en 1904 par l'Imprimerie de Raphaël Giusti, à

⁶ Rodrigues Lapa, « Prefácio », XV.

Livourne (en Italie). Nous devons attirer l'attention sur un aspect qui pourrait passer pour évident, mais qui est très important pour notre étude. Au début du XX^e siècle, les règles gouvernant « le métier de traducteur » n'étaient pas encore aussi bien établies qu'aujourd'hui.

La traduction de Formont est accompagnée des notes rédigées par A. de Faria, Chevalier de la Légion d'honneur, Officier de l'Instruction publique, membre de la *Société littéraire* « Almeida Garrett » (de Lisbonne) et de la *Société d'études portugaises* (de Paris). Pour une meilleure compréhension du contexte socio-culturel dans lequel la pièce de théâtre a été écrite, traduite et représentée sur les scènes de théâtre en France et au Portugal, A. de Faria a également conçu un dossier comprenant des affiches, des annonces, des lettres et des articles de journal sur le texte de Garrett.

A. de Faria apprécie la traduction de Formont et mentionne que seule cette version en français a été choisie pour être représentée par les théâtres nationaux⁷. En France, elle a été jouée pour la première fois le 2 mai 1902 au « Nouveau Théâtre », c'est-à-dire 59 ans après la première représentation au Portugal.

En comparant la version originale en portugais et la traduction en français, nous avons identifié un certain nombre de différences qui concernent non seulement la forme du texte dramatique, mais aussi son contenu. Ainsi, nous pouvons affirmer sans aucune réserve que la traduction réalisée par Maxime Formont soulève plusieurs problèmes de rédaction, d'interprétation et de traduction. Il faut préciser que la traduction réalisée par Formont a été éditée et publiée grâce à l'aide d'A. de Faria :

Initié aux finesses de la langue portugaise, il [Formont] a su, dans cette traduction, maintenir à celle-là tout [*sic*] son originalité frappante, en conservant à l'œuvre de Garrett les beautés scéniques, la noblesse dans les sentiments et le mouvement dans le style tantôt sévère, tantôt passionné, toujours élégant et poétique.⁸

⁷ A. de Faria, « Préface », in *Frère Luiz de Sousa, Almeida Garrett* (Livourne : Imprimerie de Raphael Giusti, 1904), VIII.

⁸ A. de Faria, « Préface », XI.

Toutefois, dès la première page de la version française, nous avons observé que le traducteur a supprimé des informations assez importantes de la version portugaise. La liste des personnages, par exemple, est incomplète. Plus exactement, Doroteia, Miranda, l'archevêque de Lisbonne et le chœur des prêtres ne sont pas mentionnés dans la traduction. Le chronotope est également légèrement modifié. Dans la version originale, l'action a lieu à Almada, alors que dans la version française, l'action se déroule « en [*sic*] Portugal vers 1590 »⁹. Dans ce cas, le traducteur est parti de la prémisse que le lecteur ne connaît pas la géographie de la Péninsule Ibérique. Formont a choisi, par conséquent, de donner une idée générale du lieu où se passe l'action en disant, tout simplement, que les événements se déroulent au Portugal. Une autre variante de traduction, peut-être meilleure, était de recourir au procédé d'explicitation. Ainsi, si l'on disait que « l'action se déroule au Sud de Lisbonne, de l'autre côté du Tage », le lecteur saurait plus exactement où situer les événements de la pièce de théâtre.

De plus, les didascalies spatio-temporelles de chaque acte, qui ont le rôle de « délimiter des sous-espaces englobés et [d'établir] le calendrier du récit »¹⁰, ont été intégralement ou largement supprimées. Dans la version originale, à travers les didascalies spatio-temporelles de l'Acte 1^{er}, le lecteur a la possibilité de découvrir en détail le décor. Il s'agit d'une pièce antique, mais élégante qui est décorée selon le style du XVII^e siècle¹¹. Cependant, le traducteur non seulement supprime intégralement ou partiellement les didascalies spatiales de chaque acte, mais il modifie également le temps de l'action. Rappelons-nous que, immédiatement après la liste des personnages, Formont précise que l'action a lieu « en Portugal [*sic*] vers 1590 » ; or la pièce antique du palais ne peut pas être décorée selon le style du XVII^e siècle si l'action a lieu vers 1590. Dans ce cas, nous pouvons affirmer que nous avons affaire à une non concordance temporelle entre la version originale et la traduction française. En dépassant les limites raisonnables de l'interprétation du texte-source, le traducteur a réécrit une partie de l'univers fictionnel de Garrett.

⁹ Almeida Garrett, *Frère Luiz de Sousa* (Livourne : Imprimerie de Raphael Giusti, 1904), 1.

¹⁰ André Petitjean, *Études linguistiques des didascalies* (Limoges : Lambert-Lucas, 2012), 26.

¹¹ Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, (Porto : Imprensa Social, 1964), 3.

Nous avons identifié des contradictions temporelles même dans la version originale, en portugais. Dans la scène 2^e de l'Acte 1^{er}, Magdalena justifie sa relation avec Manuel de Sousa Coutinho devant Telmo en disant que D. João de Portugal, son premier époux, est disparu 21 ans auparavant, dans la bataille d'Alcacer¹². Or, du point de vue historique, cette bataille a eu lieu en 1578. En ajoutant 21 à 1578, nous obtenons l'année exacte où l'action du texte dramatique a lieu, c'est-à-dire 1599. Ainsi, il est difficile de comprendre comment la pièce du palais pourrait être décorée selon les tendances du XVII^e siècle¹³ si l'action se déroule à la fin du XVI^e siècle.

En traduisant la pièce de Garrett, Formont a éliminé un grand nombre de didascalies diégétiques et scéniques, ainsi qu'un grand nombre de didascalies gestuelles. D'un point de vue pragmatique, les interlocuteurs peuvent négocier leur relation interpersonnelle non seulement à travers les paroles, mais aussi à l'aide des gestes communicatifs¹⁴. Plus exactement, les gestes peuvent fonctionner comme des irénèmes (relationèmes de coopération) ou comme des agonèmes (relationèmes de conflit). En fonction des contextes, les gestes communicatifs peuvent également passer pour des taxèmes ou des familiaritèmes¹⁵.

Suite à l'élimination des didascalies, les praticiens de la scène doivent réécrire une bonne partie de la situation de communication, ce qui peut modifier considérablement le déroulement de l'action dramatique. À titre d'exemple, comparons la première scène de l'Acte 1^{er} de chaque version :

¹² Almeida Garrett, *Frère Luiz de Sousa*, 5.

¹³ Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, 3.

¹⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales* (Paris : Armand Colin, 1992).

¹⁵ Dans le deuxième chapitre du livre *Étude sur le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt*, nous expliquons plus en détail les fonctions des gestes communicatifs au quotidien et sur la scène de théâtre.

Version originale, en portugais

Traduction en français

CENA 1

SCÈNE 1^{ère}

Madalena, só, sentada junto à banca, os pés sobre uma grande almofada, um livro aberto no regaço, e as mãos cruzadas sobre ele, como quem descaiu da leitura na meditação.

MADALENA (*repetindo maquinalmente e de vagar o que acaba de ler*).

Naquele ingano d'almo ledo e cego, que a fortuna não deixa durar muito...

Com paz e alegria d'alma... um ingano, um ingano de poucos instantes que seja... deve ser a felicidade suprema neste mundo. E que importa que o não deixe durar muito a fortuna? Viveu-se, pode-se morrer. Mas eu!... (*Pausa*). Oh! que o não saiba ele ao menos, que não suspeite o estado em que eu vivo... este medo, estes contínuos terrores, que ainda me não deixaram gozar um só momento de toda a imensa felicidade que me dava o seu amor. Oh! que amor, que felicidade... que desgraça a minha! (*Torna a descair em profunda meditação; silêncio breve*).

MAGDALENA, *seule*. [-----

-----]

« Dans cette illusion de l'âme, joie et aveuglement que la fortune ne laisse pas durer longtemps ». La paix, la joie de l'âme !... Une illusion, une illusion qui ne subsiste que quelques moments : c'est à quoi se réduit la félicité suprême en ce monde. Et qu'importe que la fortune ne la laisse pas durer longtemps ? On a vécu, on peut mourir. Mais moi... [-----] Oh ! qu'il ne sache pas du moins, qu'il ne soupçonne pas l'état dans lequel je vis, cette crainte, ces continuelles terreurs qui ne m'ont pas laissé goûter un seul instant la félicité immense que me donnait son amour. Oh ! quel amour ! quelle félicité, quelle disgrâce est la mienne ! [-----
-----]

En éliminant les didascalies initiales de la première scène de l'Acte 1^{er}, le traducteur supprime également des informations importantes visant le décor et l'état d'esprit de Magdalena. Les didascalies gestuelles décrivant la position du corps de ce personnage suggèrent des traits comportementaux essentiels

pour la caractérisation correcte de cet interactant. Plus exactement, elle lit le livre seule, assise près du banc, les pieds sur un grand coussin et les mains croisées sur le livre, comme si elle était tombée en méditation. La lecture n'est pas pour elle un passe-temps ordinaire, mais plutôt un rituel. Pour s'assurer le niveau de confort souhaité, elle se réfugie dans une pièce où elle peut lire en tranquillité d'esprit et place un coussin sous ses pieds. Elle réfléchit à l'histoire d'Inês de Castro parce qu'elle éprouve une sensibilité particulière quant au destin tragique d'une femme qui lutte pour son amour.

Selon Lapa, Garrett a cherché à restituer au théâtre portugais du XIX^e siècle toute la simplicité de la tragédie grecque classique, qu'il a découverte durant les années de jeunesse à Angra, lorsqu'il étudiait les textes anciens. Il y a une certaine fatalité qui caractérise l'univers fictionnel des tragédies grecques, vu que les personnages ne peuvent rien contre leur destin immuable. Lapa affirme même que, dans cette pièce de théâtre, Garrett réussit à recréer l'atmosphère de terreur divine des tragédies classiques. Le critique analyse également le style et le langage des personnages et souligne que, en ce qui concerne le texte de la pièce de théâtre, Garrett a préféré un style simple et naturel d'une pureté et élégance classique, un style qui suggère la manière d'être des personnages¹⁶.

En dépit des explications de Lapa, nous pouvons observer que le dialogue de la pièce comporte diverses figures de style qui confèrent une certaine préciosité au langage des personnages. En analysant l'extrait de l'Acte 1^{er}, il est facile d'identifier une métaphore et une hyperbole (« Une illusion, une illusion qui ne subsiste que quelques moments : c'est à quoi se réduit la félicité suprême en ce monde »), une hypallage (« Et qu'importe que la fortune ne la laisse pas durer longtemps ? »), une énumération (« quel amour ! quelle félicité, quelle disgrâce est la mienne ! »), une accumulation (« qu'il ne soupçonne pas l'état dans lequel je vis, cette crainte, ces continuelles terreurs »), etc. Grâce à ces figures de style, les répliques des personnages deviennent assez poétiques. De plus, les asyndètes (« La paix, la joie de l'âme !... Une illusion, une illusion qui ne subsiste que quelques moments », « On a vécu, on peut mourir » et « quel amour ! quelle félicité, quelle disgrâce

¹⁶ Rodrigues Lapa, « Prefácio », XVII-XVIII.

est la mienne ! ») rendent les phrases de Magdalena assez rythmiques tout en suggérant son état émotionnel contradictoire. En fin de compte, quoique « le théâtre relève d'une énonciation mimétique » de la conversation quotidienne¹⁷, dans la plupart des textes dramatiques (au moins du théâtre aristotélicien), les répliques se fondent sur des « dialogues "fabriqués" » dont l'organisation diffère des interventions « naturelles »¹⁸.

La politesse : une comparaison entre le portugais et le français

D'un point de vue pragmatique, lorsque deux ou plusieurs locuteurs s'engagent dans une discussion, ils échangent des informations et, au même temps, ils négocient leur relation interpersonnelle ; pour être plus précis, on pourrait même dire que les interlocuteurs négocient les places socio-discursives qu'ils occupent dans un certain cadre interactionnel en ayant recours à divers relationèmes de proximité ou de distance. Les relationèmes « sont à considérer à la fois comme des *reflets*, et comme des *constructeurs* de la relation »¹⁹ et ils peuvent être verbaux, para-verbaux ou non verbaux. En ce qui concerne les relationèmes verbaux, Kerbrat-Orecchioni souligne que, dans cette catégorie, il faut inclure non seulement les thèmes de discours, mais aussi les termes d'adresse et les actes de langage. De plus, il faut prêter une attention particulière au niveau de langue utilisé. Si le tutoiement réciproque donne la possibilité aux interactants de se créer plus facilement une relation de solidarité – « Le tutoiement symbolise en effet mieux que toute autre forme une relation de familiarité [...] et/ou de solidarité [...] ce "tu" fonctionnant comme un ciment social »²⁰, le vouvoiement réciproque, au contraire, marque la distance entre les participants au discours. Lorsque le vouvoiement n'est pas réciproque, les termes d'adresse utilisés fonctionnent comme des marqueurs verbaux de hiérarchie.

¹⁷ André Petitjean, *Études linguistiques des didascalies*, 37.

¹⁸ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les actes de langage dans le discours* (Paris : Armand Colin, 2010), 66.

¹⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales* (Paris : Armand Colin, 1992), 37.

²⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, 45

Selon Dominique Maingueneau²¹, lorsque les locuteurs emploient les pronoms « tu » et « je », ils créent une relation d'égalité en effaçant ainsi, au moins en principe, l'éventuelle hiérarchie sociale qui existe entre eux. En utilisant le *vous* dit « de politesse », les participants au discours reconnaissent la relation de non familiarité qui existe entre eux : « vouvoyer ses supérieurs et ses inférieurs, c'est affirmer la distance hiérarchique : on vouvoie donc aussi bien par respect que pour exclure de la réciprocité »²². Pour marquer l'extrême respect, il est possible d'utiliser des structures nominales (accompagnées par des verbes conjugués à la 3^e personne) à la place du pronom *vous* « de politesse ». De cette façon, l'énonciateur admet que, entre lui et son « allocutaire », il existe une très grande distance hiérarchique :

L'usage de la non-personne en lieu et place de la 2^e personne accompagné de l'effacement du *je* constitue la marque linguistique d'extrême respect (*Madame est servie, Son Excellence est-elle satisfaite ?...*), quoique ce phénomène soit en récession dans notre société. En n'utilisant ni *tu*, ni même le *vous* de politesse, le locuteur s'exclut lui-même de la réciprocité de l'échange linguistique. Tout se passe comme s'il s'adressait à quelqu'un qu'il ne constitue pas en allocutaire pour se dénier toute commensurabilité avec lui.²³

Si l'usage des formes nominales d'adresse (accompagnées par des verbes conjugués à la 3^e personne) au lieu du pronom *vous* de politesse n'est plus fréquent en France, au Portugal, au contraire, il est encore très usuel. Selon Lindley Cintra²⁴, au Portugal, l'emploi de ces termes d'adresse date du XIV^e siècle et ils ont été utilisés initialement pour s'adresser aux membres de la cour royale. Ensuite, on a commencé à les employer pour s'adresser aux nobles et aux bourgeois. L'usage de ces termes « de politesse » a (eu) comme

²¹ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française* (Paris : Hachette, 1981), 17.

²² Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, 19.

²³ Dominique Maingueneau, *Approche de l'énonciation en linguistique française*, 17

²⁴ Luís F. Lindley Cintra, *Sobre « formas de tratamento » na língua portuguesa* (Lisbonne : Livros Horizonte, 1986), 18.

but de marquer une société très hiérarchisée. Toujours selon Cintra, cette manière de s'adresser à autrui a été une conséquence culturelle de l'extension de l'empire européen de Carlos V²⁵.

Dans la pièce de théâtre *Frei Luís de Sousa* d'Almeida Garrett, Magdalena et Telmonous offrent un très intéressant exemple de négociation de places socio-discursives. Telmo a été le gouverneur et l'ami du premier époux de Magdalena, D. João de Portugal. Tout le monde croit que celui-ci est mort dans la bataille d'Alcacer, sauf Telmo. Dans la scène 2^e de l'Acte 1^{er}, Magdalena demande à Telmo de l'aider à mieux contrôler le comportement de Maria. Il lui promet de l'aider. À cette occasion, il lui reproche d'avoir oublié son premier époux et de s'être mariée avec Manuel de Sousa Coutinho. Il suggère ensuite que leur fille, Maria, aurait eu un meilleur statut social si son père avait été D. João de Portugal. Face à cet affront, Magdalena perd son calme et lui demande de se taire. Le choix des formes nominales et pronominales d'adresse est essentiel pour la réussite de la renégociation des places. C'est pour cette raison que Magdalena passe du pronom de la 2^e personne, *tu*, au pronom de politesse « vós » (en fr. « vous »). De son côté, Telmo utilise des formes nominales d'adresse qui marquent la distance « Senhora », « Senhora D. Madalena », ainsi que des formes nominales d'adresse qui marquent la proximité « minha senhora » ou « minha alma ». Dans la traduction en français, Formont a essayé de préserver la distance sociale entre les deux personnages, mais sans beaucoup de succès, étant donné qu'une très grande partie du dialogue de cette scène a été supprimée. Ainsi, la renégociation des places entre les deux personnages n'apparaît pas dans la version française, ce qui nuit au déroulement de l'action dramatique.

²⁵ Luís F. Lindley Cintra, *Sobre « formas de tratamento » na língua portuguesa*, 21-22.

Version originale, en portugais

TELMO –Não lhe [a Maria] digo nada que não possa, que não deva saber uma donzela honesta e digna de melhor... de melhor...

MADALENA – Melhor quê?

TELMO – De nascer em melhor estado.

Quisestes ouvi-lo... está dito.

MADALENA – Oh, Telmo! Deus **te**²⁶ perdoe o mal que me fazes. (*Desata a chorar*).

TELMO (*ajoelhando e beijando-lhe a mão*) – **Senhora... senhora D. Madalena, minha ama, minha senhora...** castigai-me... mandai-me já castigar, mandai-me cortar esta língua perra que não toma insino. [...]

MADALENA – Calai-**vos**, calai-**vos**, pelos dores de Jesus Cristo, **homem**. [...] (*Inxuga os olhos e toma uma atitude grave e firme*) Levantai-**vos**, **Telmo**, e ouvi-me. (*Telmo levanta-se.*) Ouvi-me com atenção. É a primeira vez e será a última vez que **vos** falo deste modo e em tal assunto. [...] Chegastes a alacançar um poder no meu espírito, quási maior... – decerto maior que nenhum deles [os outros membros da sua família]. O que sabeis da vida e do mundo, o que tendes adquirido na conversação dos homens e dos livros [...] me fizeram ter-**vos** numa conta, deixar-**vos** tomar, intregar-**vos** eu mesma tal autoridade nesta casa e sobre minha pessoa...que outros poderão estranhar...

Traduction en français

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

[-----

-----]

Telmo, écoutez-moi [*sic*]. Écoutez moi [*sic*] avec attention. C'est la première fois que je vous parle de cette manière et sur un tel sujet ; et ce sera la dernière. [...] Vous en arrivâtes [*sic*] à exercer sur mon esprit un pouvoir presque plus grand... oui, plus grand certainement, que celui d'aucun d'eux [les autres membres de sa famille]. Je vous ai donné, moi-même, sur ma maison et sur ma personne, une autorité dont d'autres pourraient être [*sic*] surpris...

²⁶ Nos soulignements.

Enfin, nous voudrions faire quelques remarques sur une représentation scénique de cette pièce que nous avons vue à Lisbonne, au Teatro Nacional D. Maria II, au début du mois de mars 2019. Le décor de l'Acte 1^{er}, tel qu'il est décrit dans la version originale, a été considérablement changé, sous la direction de Miguel Loureiro. Le scénographe André Guedes a opté pour un décor avec un nombre réduit de pièces de mobilier, en donnant ainsi l'impression que la pièce du palais n'était pas habitée. En d'autres mots, il n'a pas suivi l'indication scénique de l'auteur selon laquelle l'action se déroule dans une pièce élégamment meublée selon les tendances du XVII^e siècle. Par conséquent, ni les acteurs ni les spectateurs n'ont eu la possibilité de s'immerger dans l'atmosphère de cette époque, en dépit du lexique archaïque de la pièce et des vêtements réalisés selon la mode des siècles passés. Les praticiens de la scène ont créé un spectacle aux confins du moderne et du classique, en optant, d'une part, pour l'installation de quelques meubles simples et, de l'autre, pour l'installation de grands panneaux de luminaires rouges qui ont été mis en fonction lorsque le palais devait être incendié.

En ce qui concerne la traduction réalisée par Formont, nous avons vu qu'elle n'est pas complète. Tous ceux qui l'ont utilisée pour traduire la pièce de théâtre de Garrett vers d'autres langues ont réalisé, à leur tour, des traductions incomplètes. En tant que consommateurs de culture, nous sommes en droit aujourd'hui de demander aux traducteurs de nous offrir une version intégrale du texte-source, encore que la traduction ne soit pas complètement fidèle à la version originale. Le traducteur a le devoir moral, donc, de restituer le texte dans son intégralité. Serait-il juste d'attendre que les praticiens de la scène respectent le même devoir moral ?

Frei Luís de Sousa d'Almeida Garrett est une pièce de théâtre qui est donnée souvent comme œuvre de référence pour le Romantisme portugais. Dans cet article, nous avons mis face à face des fragments en portugais de cette pièce et leur traduction en français. Nous avons, ainsi, comparé et analysé d'un point de vue pragmatique l'utilisation en portugais et en français des termes d'adresse nominaux et pronominaux par l'intermédiaire desquels les personnages de la pièce se créent une relation interpersonnelle et, parfois, réussissent même à renégocier dans une certaine mesure leurs positions socio-discursives. Une telle analyse sur cette pièce d'Almeida Garrett n'a pas encore été faite, au moins à notre connaissance.

BIBLIOGRAPHIE

- Cintra, Luís F. Lindley. *Sobre « formas de tratamento » na língua portuguesa*. Lisbonne : Livros Horizonte, 1986.
- Dobroiu, Vlad. *Étude sur le théâtre d'Éric-Emmanuel Schmitt*. Cluj-Napoca : Presa Universitară Clujeană, 2018.
- Faria, A. de. « Préface ». In *Frère Luiz de Sousa*, Almeida Garrett, V-XII. Livourne : Imprimerie de Raphael Giusti, 1904.
- Garrett, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Porto : Imprensa Social, 1964.
- Garrett, Almeida. *Frère Luiz de Sousa*. Traduit par Maxime Formont. Livourne : Imprimerie de Raphael Giusti, 1904.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales*, tome I. Paris : Armand Colin, 1990.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les interactions verbales*, tome II. Paris : Armand Colin, 1992.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *Les actes de langage dans le discours*. Paris : Armand Colin, 2010.
- Lapa, Rodrigues. « Prefácio ». In *Frei Luís de Sousa*, Almeida Garrett, VII-XIX. Porto : Imprensa Social, 1964.
- Maingueneau, Dominique. *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette, 1981.
- Mourão-Ferreira, David (coord.). *Almeida Garrett*. Lisbonne : Editorial Verbo, 1972.
- Petitjean, André. *Études linguistiques des didascalies*. Limoges : Lambert-Lucas, 2012.
- Saraiva, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Mira-Sintra : Publicações Europa-América, 1981.

Vlad Dobroiu is member of the Research Centre for Romance Linguistics and Discourse Analysis from the Faculty of Letters at the University Babeş-Bolyai in Cluj-Napoca. After a B.A. in French language and literature – English language and literature, he enrolls in an M.A. in francophone literature and civilization at the same faculty. He does an internship as junior researcher at the Research Centre RIRRA21 at the University Paul-Valéry Montpellier 3 (France), a traineeship in translation at the European Commission (Belgium) and another one at Institute Camões (Portugal). In 2018, he publishes his PhD research on Éric Emmanuel Schmitt's dramatic universe of fiction at Presa Universitară Clujeană. After another B.A., this time in French language, literature and culture – Portuguese language, literature and culture at the Faculty of Letters in Lisbon, he decides to enrol in an M.A. in English didactics at the University NOVA of Lisbon. He publishes dozens of scientific papers on Éric Emmanuel Schmitt's universe of fiction and, more recently, on Portuguese language and culture.

INTERFÉRENCES THÉÂTRALES :

**ROMAN, DANSE, CINÉMA ET
SCÈNE DE THÉÂTRE**

Le théâtre, image de l'esthétique proustienne

YVONNE GOGA¹

Abstract: *Theatre as an Image of Proust's Aesthetic.* In *In Search of Lost Time*, theatre holds an important place, especially in the first three volumes. Being part of the frequent activities of society, it gives many occasions to the narrator to express his thoughts about theatre shows. Our aim will be to demonstrate that those thoughts are one of the ways used by Proust to bring out his complex theory about novelistic creation – a theory which shows to what extent art's aim is to access the essence of things through sensitive experience.

Keywords: art, theatre show, sensitive experience, essence, artistic conception.

Dans la société dans laquelle a vécu Proust, le théâtre occupait une place importante dans la vie sociale et culturelle. Cela est bien visible dans son roman. Figurant sur la liste de tous les divertissements, dans *Un amour de Swann*, les sorties au théâtre sont fréquentes et le spectacle théâtral constitue souvent un sujet de débat dans les salons qui réunissent les personnages tout au long du roman. Cela offre sans doute à Proust l'occasion de mettre en discussion les goûts et le niveau culturel des bourgeois, mais le théâtre s'inscrit surtout dans la sollicitation constante de toutes les formes de l'art qui lui sont nécessaires pour révéler le contenu de sa conception artistique.

Un bref passage de *Guermantes*, expliquant sous une forme axiomatique pourquoi le théâtre attire tant le héros de son roman, indique l'intention de l'écrivain d'utiliser cet art pour mettre en discussion le concept de représentation artistique : « contempler de près les parcelles précieuses de

¹ Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, yvonne_goga@yahoo.fr.

réalité qu'entrevoyait mon imagination »². On peut remarquer que dans la représentation théâtrale, le narrateur trouve un appui pour vérifier le caractère authentique des produits de son imagination. Le passage ci-dessus exprime d'une manière synthétique l'objectif de l'acte artistique proustien qui réside dans la confrontation de la réalité créée par l'imagination avec la réalité objective, pour en observer les vertus.

Selon la théorie de Gilles Deleuze, formulée dans *Proust et les signes*, l'art nous conduit à la découverte de l'essence des choses, réalisant l'unité du signe et du sens³. Dans le roman proustien, le théâtre, en conciliant la littérature et le spectacle dans la représentation de la réalité objective, du « déjà lu » et du « déjà vu » (selon les termes d'Edward Bizub⁴), est la forme qui émet le plus de signes pour exprimer l'essence de l'art. Il est à noter que dans l'espace du roman, les occurrences dans lesquelles il apparaît sont plus nombreuses dans les trois premiers tomes, puis diminuent considérablement dans les tomes suivants. Cela coïncide avec les fréquentations des salles de théâtre et d'opéra, nombreuses dans la jeunesse de Proust et poursuivies sporadiquement par la suite. Cependant, cette répartition de la place du théâtre dans le roman montre aussi le rôle que l'écrivain lui assigne, à savoir : poser les bases de sa pensée artistique.

Nous nous proposons de montrer que les réflexions du narrateur sur le théâtre constituent l'une des modalités utilisées par Proust pour mettre en évidence sa théorie complexe sur la recherche de l'essence dans la création romanesque et, implicitement, sur la création artistique, qui sous-tend tout le roman.

² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, 3 volumes (Paris : Gallimard, 1954), II, 36.

³ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris : P.U.F., 1976), 53 : « Au contraire, l'Art nous donne la véritable unité : l'unité d'un signe matériel et d'un sens tout spirituel. L'Essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art. »

⁴ Edward Bizub, « La reconnaissance proustienne. Déjà lu ou déjà vu », *Marcel Proust aujourd'hui*, no. 7 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2009), 125.

Une toile de fond

Au début de *À la recherche du temps perdu*, le théâtre apparaît déjà comme un signe porteur de sens. Vu le contenu dramatique et son impact sur l'âme du protagoniste, le célèbre épisode du refus du baiser maternel ressemble à une vraie séquence théâtrale⁵. C'est à cette occasion que le terme de théâtre apparaît dans sa première occurrence dans le roman en tant que terme de comparaison. Il se rapporte à la conduite de Françoise qui devait porter à sa maîtresse la lettre que lui avait adressée le narrateur pour la faire venir dans sa chambre : « Je me doutais que pour elle, faire une commission à ma mère quand il y avait du monde lui paraîtrait aussi impossible que pour le portier d'un théâtre de remettre une lettre à un acteur pendant qu'il est en scène. »⁶ Dans le contexte théâtral de la scène, la comparaison de la posture dans laquelle est mise Françoise à celle d'un portier de théâtre trouve bien sa place. Tout en accentuant la difficulté de l'accomplissement de la mission dont est chargée la servante, elle ouvre l'analogie entre la vie sociale et le théâtre. Il en ressort que pour la servante et pour le portier du théâtre, il est impossible d'accepter que quelque chose fasse irruption dans ce qui est construit et dicté par les codes bien établis de leurs métiers et de leur position sociale.

Utilisé dans la structure complexe d'une comparaison, le théâtre est une seconde fois présent dans le même épisode du refus du baiser maternel, situant cette fois l'analogie dans un autre domaine de la vie. Le narrateur compare l'angoisse qu'il éprouve à cause de la séparation de sa mère à celle

⁵ L'exégèse proustienne s'est beaucoup intéressée aux rapprochements entre la vie et le théâtre dans le roman de Proust et à l'analyse du concept de « théâtralité proustienne ». Voir par exemple Nina Arabadjieva-Baquey, « Le "sens luxueux et curieux" de la fête proustienne », *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006), 98-116 et Sjeff Houppermans qui définit ainsi le concept de théâtralité : « La théâtralité de tout l'univers proustien, concrétisée dans les renvois et les citations, dans les noms et les images, pénètre tout au coeur de la fiction, là où se dresse une grande construction temporelle née des aspirations et des passions, des pulsions et des déceptions, de deuil et de jouissance. », « Il y a mèche », *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006), 171.

⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 28.

éprouvée par Swann séparé de sa maîtresse⁷ : « Et la joie avec laquelle je fis mon premier apprentissage quand Françoise revint me dire que ma lettre serait remise, Swann l'avait bien connue aussi, cette joie trompeuse que nous donne quelque ami, quelque parent de la femme que nous aimons, quand, arrivant à l'hôtel ou au théâtre où elle se trouve, pour quelque bal, redoute, ou première où il va la retrouver, cet ami nous aperçoit errant dehors, attendant désespérément quelque occasion de communiquer avec elle. »⁸ La joie d'avoir trouvé une voie pour communiquer avec la personne aimée est « trompeuse » pour le narrateur comme elle l'a été pour Swann, parce que, bien qu'elle promette la rencontre avec celle-ci, elle est loin de satisfaire l'impatience de se trouver à côté d'elle. Pareil au jardin de la maison de Combray, le théâtre souligne l'angoisse de la séparation. En tant que signe, il se charge ainsi de signification dans le domaine de la vie de l'âme.

Le théâtre apparaît une troisième fois au début du roman, toujours comme terme de comparaison, dans la description en détails de Combray sorti de la tasse de thé : « Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) »⁹. Dans la structure dans laquelle il est utilisé, le théâtre est convoqué pour marquer la

⁷ En analysant la comparaison dans le roman de Proust, Ilaria Vidotto la considère « intradiégétique » grâce à un « réaménagement » que lui fait l'écrivain, situé au niveau du comparant : « si, d'ordinaire, ce dernier est représenté par une entité non actualisée, prélevée en dehors de la diégèse, ici le constituant à droite de *comme* retrace une étape antérieure ou ultérieure du vécu du héros-narrateur et coïncide, par conséquent, avec un épisode du roman. » Selon l'auteur de l'article, cela permet à l'écrivain « d'orchestrer, de façon plus ou moins visible, des échos entre des personnages et des parties éloignées du roman. ». Ilaria Vidotto, « Une question de technique : Les comparaisons intradiégétiques de la Recherche », *Bulletin Marcel Proust*, no. 68 (Paris : Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2018), 133.

⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 30.

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 47.

précision de la remémoration et de l'image restituée par le souvenir affectif. La maison grise où se trouvait la chambre de la tante du narrateur s'applique comme un décor au pavillon où habitaient ses parents pendant les vacances. Pareille à un décor de théâtre auquel elle emprunte la fonction, la maison suggère l'atmosphère dans laquelle la remémoration aura lieu et les relations existantes entre les personnages, établissant une hiérarchie dans laquelle la famille du narrateur occupe le devant de la scène. Dans sa qualité de décor de théâtre, la maison de la tante Léonie est l'image symbolique de la vie passée récupérée, jouant le rôle d'une toile de fond sur laquelle l'imagination va bâtir tout le déroulement événementiel du roman.

L'imaginaire artistique

Dans la première partie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le théâtre se charge de nouvelles significations. On assiste, entre autres, à l'initiation du héros à l'art dramatique, qui commence sous le signe de son désir ardent d'aller voir un spectacle théâtral. Il se sent attiré par cet art avant même d'avoir pris contact avec lui, à tel point qu'il essaye de se représenter les plaisirs qu'il pourrait lui provoquer : « À cette époque j'avais l'amour du théâtre, amour platonique, car mes parents ne m'avaient encore jamais permis d'y aller, et je me représentais d'une façon si peu exacte les plaisirs qu'on y goûtait que je n'étais pas éloigné de croire que chaque spectateur regardait comme dans un stéréoscope un décor qui n'était que pour lui, quoique semblable au millier d'autres que regardait, chacun pour soi, le reste des spectateurs. »¹⁰ En comparant la perception du spectacle théâtral à la perception de l'image fournie par le stéréoscope, le narrateur envisage le plaisir que le théâtre pourrait lui procurer comme individuel et subjectif. Ce passage peut être lu comme un point de départ de ses réflexions sur l'art qui commencent par des considérations sur la réception de l'œuvre artistique. Se former comme récepteur d'art se présente d'ailleurs, dans la vision proustienne, comme la première étape de la création artistique, parce qu'elle

¹⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 73.

fournit à l'imagination à la fois les réminiscences du réel et le réel transformé par un acte créateur, comme on peut le remarquer dans le passage du roman qui explique la raison pour laquelle le narrateur désire voir la Berma en *Phèdre* et non pas dans une autre pièce : « Enfin, si j'allais entendre la Berma dans une pièce nouvelle, il ne me serait pas facile de juger de son art, de sa diction, puisque je ne pourrais pas faire le départ entre un texte que je ne connaîtrais pas d'avance et ce que lui ajouteraient des intonations et des gestes qui me sembleraient faire corps avec lui ; tandis que les œuvres anciennes que je savais par cœur, m'apparaissaient comme de vastes espaces réservés et tout prêts où je pourrais apprécier en pleine liberté les inventions dont la Berma les couvrirait, comme à fresques, des perpétuelles trouvailles de son inspiration. »¹¹ De même que Venise, le théâtre est un espace inconnu que le narrateur, désireux de découvrir, essaye de s'imaginer à partir des choses venues de la réalité objective comme des renseignements fournis par les gens, par la presse ou par la publicité : « Tous les matins je courais jusqu'à la colonne Morris pour voir les spectacles qu'elle annonçait. Rien n'était plus désintéressé et plus heureux que les rêves offerts à mon imagination par chaque pièce annoncée, et qui étaient conditionnés à la fois par les images inséparables des mots qui en composaient le titre et aussi de la couleur des affiches encore humides et boursoufflées de colle sur lesquelles il se détachait. »¹² Les titres et les images qui présentent les pièces sur les affiches de la colonne Morris fonctionnent en vrai déclencheurs du processus imaginaire. D'après ce qu'on lui dit des acteurs, le narrateur dresse même des listes avec leurs noms dans lesquelles il les classe « par ordre de talent »¹³. Toutes ses préoccupations engendrées par son désir ardent d'aller au théâtre gravitent autour de l'idée qu'il formule ainsi : « Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art, bien qu'il me fût encore inconnu, était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi, l'Art. »¹⁴ Ce passage indique la première étape des réflexions du narrateur sur la création artistique, inspirées par le

¹¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 441.

¹² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 73.

¹³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 74.

¹⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 74.

théâtre. La « première forme entre toutes » que l'art revêt, par conséquent le début de l'acte créateur, lui semble être l'art par lequel les acteurs interprètent le texte dramatique. L'art interprétatif qui s'avère être le centre d'intérêt du narrateur pour le théâtre désigne à la fois la transposition du réel en art par l'interprétation du texte dramatique et la singularité de la personnalité artistique, notamment son talent pour assurer le succès de cette entreprise : « Entre la manière que l'un ou l'autre avait de débiter, de nuancer une tirade, les différences les plus minimes me semblaient avoir une importance incalculable. »¹⁵ La première question sur la création artistique que se pose le narrateur par l'intermédiaire de ses considérations sur le spectacle théâtral concerne donc les dons d'interprète et de créateur de la personnalité artistique. Cela explique pourquoi le rêve d'aller au théâtre prend chez lui la forme de voir la Berma, la tragédienne célèbre de l'époque, interpréter le rôle de Phèdre, l'un des plus connus du répertoire classique.

À ce point de ses réflexions, le narrateur possède les points de départ pour sa recherche sur l'art et Proust les points de départ pour l'édification de son esthétique.

De l'expérience sensible à l'accès à l'essence

Lorsqu'il voit la Berma en Phèdre, le narrateur n'éprouve pas le plaisir escompté. Comme il était venu voir la pièce de Racine en parfait connaisseur du texte, il s'attendait à ce que les intonations et les gestes de la tragédienne fassent corps commun avec les paroles qu'il déclamait dans sa tête. Mais, puisque tout lui semble aller trop vite pour qu'il puisse suivre, il n'arrive pas à immobiliser chaque intonation de la tragédienne pour se rendre compte si cela correspond à sa propre perception de la réalité du texte. Il arrive qu'au lieu d'être pleinement satisfait du jeu de la Berma, il finisse par en être déçu – bien que les applaudissements frénétiques des spectateurs aient pu lui faire comprendre que c'était l'un des meilleurs jours de l'actrice. Lors du premier contact, le spectacle théâtral se présente ainsi au narrateur comme un processus

¹⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 74.

artistique isolé de la réalité objective. Il ne réussit pas à mettre en accord le texte qu'il connaissait, c'est-à-dire la réalité objective, avec l'interprétation que l'artiste lui en proposait, la réalité artistiquement créée. Se trouvant au début de sa recherche, il n'a pas encore la conscience de l'expérience sensible¹⁶, la capacité à goûter l'instant pour le replacer dans l'existence. Pour ce qui est de l'évolution de l'esthétique proustienne, les futures réflexions du narrateur doivent mener vers la compréhension de l'accès au monde de l'art.

Dans *Guermantes*, on retrouve le narrateur dans la salle de spectacle de l'Opéra où il se rend pour revoir la Berma dans un acte de *Phèdre*. Les deux espaces entre lesquels se déploie le spectacle théâtral, la salle et la scène, sont les signes qui mettent en évidence le rôle de l'expérience sensible dans la conception artistique proustienne. À ces signes s'ajoute la figure féminine, elle aussi porteuse de signification.

Avant la levée du rideau, le regard du narrateur est attiré par la baignoire des Guermantes. Lorsque la représentation est sur le point de commencer, il aperçoit la princesse qui vient sur le devant de la baignoire, sous l'aura d'une beauté diaphane qui la fait ressortir de la sphère de l'humain : « alors, comme si elle-même était une apparition de théâtre, dans la zone différente de lumière qu'elle traversa, je vis changer non seulement la couleur mais la matière de ses parures. »¹⁷ Dans le contexte dans lequel il se trouve, le narrateur perçoit la princesse comme une « apparition de théâtre ». Il se passe ainsi un renversement de fonctionnement et de significations entre l'espace de la scène et celui de la salle du spectacle. Celle-ci emprunte, par l'intermédiaire de la baignoire, les fonctions de la scène : « Et dans la baignoire asséchée, émergée, qui n'appartenait plus au monde des eaux, la princesse cessant d'être une néréide apparut enturbannée de blanc et de bleu comme quelque merveilleuse tragédienne costumée en Zaïre ou peut-être en Orosmane »¹⁸. S'adressant à son être sensible, la perception déclenche chez le narrateur un processus imaginaire dans lequel la princesse se confond avec une

¹⁶ Anne Delaplace parle dans ce cas de l'absence d'une « intuition de l'instant ». Anne Delaplace « Proust ou l'intuition de l'instant », *Bulletin Marcel Proust*, no. 60 (Paris : Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2010), 87-96.

¹⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II, 43.

¹⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, tome II, 44.

tragédienne sur la scène, mais perd son identité. Cette figure féminine ainsi transformée dévient le signe qui déchiffre le rôle de l'expérience sensible dans la sublimation du réel par l'acte imaginaire. Mais la réalité dans laquelle elle se retrouve est différente et séparée de la réalité objective.

Un tout autre genre de réalité crée la Berma sur la scène. Les réflexions suscitées cette fois par la façon dont elle interprète la déclaration de Phèdre révèlent au narrateur l'exigence principale dans l'acte créateur : « Mais ce talent que je cherchais à apercevoir en dehors du rôle, il ne faisait qu'un avec lui. »¹⁹ Et il comprend aussi pourquoi « il n'en faisait qu'un » en remarquant que « tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'était, autour de ce corps d'une idée qu'est un vers (corps qui, au contraire des corps humains, n'est pas un obstacle opaque, mais un vêtement purifié, spiritualisé), que des enveloppes supplémentaires qui, au lieu de la cacher, rendaient plus splendidement l'âme qui se les était assimilées et s'y était répandue »²⁰. L'interprétation de la Berma révèle au narrateur l'importance de l'intériorisation de l'expérience sensible en mesure de transmettre toute chose comme un vécu personnel. En tant que spectateur, il peut prendre ainsi cet art interprétatif « non pour une réussite de l'artiste mais pour une donnée de la vie »²¹. La création artistique proposée par le jeu de la Berma le fascine parce qu'elle l'aide à accéder à l'essence de la vie. Si, dans la salle de spectacle, la princesse lui offrait l'occasion de transgresser la réalité objective vers la réalité créée par l'imagination, sur la scène la tragédienne lui fait comprendre par son jeu comment la réalité artistique peut devenir authentique.

Il est maintenant évident pour le narrateur que, lorsqu'il a vu pour la première fois la Berma interpréter la déclaration de Phèdre, il en a été déçu²² parce qu'il a voulu percevoir son talent en valeur absolue, sans envisager

¹⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 47.

²⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 48.

²¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 48.

²² Pedro Kadivar développe l'idée que la déception du narrateur est causée par la non concordance entre l'écoute et le visuel, deux aspects propres au théâtre : « La Berma disparaît entre le narrateur et Racine ; entre le narrateur qu'il a tant souhaité être et les vers de *Phèdre*, il a le sentiment d'être lecteur, de voir des vers sans entendre la voix dorée ». Pedro Kadivar, « Voir la Berma », *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York, Rodopi, 2006), 15.



Fig. 1 : Sarah Bernhardt dans *Phèdre* de Jean Racine, vers 1874
Photographie par Nadar (commons.wikimedia.org).

l'unité et l'interdépendance entre ses dons naturels et la façon dont elle assume l'interprétation du texte dramatique. Il touche ainsi à la question principale de la création artistique, notamment à l'acte assumé par la conscience de l'artiste qui crée sa propre réalité en exploitant ses dons dans la transposition de la réalité objective : « Telle l'interprétation de la Berma était, autour de l'œuvre, une seconde œuvre vivifiée aussi par le génie. »²³

²³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 49.

La tragédienne donne au texte de Racine une autre réalité, fascinante, en le rendant en même temps tout aussi réel. Les deux réalités, celle du texte dramatique et celle de l'interprétation artistique de ce texte, coexistent. Le narrateur se rend compte que l'incompréhension de cette coexistence a encore été une cause de sa déception ressentie lorsqu'il a vu pour la première fois la Berma jouer en Phèdre. Puisqu'il a voulu apprécier son interprétation en la mesurant à la réalité du texte dramatique, comme il a fait à l'époque, il n'a pas réussi à s'arracher à la réalité objective et à pénétrer dans le monde créé par l'artiste. Mais cette fois, sur la base du texte racinien, la tragédienne lui a fait découvrir une réalité qui lui donne l'occasion de vivre l'instant, de transgresser ainsi le réel pour se retrouver dans le monde de l'art.

Les exigences de l'acte créateur que le narrateur découvre grâce à l'interprétation que donne la Berma jouant Phèdre, sont confirmées lors du même spectacle théâtral auquel il assiste à l'Opéra. Après avoir interprété un acte de la pièce de Racine, l'actrice interprète une pièce appartenant à un écrivain de l'époque, « une des nouveautés », incluse par le narrateur dans la catégorie des « minces »²⁴. En suivant son jeu, il constate avec surprise que « l'œuvre de l'écrivain n'était pour la tragédienne qu'une matière, à peu près indifférente en soi-même, pour la création de son chef-d'œuvre d'interprétation »²⁵ car il se rend compte que dans tout texte interprété, elle « savait introduire ces vastes images de douleur, de noblesse, de passion, qui étaient ses chefs-d'œuvre à elle et où on la reconnaissait comme, dans des portraits qu'il a peints d'après des modèles différents, on reconnaît un peintre. »²⁶ L'interprétation que donne la Berma à n'importe quel texte dramatique fait comprendre au narrateur que l'accès à l'art est assuré par la manière personnelle de l'acteur de créer une œuvre à partir de ce que la réalité lui offre, grâce à son talent de rendre visible l'intériorisation de l'expérience sensible. Il a ainsi la réponse à ce qu'il cherchait chez un acteur avant même d'avoir vu un spectacle théâtral, à ce que son intuition lui disait que devait être « l'Art ». Le théâtre s'avère être cette forme de l'art qui, par l'intermédiaire de la sensibilité et du talent de l'artiste, illustre devant son

²⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 50.

²⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 51.

²⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 52.

récepteur le passage du réel (le texte dramatique) à la réalité artistique tout en exprimant l'essence de la vie dans une forme supérieure à celle offerte par la vie même. Cette idée définit la théorie de Proust sur la recherche de l'essence dans la création romanesque, qu'il formule dans un célèbre passage du *Temps retrouvé* : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. »²⁷

Conclusion

En sollicitant constamment dans son roman toutes les formes de l'art pour révéler le contenu de sa conception artistique, Proust désire montrer que les essences auxquelles on accède par l'intermédiaire des expériences sensibles doivent retrouver leurs places dans l'existence par l'acte créateur qui, dans son art, est l'acte d'écrire²⁸. Dans ce but, le spectacle théâtral occupe une place de choix parmi les autres formes de l'art parce qu'en rendant visible le contact direct entre le créateur et le récepteur, il montre comment les expériences sensibles sont replacées dans l'existence par les interprétations que les acteurs donnent aux textes dramatiques. Le texte dramatique constitue d'ailleurs le meilleur signe pour révéler, dans l'esthétique proustienne, le rôle joué par la « réminiscence » du réel dans la « découverte »²⁹ et dans la création de la réalité artistique.

²⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, 895.

²⁸ Dans le cours *Le problème de la parole*, prononcé entre décembre 1953 et avril 1954 (volume XII, *Collège de France 1953-1954*, déposé à la Bibliothèque Nationale de France) Merleau-Ponty consacre une longue étude à l'oeuvre de Proust. Étudiant l'entrelacement du sensible et de l'expression, il considère que l'expérience proustienne est doublement phénoménologique, l'expérience sensible réclame l'essence qui est aussi bien celle de la perception et de la conscience, et l'écrit reprend la description de cette quête.

²⁹ Selon Gilles Deleuze, « les réminiscences et les découvertes » constituent l'apprentissage proustien. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, 68.

À la différence des autres formes de l'art, le théâtre jouit aussi de la possibilité de s'adresser à la sensibilité par une double voie, visuelle et auditive, mettant ainsi mieux en évidence la complexité des actes d'intériorisation et de restitution de l'expérience sensible. En même temps, l'interprétation du texte dramatique réalise simultanément le remplacement de l'expérience sensible dans l'existence et la perception de l'événement comme authentiquement vécu.

Le spectacle théâtral se présente ainsi, dans le roman de Marcel Proust, comme un miroir à la fois réfléchissant et focalisant et de la conception artistique de l'écrivain.

BIBLIOGRAPHIE

- Arabadjieva-Baques, Nina. « Le "sens luxueux et curieux" de la fête proustienne ». *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006) : 97-116.
- Bizub, Edward. « La reconnaissance proustienne. Déjà lu ou déjà vu », *Marcel Proust aujourd'hui*, no. 7 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2009) : 125-137.
- Delaplace, Anne. « Proust ou l'intuition de l'instant ». *Bulletin Marcel Proust*, no. 60 (Paris : Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2010) : 87-96.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : P.U.F., 1976.
- Houppermans, Sjef. « Il y a mèche ». *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006) : 155-175.
- Kadivar, Pedro. « Voir la Berma ». *Marcel Proust aujourd'hui. Proust et le théâtre*, no. 4 (Amsterdam-New York : Rodopi, 2006) : 10-27.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le problème de la parole*, prononcé entre décembre 1953 et avril 1954 (volume XII, *Collège de France 1953-1954*, déposé à la Bibliothèque Nationale de France).
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, 3 volumes. Paris : Gallimard, 1954.
- Vidotto, Ilaria. « Une question de technique : Les comparaisons intradiégétiques de la Recherche ». *Bulletin Marcel Proust*, no. 68 (Paris : Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray, 2018) : 133-143.

YVONNE GOGA

Yvonne Goga is a Professor. She directed from 2004 to 2010 the Department of French language and literature at Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. Her main research topic is contemporary French literature, especially novels. She has founded and directed the Centre d'étude du roman français actuel. She has published many articles and books among which: Espaces de l'identité (2008); Rêver ou écrire: L'esthétique du rêve dans le roman de Marcel Proust (2015); Georges Perec. L'art du roman ou l'art d'écrire (2015); Essais sur le roman français du XX^e au XXI^e siècle (2015).

Marcel Proust : la Berma, figure de l'artiste, figure maternelle

MIREILLE NATUREL¹

Abstract : *Marcel Proust : The Berma, Actress' Figure, Motherhood's Character.*

La Berma is an actress in Proust's novel *À la recherche du temps perdu*. Her main model is Sarah Bernhardt and she has the same beautiful voice, a golden voice. Both of them are famous for their role of Phèdre in Racine's drama. Theatre represents firstly a family matter and a social challenge. The child discovers theatre outside theatre where he is not allowed to go, that is on posters from the Morris column. And the first approach is semiotic. Theatre is included in narration, through two performances that the hero attends. With them, we have an image of theatre in the 19th century, from a sociological and artistic point of view. In the first one, theatre is considered as a low art and actresses are immoral women. Theatre is a cruel world which leads from glory to death, brings rivalry between actresses. In the latter, theatre is above all a text; Proust is interested in gesture and costume. He is focused on the quality of interpretation in comparison with the role. He shows that interpretation is a real art, which can be compared to painting and music.

Keywords: art, gesture, interpretation, verse, voice, Phèdre, Proust, Sarah Bernhardt.

C'est dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, que le héros voit pour la première fois la comédienne dans une représentation de *Phèdre*. Et pourtant le nom de la Berma apparaît dans « Combray », au cœur d'une digression sur le théâtre. Cette intrusion soudaine dans le monde du théâtre s'explique par une péripétie narrative : le héros n'entre plus dans le petit cabinet de repos de l'oncle Adolphe dans la maison de tante Léonie, en raison d'un

¹ Université de la Sorbonne nouvelle, Paris. mireille.naturel@sorbonne-nouvelle.fr.

incident survenu à Paris, à savoir la rencontre chez l'oncle d'une actrice, dite la dame en rose. Le héros-narrateur révèle son amour d'alors pour le théâtre, amour qu'il qualifie de platonique puisqu'il n'avait pas encore assisté à une représentation. Il y a eu la musique dans « Un amour de Swann » ; il y aura la peinture dans le second volume des *Jeunes filles en fleurs*. Certes, le théâtre ne sera pas omniprésent dans la suite de l'œuvre comme les deux autres formes d'expression artistique citées, mais la Berma restera une grande figure de la *Recherche*, aux côtés de Bergotte, l'écrivain, Vinteuil, le musicien, Elstir, le peintre. Trois grands moments lui sont consacrés, une première représentation décevante dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, une seconde qui est une révélation dans *Le Côté de Guermantes*, et une dernière scène, dans *Le Temps retrouvé*, qui annonce sa disparition.

Le théâtre phantasmé

À travers la rencontre avec la dame en rose nous découvrons que dans l'esprit de la famille du héros, l'actrice est identifiée à la cocotte, séductrice immorale. Et cette rencontre permise par l'oncle entraîne la brouille irréversible avec la famille. La parenthèse se referme et nous passons à une autre pièce de la maison, la cuisine où se pose à nouveau la question de l'immoralité féminine à travers le personnage de la fille de cuisine qui attend un enfant illégitime. Elle est soumise à la même réprobation sociale que l'actrice.

Quelle représentation l'enfant se fait-il du théâtre ? Le théâtre, c'est pour lui un décor qui le fait s'interroger sur la perception que peut en avoir le spectateur, comparée à celle produite par un stéréoscope, et l'affiche qu'il découvre sur la colonne Morris. Dans les deux cas, le théâtre est associé à la notion de plaisir. L'affiche est longuement commentée, dans sa matérialité iconique et dans son rôle publicitaire qui vise à influencer le spectateur. Une affiche, ce sont des mots et des images, des couleurs – le vert de l'Opéra-Comique et le lie de vin de la Comédie-Française –, un graphisme, autant d'éléments qui créent ce qu'on appelle, dans le domaine de la critique littéraire, un horizon d'attente. Le rapport qu'instaure le héros avec l'affiche annonce celui qu'il entretiendra avec la couverture rougeâtre de *François le Champi*, fait d'émotion et de souvenirs, lorsque, dans *Le Temps retrouvé*, il

l'aperçoit dans la bibliothèque des Guermantes et qu'il lui rappelle la scène de la lecture dans « Combray ». D'un côté, « l'aigrette étincelante et blanche des *Diamants de la Couronne* », de l'autre « le satin lisse et mystérieux du *Domino noir* »² : c'est à partir de ces indices esthétiques, mi-synesthésies mi-synecdoques, que l'enfant se représente les deux pièces – l'une « éblouissante et fière », l'autre « douce et veloutée » – entre lesquelles il devra choisir³.

L'enfant s'intéresse, avec une précocité rare, aux acteurs, en parle avec ses camarades, les compare dans leurs pratiques théâtrales, les classe par rapport à leur talent et mémorise ce classement. Le théâtre n'est pas conçu dans sa gestuelle ni dans sa mise en scène mais dans sa mise en valeur du discours. Il représente, pour l'enfant, l'Art avec une majuscule. Le trouble provoqué par la vue d'un acteur ou d'une actrice est comparable au trouble de l'amour. Le théâtre est pour l'enfant le lieu du phantasme, de l'idéalisation et de la poétisation. Après avoir débattu de la place occupée par tel ou tel acteur (Got, Delaunay, Febvre, Thiron, Coquelin), il énumère, en les classant, les plus célèbres actrices de son temps : Sarah Bernhardt, la Berma, Bartet, Madeleine Brohan, Jeanne Samary. Le nom de la Berma se glisse au milieu de noms d'actrices réelles, et plus précisément aux côtés de celui de son modèle. Cette confusion volontaire entre fiction et réalité serait, selon une note de l'édition de La Pléiade, une pratique empruntée à Balzac⁴. J'y verrais plutôt un indice, un signe, un marquage scriptural que l'auteur adresse à son lecteur pour attirer son attention, pour lui révéler une clé de sa création romanesque, et susciter sa curiosité en même temps qu'il provoque un effet de suspense : qui est la Berma et la retrouvera-t-on dans la suite de l'histoire ?

Quand Swann parle de Bergotte qu'il connaît personnellement au héros qui est en train de le lire, immédiatement l'enfant l'interroge sur l'acteur préféré de l'écrivain. Pour Bergotte, aucun acteur ne peut égaler la Berma. La rencontre avec le théâtre est toujours frappée d'interdit pour l'enfant mais la découverte de l'actrice se précise. Elle devient l'interprète de *Phèdre* et du *Cid*

² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 73. Nous donnons nos références dans *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol. (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1987-1989, rééd. vol. 4 : 1995).

³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 73.

⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 136.

et son talent permet à Swann de dénoncer la « hiérarchie »⁵ entre les arts. Pour l'enfant, littérature et acteurs entretiennent des liens étroits. Ainsi il s'interroge sur la place de la Berma dans les écrits de Bergotte et apprend que ce dernier l'a sans doute citée dans sa petite plaquette sur Racine. Gilberte, la grande amie de Bergotte, la lui offrira. Le nom de la Berma réapparaît de façon surprenante dans « Noms de pays : le nom » : il incarne une nouvelle fois l'interdit. L'enfant étant malade, le docteur lui demande de ne pas partir en voyage à Florence et à Venise pendant un an ; il « défendit aussi d'une façon absolue qu'on me laissât aller au théâtre entendre la Berma »⁶.



Fig. 1 : Marcel Proust, vers 1891, photographie par Otto Wegener (1849-1924)
(<https://commons.wikimedia.org/>)

⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 96.

⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 386.

Entendre la Berma aurait pu le consoler de ne pas se rendre dans les villes italiennes ; il sera condamné à passer ses après-midi aux Champs-Élysées. Le théâtre est considéré comme pouvant être dangereux pour les êtres fragiles.

La rencontre avec la Berma : expérience déceptive

Dans l'ouverture d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, qui – rappelons-le, était initialement la fin du premier volume – les parents du narrateur reçoivent à dîner Norpois, le diplomate. Ce même jour, le héros qui joue encore aux Champs-Élysées avec Gilberte, va pour la première fois au théâtre afin d'entendre la Berma dans *Phèdre*. Et il doit cette autorisation aux recommandations de Norpois. Le rapport au théâtre est révélateur de quatre personnalités : la grand-mère, femme de culture, est favorable à cette sortie ; le père n'en voit pas « l'utilité » ; l'enfant en fait un objet de désir ; Norpois en saisit tout l'intérêt pour faire carrière. L'ambassadeur conseille en effet au père la carrière des lettres pour son fils plutôt que la diplomatie. Le théâtre intervient donc dans un moment-charnière de l'œuvre et de la destinée du héros.

De même que nous découvrons, dans « Combray », la passion de l'enfant pour le théâtre par une digression entre le passage d'une pièce de la maison à l'autre, la représentation théâtrale de la Berma dans les *Jeunes filles en fleurs* est rapportée entre les deux dîners Norpois et elle est objet de conversation dans les deux cas. D'autre part, la discussion sur le théâtre alterne avec les commentaires culinaires, cet « art de la cuisine » si bien incarné par le bœuf en gelée de Françoise. Il y a donc à la fois banalisation et sacralisation du théâtre, en tout cas par l'enfant. Enjeu social pour les uns, enjeu esthétique pour les autres. Cette scène est symétrique d'une certaine façon à celle du baiser du soir dans « Combray ». La famille reçoit un invité, Swann dans un cas, Norpois dans l'autre ; l'enfant est confronté à l'autorité paternelle et bénéficie de la complicité des figures maternelles que sont la mère et la grand-mère. Il est face à l'art, la littérature dans « Combray » à travers la lecture faite par sa mère des œuvres de George Sand achetées par la grand-mère, le théâtre dans les *Jeunes filles en fleurs*. C'est dire combien le théâtre représente un enjeu important pour le héros et pour la construction de l'œuvre.

L'attente du héros est exigeante : il veut écouter la Berma dans des rôles qui lui permettent d'atteindre le sublime, autrement dit dans son répertoire classique. Il est à la recherche du Beau, ce Beau que peuvent lui offrir les peintures du Titien et de Carpaccio à Venise ou le spectacle d'une violente tempête, ainsi que du Vrai. Nous découvrons ainsi un critère esthétique de Proust : la grandeur est une garantie de beauté et de vérité. La représentation théâtrale doit lui apporter des vérités autant que du plaisir. Il est important pour lui de retrouver un texte connu de façon à pouvoir évaluer l'apport de l'interprétation, à savoir la diction, l'intonation et la gestuelle de la comédienne. La pièce classique – contrairement au théâtre de boulevard dont la Berma est devenue l'étoile – possède une valeur d'éternité, comparable en cela à un chef-d'œuvre de musée. Une nouvelle fois, l'affiche est analysée dans sa sémiotique et le titre de *Phèdre*, perdu au milieu des autres sans intérêt, suscite une métaphore filée où le nom d'Anatole France prononcé discrètement dans une soirée devient l'équivalent de celui de *Phèdre*. Et cette affiche est l'élément déclencheur dans la décision du héros de se rendre au théâtre. Tout est affaire de mots : le héros dans sa phase d'attente récite des vers de *Phèdre*, cite les mots employés par Bergotte pour décrire la Berma, « pâleur janséniste » et « mythe solaire », qui soudain sont remplacés par les suivants, encore plus magiques dans l'esprit de l'enfant : « Les dames ne seront pas reçues à l'orchestre en chapeau, les portes seront fermées à deux heures » lus sur l'affiche. D'une représentation imaginaire construite à partir de mots, nous passons aux conditions réelles de la représentation théâtrale.

Avec l'arrivée de la Diva, c'est toute l'avant-représentation qui est dévoilée, jusqu'au pot d'eau chaude utilisé pour faire tomber la poussière du plateau. Nous suivons le déroulement de la représentation qui commence par la petite pièce, dite « lever de rideau » et qui se termine par les applaudissements du public, en passant par les traditionnels trois coups. Ces trois coups auront comme symétriques ceux que le héros frappe à la cloison de sa chambre au Grand-Hôtel de Balbec, dans l'ouverture d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, pour appeler sa grand-mère : « Et en effet, ce soir-là, je frappai trois coups – [...] je risquais trois petits coups, timidement, faiblement, distinctement malgré tout [...]. Et à peine j'avais frappé mes coups que j'en entendais trois

autres »⁷. Les trois coups sont un signe de complicité entre l'enfant et sa grand-mère et prennent une valeur affective forte, d'autant plus que l'enfant est allé au théâtre, accompagné de sa grand-mère. Gêné par la vulgarité du public dans la manifestation de son enthousiasme, le héros sacralise la comédienne et est soudain déçu : son interprétation, sa diction, son interprétation n'apportent rien de plus au texte qui est, selon son expression, passé « au rabot d'une mélopée uniforme »⁸. Si le héros n'a pas été en mesure de distinguer les qualités de la Berma, M. de Norpois les lui révèle : le bon choix des rôles, le bon goût dans ses toilettes, ses couleurs, la simplicité et la modération dans son interprétation. Sont citées des tournées faites par la Berma en Angleterre et en Amérique qui sont celles réalisées par son modèle, Sarah Bernhardt (ainsi, en 1900, *Cyrano de Bergerac* d'Edmond de Rostand, lors d'une tournée aux États-Unis ; en 1905, *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck à Londres).

La critique journalistique porte à son tour un jugement sur la représentation de *Phèdre*. Elle est extrêmement élogieuse : « un véritable événement théâtral », « une telle interprétation renouvelait entièrement le rôle de Phèdre », « la plus pure et la plus haute manifestation d'art à laquelle de notre temps il ait été donné d'assister »⁹. Le texte cité intégralement mentionne la réaction enthousiaste du public, la présence des principales notabilités du monde des arts et de la critique. Jugement que l'enfant fait sien. La Berma est une idole pour le héros ; il en achète la photographie, le jour de l'An, alors que Françoise choisit les photographies de Pie IX et de Raspail. Cette photographie, longuement décrite, suscite le désir chez le héros par « ce regard coquettement tendre et ce sourire artificieusement ingénu. »¹⁰ La comédienne fait partie de son univers affectif, voire sentimental puisqu'il est capable d'éprouver de la jalousie en regardant la photographie lors d'une nuit d'insomnie en l'imaginant aimée par d'autres hommes.

La comédienne marque les esprits par une gestuelle, celle que le héros observe et celle que lui rappelle Bergotte, en la commentant. Quand elle reste

⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 29.

⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 441.

⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 472.

¹⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 478.

« le bras levé à la hauteur du visage »¹¹, l'écrivain voit en ce geste une évocation de chefs-d'œuvre anciens, « une Hespéride qui fait ce geste sur une métope d'Olympie, et aussi les belles vierges de l'ancien Érechthéion »¹². Le héros reprend le dialogue à propos de la Berma avec Bergotte, l'écrivain, après l'avoir entamé avec Norpois, le diplomate. Figures tutélaires qui admirent la comédienne et qui sont des initiateurs pour le héros. C'est toujours la même scène, celle où la Berma reste le bras levé à la hauteur de l'épaule, qui suscite les commentaires. Un autre lieu, Athènes, un autre temps, l'Antiquité, un autre art, l'architecture surgissent à travers ce geste particulier. L'Antiquité à travers ses monuments les plus symboliques, Olympie, l'Érechthéion, l'Acropole, ses statues féminines les plus caractéristiques, les Hespérides, les belles vierges, les admirables orantes, vient se superposer à l'histoire de *Phèdre*. L'enfant n'ayant pas été informé de toutes ces subtilités n'a pu en apprécier la profondeur ; en revanche il a été ébloui par l'éclairage vert qui accompagne le geste de Phèdre et qui suscite un autre type de métaphore dans la bouche de Bergotte : « la petite Phèdre là-dedans fait trop branche de corail au fond d'un aquarium »¹³. Tout en maintenant un lien avec l'Antiquité à travers une référence à Neptune autant qu'avec *Phèdre*, l'éclairage particulier fait passer du registre tragique au registre comique. Yoko Matsubara, dans son article « Le théâtre dans le roman : le lien intertextuel entre la *Recherche* et *Phèdre* »¹⁴, commente cette métaphore en rappelant que le corail dans cet emploi est un emprunt à *La Curée* de Zola et le relie aux fleurs aquatiques qui, dans la *Recherche*, sont associées à l'amour et à une certaine ambiguïté sexuelle. Si Bergotte est séduit par le geste de la comédienne, Swann l'est par l'intonation, celle produite dans la phrase que Phèdre adresse à C enone : « Tu le savais ! »¹⁵ Mais cette intonation, aussi brillante soit-elle, n'arrive pas à combler le héros parce qu'elle pourrait être imitée, à force de maîtrise et de talent.

¹¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 441.

¹² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 550.

¹³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 551.

¹⁴ Yoko Matsubara, « Le théâtre dans le roman : le lien intertextuel entre la *Recherche* et *Phèdre* », in *Proust et Alain-Fournier. La transgression des genres. 1913-1914*, sous la direction de Mireille Naturel, préface d'Agathe Corre-Rivière, postface de François Bon (Paris : Honoré Champion, 2017).

¹⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 557.



Fig. 2 : Sarah Bernhardt, 1844-1923, dans le rôle de Phèdre, de Jean Racine, 1913.

La deuxième représentation : une révélation

Le héros est devenu indifférent à la Berma et lui préfère les peintres pour pouvoir confronter le réel à son imagination. À la diction et à la gestuelle de la grande actrice, il substitue les toiles et les tapisseries. Néanmoins, dans *Le Côté de Guermantes*, I, profitant d'un billet reçu par son père, il assiste à la représentation d'un acte de *Phèdre* par la Berma à l'Opéra, dans l'espoir d'y apercevoir Mme de Guermantes. Celle-ci est venue spécialement de Combray pour assister à la représentation, ce qui est le comble de la gloire pour la comédienne. Après avoir décrit les personnes présentes et en particulier celles

placées dans les baignoires, le narrateur annonce le lever de rideau et c'est pour lui l'occasion de rappeler longuement l'état d'esprit dans lequel il se trouvait lorsqu'il est venu assister à la première représentation. Cette phrase « Puis le rideau se leva. »¹⁶ qui tire toute sa force de sa brièveté exprime le passage d'un monde à l'autre, mais aussi d'un temps à un autre. Le lever de rideau déclenche un processus analogique comme certains objets lors des expériences de mémoire involontaire. Le narrateur replonge dans son passé. Tout en lui est alors prêt à vivre « un phénomène extraordinaire » ; la Berma incarne le divin – le théâtre lui est consacré comme un autel – et la magie. Sarah Bernhardt, principal modèle de la Berma, était surnommée « la Divine ». Le terme même d'« apparition » – souvenons-nous de sa force dans l'ouverture de *L'Éducation sentimentale* – participe à l'expression de cette magie.

Toutes les composantes de l'univers sont associées, dans le souvenir du héros, au culte rendu à la Berma. Sa photographie présente sur les programmes a une fonction de leitmotiv dans la narration en tant que souvenir personnel du héros et symbole de la sacralisation de la comédienne. Une longue métaphore filée avec l'astronomie puis une comparaison avec l'électricité font du héros l'équivalent d'une plaque sensible et d'une pile, concourant à la poétisation du passage à partir de comparants scientifiques. L'expérience est unique : « *Phèdre*, la "scène de la déclaration", la Berma avaient alors pour moi une sorte d'existence absolue. »¹⁷ Après cette plongée dans le passé, le narrateur revient au présent de la représentation et commente le jeu des acteurs autres que la Berma. Les artistes sont évalués d'abord par leur voix puis par leur gestuelle. Les deux modes d'expression gardent une part de naturel malgré le travail sur l'intonation et sur la gestuelle interprétative. Il y a une véritable résistance de l'être de l'acteur face au jeu qui lui est imposé. Les commentaires sont théâtralisés, illustrés de dialogues supposés entre l'acteur, sa voix et son corps. Le corps garde sa part d'autonomie et refuse de se soumettre entièrement au jeu de la représentation.

La Berma est dénigrée, avant même d'être entrée en scène par une actrice jalouse. Son train de vie est dénoncé, dans ses multiples aspects matériels, ses dettes, sa légèreté, ses annulations en tous genres, ses caprices

¹⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 344.

¹⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 344.

comme les « océans de parfums pour laver ses chiennes »¹⁸, autant de traits qui sont empruntés à Sarah Bernhardt. Parmi les excentricités de cette dernière, on trouve sa passion pour les animaux. Elle avait chez elle lions, crocodiles et même scarabées. Mais c'est évidemment la voix si particulière qui est le principal point commun entre la Berma et Sarah Bernhardt ; cette dernière ayant été surnommée la « Voix d'or » par Victor Hugo. Le jeu de Sarah Bernhardt était emphatique, tant dans la gestuelle que dans la déclamation ; les modulations de la voix s'éloignaient délibérément du naturel. Soudain – « ô miracle »¹⁹ – le narrateur perçoit autrement le talent de la Berma, après des années d'oubli dans l'indifférence. L'expérience vécue ressemble étrangement à une expérience de résurrection du passé où soudain, de manière inattendue et involontaire, à des années d'intervalle, une sensation de joie fait renaître un moment du passé. Auparavant, le héros essayait, par une démarche délibérée, de percevoir le talent particulier de la Berma en le séparant du rôle, c'est-à-dire celui de Phèdre que différentes actrices avaient également incarné. Dans le cas de la Berma, le rôle et l'interprétation sont inséparables. Une longue comparaison est alors établie avec le pianiste – tel Vinteuil – qui fait *un* avec son interprétation, au point de disparaître derrière le morceau de musique. La Berma se différencie des autres comédiens qui interprètent Aricie, Ismène et Hippolyte, par cette fusion totale avec son rôle. Chez elle, il n'y a pas de démarcations, pas de « bordures », pas de « déchet », dit le texte²⁰ ; tout est absorbé, unifié, résorbé, contrairement à l'excédent de larmes qui coule sur la voix de marbre des acteurs secondaires.

Plusieurs comparaisons avec la nature viennent illustrer ce phénomène de transmutation qu'opère l'interprétation de la Berma à travers les trois composantes que sont l'intonation, le corps et les voiles. Cette analyse poétique s'inscrit dans une très longue phrase qui représente presque une page, construite en quatre temps, les trois premiers consacrés successivement aux bras de la Berma, à son attitude en scène et aux voiles, le quatrième étant une synthèse qui se déploie au moyen d'une longue parenthèse, d'images et de multiples propositions relatives. Les voiles, désignés par « les blancs voiles »²¹,

¹⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 346.

¹⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 347.

²⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 347.

²¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 348.

sont poétisés par une métaphore filée avec « un cocon fragile et frileux »²² et par une personnification qui les fait coïncider avec la souffrance qu'ils enveloppent. Le vers est le cœur de toute cette réflexion, défini habilement comme le « corps d'une idée », comparé à « un vêtement purifié, vivifié où elle [l'âme] se diffuse et où on la retrouve »²³. Voix, gestuelle et voiles sont des enveloppes pour cette âme qui les habite, comme l'illustrent les images qui se superposent et s'amplifient : des coulées de substances diverses traversées par un rayon central et de la matière imbibée de flamme où il est engainé. Cette longue analyse poétique se clôt par une phrase aussi brève que percutante : « Telle l'interprétation de la Berma était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie. »²⁴

Ce passage, par la densité de son analyse et sa richesse poétique, rappelle celui sur la sonate de Vinteuil dans « Un amour de Swann ». Partant d'une expérience vécue – le concert dans un cas, la représentation théâtrale dans l'autre – le narrateur livre son analyse des deux formes d'interprétation, avant de réfléchir à la question de la réception de l'œuvre artistique. Pourquoi avait-il été déçu lors de la première représentation ? La réponse se trouve dans un excès de désir et dans un jugement porté à partir d'idées préconçues. Le talent – celui qu'exprime « l'interprétation large, poétique, puissante » de la Berma²⁵ – exige au contraire une réaction particulière, individuelle. Se pose également, à partir de cette représentation théâtrale, la question de la hiérarchie entre les œuvres. Or le talent de la Berma montre que la qualité de l'interprétation permet précisément de dépasser le clivage entre œuvres majeures et œuvres secondaires, de même qu'un peintre comme Elstir donne la même valeur artistique à un bâtiment quelconque qu'à une cathédrale. L'art transcende le réel.

En dehors de ces deux grands moments, la Berma reste présente dans l'esprit du narrateur. Dans *Sodome et Gomorrhe*, II, I, Françoise est comparée à la Berma pour sa façon de faire parler ses vêtements et son visage : elle met en valeur ses cheveux blancs pour mieux accuser Albertine – qu'elle n'apprécie pas – de la fatiguer. Le contexte s'y prête : Albertine est allée voir

²² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 348.

²³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 348.

²⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 348.

²⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 349.

Phèdre sur les conseils du narrateur. La Berma incarne l'expérience déceptive dans la mémoire du narrateur. Ainsi, à la Raspelière, chez les Verdurin, dans *Sodome et Gomorrhe*, II, II, le souvenir de la Berma resurgit dans une parenthèse : « mon enthousiasme qui, sans cela, les eût agacés un peu, à cause des déceptions qu'il comportait (comme celles que l'audition de la Berma m'avait jadis causées) et dont je leur faisais l'aveu sincère. »²⁶ Elle fait partie de son monde familial et son récit lui-même porte des traces de familiarité, avec des intrusions d'auteur telles que « comme je l'ai dit »²⁷, « On a vu que la fille de la Berma »²⁸.

La mise à mort de la Berma

La mort de la Berma par anticipation

Le héros apprend la mort de la Berma dans l'ouverture d'*Albertine disparue*. Doit-on voir une pure coïncidence entre la disparition d'Albertine et la mort de la comédienne, ou au contraire un lien ? D'autre part, il découvre cette mort en lisant un journal, de même qu'il lisait les affiches pour retrouver le nom de la comédienne. Le journal est aussi le support où il a publié son article, désigné par « l'article dans *Le Figaro* ». La Berma est ainsi liée à ce qu'il a de plus cher, l'amour et l'écriture. Les trois personnages tutélaires que sont la grand-mère, Bergotte et Swann meurent également dans la *Recherche* ; la Berma s'inscrit dans cette chaîne. Quand le héros apprend la nouvelle, il repense aux deux façons différentes dont il avait écouté *Phèdre* et pense, d'une troisième façon, à la scène de la déclaration. Il voit, dans cette scène, une « sorte de prophétie des épisodes amoureux de [s]a propre existence »²⁹. Le passage abonde en vers provenant de la scène des aveux de Racine, notamment le célèbre vers : « On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous. »³⁰ Ce passage qui comporte un ensemble de

²⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, 298.

²⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 572.

²⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 590.

²⁹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, 43.

³⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III, 42.

citations extraites de la scène des aveux est une addition. Quelques pages auparavant, étaient cités dans la lettre que le narrateur adresse à Albertine des vers du poème de Mallarmé « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui. » Dans les moments d'une grande intensité dramatique, d'une forte puissance émotionnelle, les références littéraires s'imposent, comme si elles pouvaient apporter un apaisement à la souffrance. Il est aisé pour le héros-narrateur de faire un parallèle entre les aveux dans *Phèdre* et sa propre situation à l'égard d'Albertine : dire et ne pas dire qu'on aime, faussement dire qu'on souhaite la séparation pour susciter un retour de l'être aimé. À cela s'ajoute le rôle de la jalousie qu'éprouve Phèdre quand elle apprend qu'Hippolyte aime Aricie et c'est un sentiment bien proustien. À travers cette représentation de la passion, se dévoile la mauvaise foi amoureuse comme moyen de persuasion. De nombreuses similitudes se dessinent entre la situation que vit le narrateur et celle qu'a connue Phèdre ; à celles que nous avons citées s'ajoute le fait qu'Hippolyte meurt en prenant la fuite, tout comme Albertine.

Dans *Le Temps retrouvé*, quand le narrateur rentre à Paris, après sa longue absence, il trouve deux invitations, une pour un goûter donné par la Berma en l'honneur de sa fille et de son gendre (elle a été annoncée morte dans le volume précédent), une autre pour une matinée chez le prince de Guermantes. Le narrateur se rend d'abord chez les Guermantes, puis chez la Berma. On assiste à une mise à mort de la Berma, par ses enfants, par ses anciens admirateurs, par Rachel.

Le goûter chez la Berma

Le goûter de la Berma prend place à la fin du « Bal de têtes ». Deux rencontres parallèles et antithétiques ont lieu, celle de la princesse de Guermantes, réunion mondaine pléthorique et celle de la Berma abandonnée par ses invités (un seul jeune homme est présent). Un deuxième effet de parallélisme antithétique est souligné : il oppose la représentation donnée par Rachel à celle donnée par la Berma. Pour la Berma, Rachel est une « grue », entretenue par Robert de Saint-Loup, qui a réussi à s'imposer socialement : elle reçoit chez la princesse de Guermantes qui n'est autre que Mme Verdurin, autre exemple de dérision sociale. D'autre part, la Berma incarne le drame de la maternité, comme le père Goriot incarne celui de la paternité. Sa fille manifeste la même ingratitude que les filles du père Goriot.

Or, la comédienne nous a été présentée dans le contexte familial du héros, indirectement à Combray puis à Paris, lors du « dîner Norpois » : la déception est grande par rapport aux attentes que la comédienne avait suscitées mais aussi par l'image qu'elle donne d'un tissu familial détruit. La Berma, atteinte d'une maladie mortelle, s'est mise à rejouer pour satisfaire les goûts de luxe de sa fille. La scène de la déclaration à Hippolyte sert encore de référence, suscitant souffrance mais aussi applaudissements. Et pour fêter sa fille et son gendre, elle organise le goûter qui se transforme en « goûter funéraire »³¹. Les représentations qu'elle donne aggravent son état de santé et pourtant son médecin ne s'y oppose pas, par amour pour sa fille. De même, les enfants, grâce à l'argent que leur donne leur mère, font des travaux d'embellissement pour se conformer à la mode et ceux-ci gênent le sommeil de leur mère qui en a tant besoin. La Berma entreprend des tournées où l'on était obligé de la piquer à la morphine, pour maintenir son prestige social face à Réjane³², la seconde grande comédienne de l'époque, et ainsi répondre aux attentes égoïstes et cruelles de ses enfants. Le visage de la Berma fait renaître le souvenir de la photographie achetée le jour de l'An et contemplée avec un désir jaloux. Les comparaisons avec la statuaire antique développées lors de la première représentation (le marbre de l'Érechthéion) renaissent, provoquant une description féroce du visage de la Berma, avec « ses artères durcies », « de longs rubans sculpturaux », « une rigidité minérale », « ce terrible masque ossifié »³³. Le passage du goûter où la Berma est désignée par « Phèdre ou la mort » se termine sur la mention des « gâteaux funéraires »³⁴ qui à la fois renvoient à l'Antiquité et annoncent la mort. Le destin de la Berma s'achève dans le dénouement du *Temps retrouvé*, conclusion de l'œuvre entière ; c'est dire combien le personnage est important. Par l'oubli qui fait suite à la gloire, le cynisme social est dénoncé. Dans cette fin, les valeurs s'inversent, aussi bien celles de la société que celles de l'art.

³¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 576.

³² Marcel Proust connaissait personnellement le fils de Réjane, l'écrivain Jacques Porel. La comédienne mit un appartement à sa disposition quand il dut quitter celui du boulevard Haussmann. Pour la remercier, l'écrivain glissa certains de ses traits dans le personnage de la Berma et la cita furtivement à deux reprises dans son œuvre.

³³ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 576.

³⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 576.



Fig. 3 : Rachel, par Jean-Léon Jérôme 1824-1904, collection du musée d'Orsay, (<https://commons.wikimedia.org/>)

La Berma et Rachel

Rachel juge la Berma avec condescendance et mépris, déclarant à l'ami de Bloch qui vient de la féliciter et qui l'interroge sur la Berma : « ce n'était pas au fond du vrai talent, elle n'aimait que des horreurs, mais enfin elle a été utile, certainement ; elle jouait d'une façon plus vivante que les autres, et puis c'était une brave personne, généreuse »³⁵. Quand il lui dit : « Elle ne disait pas très bien les vers ? », elle répond « Oh ! ça, elle n'a jamais su en dire un ; c'était de la prose, du chinois, du volapük, tout, excepté un vers. »³⁶ On ne peut mieux faire part de roserie, pour reprendre un terme de Proust. Le

³⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 580.

³⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 580.

dernier coup de poignard asséné à la Berma lui vient de ses enfants qui ne résistent pas à l'envie de se rendre chez la Princesse de Guermantes et la quittent alors qu'elle crache le sang. Ils s'humilient en demandant une invitation à Rachel qui non seulement les maintient à distance avant de la leur accorder mais aussi prend plaisir à faire souffrir la Berma en lui racontant la scène avec ses enfants. Ce coup porté à la Berma fut mortel, selon les termes utilisés par Proust ; s'y ajoute, dans la bouche de Rachel, l'idée d'assassinat. Et le passage se conclut ainsi : « les grandes tragédiennes meurent souvent victimes des complots domestiques noués autour d'elles, comme il leur arrivait tant de fois à la fin des pièces qu'elles jouaient. »³⁷ Le théâtre suscite une mise en scène de la cruauté incarnée par l'arrogance triomphante de Rachel.

Conclusion

Le rapport que le héros entretient avec le théâtre est d'abord affectif : Gilberte aux Champs-Élysées et la Berma se rejoignent pour lui en tant que projection dans un imaginaire déçu. Le théâtre a une place particulière dans *À la recherche du temps perdu*. Certes, les temps forts de l'œuvre qui mettent en scène la Berma correspondent à trois épisodes narratifs bien délimités mais les références à la comédienne sont éparses dans l'ensemble de l'œuvre. La première rencontre sert souvent de référent à des situations diverses signifiant la désillusion. La représentation théâtrale est un témoignage sociologique en même temps qu'une expérience esthétique. Elle sert de révélateur de vérités philosophiques, à propos de la perception erronée, ou du rapport à la vérité et à la réalité. Proust réhabilite le théâtre qui, pour l'opinion de l'époque et même pour celle du père du héros, était un sous-art, un art immoral, un art dangereux. Il fait de l'interprétation un art à part entière, l'équivalent des chefs-d'œuvre artistiques. Sa conception est encore classique dans la mesure où le vers est le point de focalisation mais il sait donner de l'importance à la gestuelle, au costume et surtout à la voix. Certes, cette dernière est d'abord un attribut du modèle, Sarah Bernhardt, mais elle s'inscrit aussi dans une

³⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, 592.

chaîne sémantico-poétique propre à la *Recherche* qui valorise le doré, celui de l'ensoleillement de Balbec et aussi celui de la voix de la Berma³⁸. L'interprétation théâtrale est très souvent mise en parallèle avec les autres arts. Danièle Gasiglia-Laster le constate : « Comme Elstir, la Berma fond les éléments, abolit les ruptures et les démarcations [...]. Bien plus, elle a son style, comme un peintre ou un musicien. »³⁹ Et d'ailleurs la critique rappelle que dans les premières versions, la Berma était appelée la Brema, célèbre chanteuse wagnérienne. Le mérite de Proust aura été d'élever l'interprétation au rang des arts considérés comme majeurs et de nous avoir rendu sensibles, dans son roman, à « ce que la Berma dégageait de poésie personnelle »⁴⁰.

BIBLIOGRAPHIE

- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, 4 vol., « Bibliothèque de La Pléiade ». Paris : Gallimard, 1987-1989, rééd. vol. 4 : 1995. *Bulletin Marcel Proust* n° 69, Numéro spécial, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, prix Goncourt 1919. Illiers-Combray : SAMP, 2019.
- Proust et Alain-Fournier. *La transgression des genres. 1913-1914*, sous la direction de Mireille Naturel, Préface d'Agathe Corre-Rivière, Postface de François Bon. Paris : Honoré Champion, 2017.

Mireille Naturel is Senior Lecturer at the University Sorbonne Nouvelle-Paris 3 and is habilitated to coordinate doctoral theses. She is the director of the Bulletin Marcel Proust and is in charge of the "Proust" research team at the Sorbonne Nouvelle's CRP19. She is the author of *Proust et Flaubert: un secret d'écriture* (Rodopi, 1999; re-edited in 2007), *Proust et le fait littéraire* (Champion, 2010; re-edited in 2012). She edited several volumes, the latest being *Littérature et médecine : le cas de Proust* (Hermann, 2018).

³⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, I, 433.

³⁹ Danièle Gasiglia-Laster, « Théâtre et théâtralité dans les *Jeunes filles* », *Bulletin Marcel Proust*, n° 69, (Numéro spécial, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, prix Goncourt 1919, SAMP, Illiers-Combray, 2019), 139-152.

⁴⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, II, 354.

Trois scènes de bal dans le roman français
(« *La Princesse de Clèves* », « *Madame Bovary* »,
« *Le Ravisement de Lol V Stein* »)

MARIUS POPA¹

Abstract: *Three Ball Scenes in the French Novel (“La Princesse de Clèves”, “Madame Bovary”, “Le Ravisement de Lol V Stein”).* This article aims to analyze – in a comparative manner – three ball scenes from novels belonging to leading authors of French literature (Madame de Lafayette, Gustave Flaubert and Marguerite Duras), highlighting a series of dramatic mechanisms used by novelists in the construction of such a diegetic plot. If *La Princesse de Clèves* describes a ball that takes place in the royal court, with all the typical scenes of the time (embodied in a real mixture of intrigue and gallantry specific to the living environment of the actors, which make the topos of the novel itself become a collective character), *Madame Bovary* describes, instead, a ball animated by the high society of the nineteenth century, with all the specifics of the realistic episteme (the ball becomes here an opportunity to evoke the painful contrast between different living environments, which the heroine cannot access and which causes her, consequently, to take refuge in an imaginary universe). Much closer to the spirit of contemporaneity, *Le Ravisement de Lol V Stein*, the famous “nouveau roman”, relies on an image of the harmful and destructive ball, paying particular attention to the *psyche* of the characters. These novels lean – starting from this narrative pretext of the ball – on some love stories built through specific strategies of the theatre, which is, in essence, the central object of our analysis.

Keywords: ball scenes, French Novel, dramatic mechanisms, narrative pretext, love stories.

¹ *Faculté des Lettres, Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca. popaamarius@gmail.com.*

Jusqu'à une date récente, les bals ont constitué l'une des scènes les plus universelles de la dramaturgie sociale : depuis la cour des rois jusqu'aux cafés ouvriers, depuis les bals de promotion étudiante jusqu'à ceux des noces bourgeoises ou villageoises, ce cérémonial où se combinaient la parure, la danse, la musique et la mise en scène de soi a constitué un théâtre où alternativement chacun joue le rôle d'acteur et de spectateur : tour à tour on peut y être seul, former un couple, être en rivalité à trois, appartenir au groupe compact des danseurs ou à celui des spectateurs. Le bal distribue ainsi les rôles comme au théâtre : foule des spectateurs, troupe des comédiens, couple des protagonistes. Depuis le bal chez les Capulets de *Romeo and Juliet* de Shakespeare (1582), jusqu'au bal du *Gattopardo* de Luchino Visconti (1963), du théâtre au cinéma, le bal est un moment dramatique et spectaculaire à la fois. Mais les autres genres littéraires lui ont fait place aussi : de Vigny (« Le Bal », 1826) à Baudelaire (« Le serpent qui danse », 1857), de Théophile Gautier (« Après le bal », 1838) à Verlaine (« Au bal », 1890), les poètes français du XIX^e siècle ont chanté ce monde des apparences, onirique et trompeur, qui trouva à leur époque son apogée dans la société bourgeoise et populaire.

C'est au roman que nous allons nous intéresser ici, en retenant trois exemples de bals qui permettent de jalonner l'histoire de la littérature et de la société : un bal à la cour des rois, dans l'œuvre qui passe pour être le premier roman français moderne, *La Princesse de Clèves* (1678) ; un bal de la haute société du XIX^e siècle, dans *Madame Bovary* (1856), chef-d'œuvre du réalisme qui ouvrait la voie au roman contemporain ; enfin un bal dans le casino d'une cité balnéaire, celui qui ouvre *Le Ravissement de Lol V Stein*, célèbre « nouveau roman » de la seconde moitié du XX^e siècle (1964). Cet inventaire est assez varié en genre et en temps pour qu'on puisse en espérer une image représentative des thèmes et des formes de la scène de bal dans le roman français. Le terme de « scène » qui vient naturellement pour évoquer ce thème va nous fournir l'objet de notre démonstration : nous allons tâcher de montrer qu'il s'agit en effet d'une incrustation de type dramatique dans un ensemble narratif, que le bal est traité comme un théâtre, dont la scène est le lieu clos où se déroule l'événement, dans un cadre fermé et prestigieux (une salle du palais du Louvre, un salon dans un château normand, un « dancing » dans un casino de bord de mer) ; les personnages sont traités comme des comédiens regardés par les autres danseurs ; et ce qui se passe durant cette scène possède les qualités de l'art

dramatique : la concentration focale sur les protagonistes, l'économie de paroles, la tension et le caractère déterminant et décisif de ce qui s'y déroule et qui enclenche une action à long terme en forme de crise.

*

Le bal de *La Princesse de Clèves* se situe après que l'on nous a présenté la cour d'Henri II, ses intrigues, ses principaux personnages, et que l'on nous a conté l'arrivée de Mlle de Chartres dans cette cour et son mariage de raison et d'estime avec le prince de Clèves tombé amoureux d'elle. Dans cette narration, la cour aurait pu jouer un rôle de simple cadre, destiné à fournir une caution historique à un récit romanesque qui se présente comme des « mémoires »². En réalité on comprend à partir de la scène du bal que le mélange d'intrigues et de galanteries qui constitue le réseau des événements de la cour est plus qu'un cadre pour l'aventure amoureuse qui va fondre sur les protagonistes : la cour est un personnage collectif, et la modernité du roman, ou du moins un des éléments de celle-ci, c'est d'avoir accordé à la réalité sociale ambiante une fonction de protagoniste à la fois complice et pervers dans l'aventure du triangle amoureux que formeront Mme de Clèves, son mari et M. de Nemours.

La scène du bal qui enclenche l'action met en évidence cette importance du « milieu de la cour ». La formule « milieu de la cour » peut sembler anachronique et mieux appropriée à un roman de Zola. Elle est pourtant celle de Mme de Lafayette pour évoquer l'entrée dans le péril qui va faire l'action du roman :

[Son mari] conservait pour elle une passion violente et inquiète qui troublait sa joie : la jalousie n'avait point de part à ce trouble ; jamais mari n'a été si loin d'en prendre, et jamais femme n'a été si loin d'en donner. Elle était néanmoins exposée au milieu de la cour : elle allait tous les jours chez les reines et chez Madame.³

² « [...] c'est une parfaite imitation du monde de la cour et de la manière dont on y vit. Il n'y a rien de romanesque, ni de grimpé ; aussi n'est-ce pas un roman, c'est proprement des mémoires et c'était, à ce que l'on m'a dit, le titre du livre, mais on l'a changé. » Madame de Lafayette, Lettre à Lescheraine, 11 avril 1678, in *Œuvres*, éd. Camille Esmein-Sarrazin (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2014), 989.

³ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, présentation et notes par Philippe Sellier (Paris : LGF, 1999), 69.

Bien sûr, « au milieu de » n'est pas « le milieu de » et Mme de Lafayette n'a pas la moindre idée de la sociologie romanesque. Mais l'ambiguïté involontaire de l'expression, du fait de l'évolution qu'ont connue ensuite la langue et la pensée, est symbolique de la part que fait jouer Mme de Lafayette à ce cadre qui est un acteur tout au long de la scène de bal où Mme de Clèves va rencontrer M. de Nemours sans qu'ils se connaissent. Voici l'essentiel de la scène :

Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure ; le bal commença et, comme elle dansait avec monsieur de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on faisait place. Madame de Clèves acheva de danser, et pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait. Elle se tourna et vit un homme qu'elle crut d'abord ne pouvoir être que monsieur de Nemours, qui passait par-dessus quelque siège pour arriver où l'on dansait. [...] Quand ils commencèrent à danser, il s'éleva dans la salle un murmure de louanges. Le roi et les reines se souvinrent qu'ils ne s'étaient jamais vus, et trouvèrent quelque chose de singulier de les voir danser ensemble sans se connaître. Ils les appelèrent quand ils eurent fini sans leur donner le loisir de parler à personne et leur demandèrent s'ils n'avaient pas bien envie de savoir qui ils étaient, et s'ils ne s'en doutaient point.⁴

À la suite de cela, une conversation menée par la reine dauphine leur permettra de révéler qu'ils se sont reconnus sans avoir été présentés l'un à l'autre, à cause de leur réputation de beauté supérieure.

La narration est construite comme une scène de théâtre où les deux protagonistes sont jetés « au milieu » de la cour qui les met en scène, les observe, les commente. Le mot de « salle » (« il s'éleva dans la *salle* un murmure de louanges ») évoque par contrecoup celui de scène, une scène où les deux danseurs sont l'objet de tous les regards. En coulisse, d'ailleurs, l'actrice s'était préparée à son rôle :

⁴ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71-72.

Elle passa tout le jour des fiançailles chez elle à se parer, pour se trouver le soir au bal et au festin royal qui se faisait au Louvre. Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure.⁵

Et de même pour Nemours, de son côté :

[...] le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne.⁶

Tous deux vont être le centre de tous les regards pendant leur scène. Et cette scène se termine par des commentaires que se fait dans son for intérieur le chevalier de Guise, comme un spectateur au retour d'une représentation :

Le chevalier de Guise, qui l'adorait toujours, était à ses pieds, et ce qui venait de se passer lui avait donné une douleur sensible. Il le prit comme un présage que la fortune destinait monsieur de Nemours à être amoureux de madame de Clèves ; et, soit qu'en effet il eût paru quelque trouble sur son visage, ou que la jalousie fit voir au chevalier de Guise au-delà de la vérité, il crut qu'elle avait été touchée de la vue de ce prince, et il ne put s'empêcher de lui dire que monsieur de Nemours était bien heureux de commencer à être connu d'elle par une aventure qui avait quelque chose de galant et d'extraordinaire.⁷

Le mot « aventure » et la qualification de « galant et d'extraordinaire » désigne ce qui vient de se passer comme un événement hors du commun (« extraordinaire ») et délicat (« galant ») qui mérite la mise en scène. Cette aventure ouvre vers une autre, celle qui va faire l'objet du récit : la scène inaugurale de l'histoire d'amour contrarié entre les deux personnages principaux de l'œuvre. Le bal agit donc comme le metteur en scène de la rencontre qui enclenche l'action romanesque.

⁵ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71.

⁶ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71.

⁷ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 72-73.

Or, comme l'a analysé Patrick Dandrey dans son étude de ce texte⁸, les deux protagonistes sont étrangement dessaisis de toute initiative, dessaisis de leur parole, de leur action et même de leur émotion durant toute cette scène décisive pour leur destin. C'est le roi qui les met en présence en ordonnant à Mme de Clèves de danser avec un prince qu'elle ne connaît pas ; ce sont lui et les reines qui, après la danse, les réunissent en leur interdisant de se parler ; puis c'est la dauphine qui les interroge pour savoir s'ils se sont identifiés, sans leur permettre même de dialoguer entre eux ; car la reine vient mettre fin à leur rencontre : « La reine les interrompit pour faire continuer le bal. »⁹ Quant à ce qu'ils éprouvent, la voix narrative, qui n'hésite pas, pourtant, à analyser les sentiments des personnages tout au long du roman pour rendre compte de leur conduite, se contente d'évoquer leur « étonnement », leur « surprise », leur « admiration » :

Ce prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas *surprise* de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne ; mais il était difficile aussi de voir madame de Clèves pour la première fois sans avoir un grand *étonnement*.

M. de Nemours fut tellement *surpris* de sa beauté que, lorsqu'il fut proche d'elle, et qu'elle lui fit la révérence, il ne put s'empêcher de donner des marques de son *admiration*.¹⁰

On pourrait traduire l'ensemble de ces mots, qui ont perdu aujourd'hui une partie de leur force, par « sidération » : la sidération produit le mutisme et paralyse l'émotion. Tout ce que nous dira le roman sur les sentiments des personnages, c'est ceci :

Madame de Clèves revint chez elle, l'esprit si rempli de tout ce qui s'était passé au bal que, quoiqu'il fût fort tard, elle alla dans la chambre

⁸ Patrick Dandrey, *Quand Versailles était conté. La cour de Louis XIV par les écrivains de son temps* (Paris : Les Belles Lettres, 2009), 157-165.

⁹ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 72.

¹⁰ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71-72. Nous soulignons.

de sa mère pour lui en rendre compte ; et elle lui loua monsieur de Nemours avec un certain air qui donna à madame de Chartres la même pensée qu'avait eue le chevalier de Guise.¹¹

Quant à lui, dansant ensuite avec la reine dauphine, et quoique cette reine lui eût paru jusqu'alors « d'une parfaite beauté », « de tout le soir, il ne put admirer que madame de Clèves ». Le choc est trop intense pour que l'initiative et la conscience de ce qui arrive, de « l'aventure », atteignent les protagonistes autrement que par une fascination du regard (« il ne put admirer que madame de Clèves ») et une obsession de l'esprit (« l'esprit rempli de tout ce qui s'était passé ») : deux manifestations passives, en somme.

Et c'est cela qu'exprime le renversement d'optique dramatique qui caractérise le récit de cette scène de bal : les spectateurs, dans la « salle », y interpellent les acteurs, en font des marionnettes dont ils dirigent les gestes et les paroles. Les acteurs, eux, deviennent spectateurs de la situation, la vivent sans voir ni comprendre ce qui se passe. Ce renversement d'optique est traduit en termes dramatiques par l'inversion du rapport entre la salle et la scène. En matière éthique et psychologique, il figure la passivité dans laquelle l'amour-passion place ceux qui, pour reprendre une expression française un peu familière, « entrent dans la danse » : la danse de l'amour.

*

Dans *Madame Bovary*, le bal au château de la Vaubyessard se situe à un endroit similaire au bal du Louvre dans *La Princesse de Clèves*¹² : en position de « seuil » narratif. L'héroïne, Emma, vient d'épouser un mari dont elle commence à mesurer la médiocrité, au point qu'« un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui. »¹³

¹¹ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 72.

¹² Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de province*, première partie, chap. VIII, préface et notice de Maurice Nadeau (Paris : Gallimard, 1972), 77-88.

¹³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 70.



Fig. 1 : Illustration de Charles Léandre pour *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, gravé à l'eau-forte en couleur par E. Decisy, 1931 (commons.wikimedia.org)

Les époux Bovary reçoivent alors une invitation du marquis d'Andervilliers, qui cherche à se concilier les voix des notables de la circonscription parlementaire où il espère être élu. Certes, durant le bal qui sera le sommet de la réception au château, l'héroïne ne fera pas, comme jadis Mme de Clèves, la rencontre de l'amour ; mais elle découvrira un milieu de

luxe et de plaisirs, qui lui servira désormais de critère pour évaluer et déplorer sa vie médiocre et vide. Ce milieu incarne (du moins le croit-elle) ce grand monde rêvé qu'elle s'est forgé pendant toute son adolescence au couvent, occupée à la lecture de *keepsakes* et de romans à la manière de Walter Scott, qui lui ont empli et faussé l'imagination.

La scène du bal n'en constitue pas moins un tour de force narratif de Flaubert. Les points de vue du lecteur et du personnage se superposent et se croisent avec virtuosité, pour figurer la réalité d'une scène de mondanité de province, entre snobisme et convention, vue par les yeux d'une héroïne à moitié émerveillée, à moitié éberluée : le récit passe par son regard pour la décrire, depuis une position de spectatrice qui n'ose pas tout à fait s'enhardir à devenir actrice de ce théâtre social. Car ce monde ne s'ouvre à elle que pour mieux se refuser puis se fermer après son départ. En témoigne l'observation troublée qu'elle fait de ses codes, sans tout à fait les comprendre, comme le met en évidence l'écriture de point de vue à laquelle recourt Flaubert.¹⁴ Par exemple à propos des connivences de langue :

On entourait un tout jeune homme qui avait battu, la semaine d'avant, *Miss Arabelle* et *Romulus*, et gagné deux mille louis à sauter un fossé, en Angleterre¹⁵.

Ou encore à propos des connivences de conduite :

Une dame, près d'elle, laissa tomber son éventail. Un danseur passait.
– Que vous seriez bon, monsieur, dit la dame, de vouloir bien ramasser mon éventail, qui est derrière ce canapé !
Le monsieur s'inclina, et, pendant qu'il faisait le mouvement d'étendre son bras, Emma vit la main de la jeune dame qui jetait dans son chapeau quelque chose de blanc, plié en triangle. Le monsieur, ramenant l'éventail, l'offrit à la dame, respectueusement ; elle le remercia d'un signe de tête et se mit à respirer son bouquet.¹⁶

¹⁴ Voir Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim (Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968 [1945]), 478 et suiv.

¹⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 83.

¹⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 83-84.

Cette exclusion, Emma cherche à la compenser par une attention surexcitée aux détails qui lui échappent : « Madame Bovary remarqua que plusieurs dames n'avaient pas mis leurs gants dans leur verre »¹⁷). À ce malaise, il faut ajouter la présence de son mari qui, lui, ne cherche pas à gommer qu'il est étranger à ce milieu de fête, de luxe et de parade. En même temps, sa candeur qu'Emma considère comme de la balourdise fait qu'il s' imagine pouvoir participer à la vie de cette société, alors que tout en lui détonne par rapport à ses codes. Et quand il parle de danser : « Mais tu as perdu la tête ! on se moquerait de toi, reste à ta place. D'ailleurs, c'est plus convenable pour un médecin, ajouta-t-elle. »¹⁸ La superposition de points de vue (le « premier degré » de Charles, l'acuité partielle et souvent erronée d'Emma, le point de vue neutre et blasé des invités, l'objectivité mêlée d'ironie de la voix narratrice) étoffe considérablement la trame narrative par rapport à celle de *La Princesse de Clèves*.

Et néanmoins, le tracé narratif demeure similaire et tout aussi limpide : les mêmes étapes structurent la scène de bal, même si le développement en est amplifié et compliqué. Tout commence par le soin de se parer : « Emma fit sa toilette avec la conscience méticuleuse d'une actrice à son début. »¹⁹ La similitude avec le maquillage en coulisse précédant une entrée en scène, implicite dans *La Princesse de Clèves*, est ici clairement explicitée. Ensuite viennent la description de la beauté d'Emma ainsi parée, son arrivée dans la salle, l'évocation des hommes et des femmes en situation de spectateurs (comme le roi et les reines évoqués allusivement par Mme de Lafayette) et la première danse d'Emma avec un premier cavalier, comme pour préparer celle qui sera décisive. On peut aisément identifier ces étapes dans le récit serré de *La Princesse de Clèves* :

Lorsqu'elle arriva, l'on admira sa beauté et sa parure. Le bal commença ; et, comme elle dansait avec M. de Guise, il se fit un assez grand bruit vers la porte de la salle, comme de quelqu'un qui entrait et à qui on

¹⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 79.

¹⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 80.

¹⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 80.

TROIS SCÈNES DE BAL DANS LE ROMAN FRANÇAIS (« LA PRINCESSE DE CLÈVES »,
« MADAME BOVARY », « LE RAVISSEMENT DE LOL V STEIN »)

faisait place. Madame de Clèves acheva de danser ; et, pendant qu'elle cherchait des yeux quelqu'un qu'elle avait dessein de prendre, le roi lui cria de prendre celui qui arrivait.²⁰

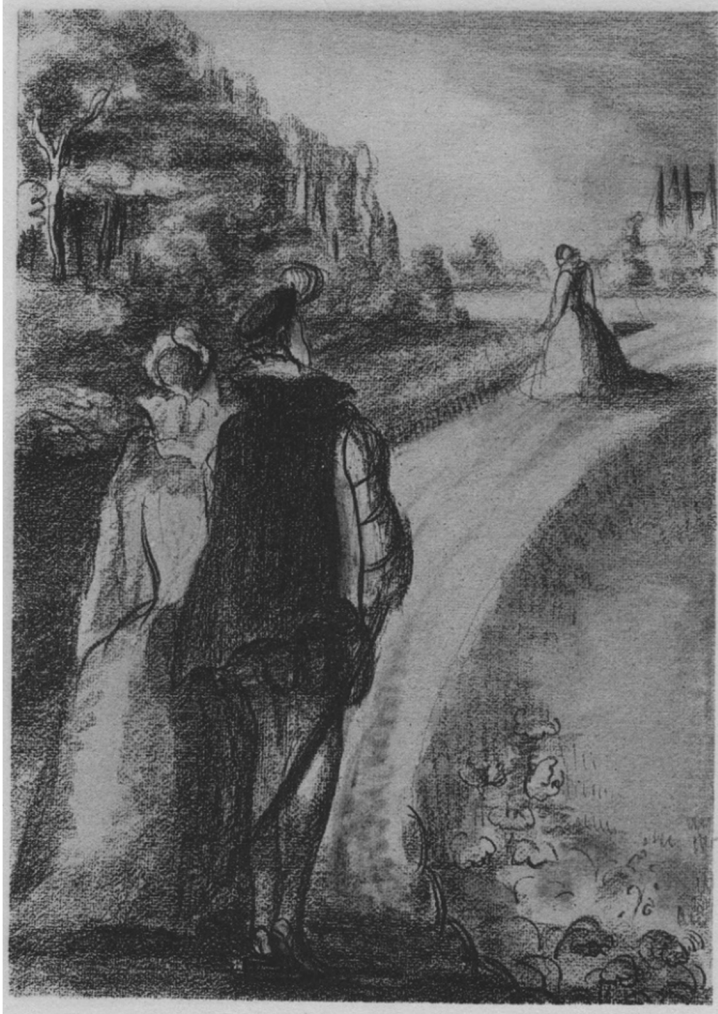


Fig. 2 : Frontispice de *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette, coll. Les Chefs-d'Œuvres illustrés, Éditions de la Pléiade, J. Jiffrin 1929 (<https://commons.wikimedia.org/>)

²⁰ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 71.

En voici la version « étendue » chez Flaubert :

Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu ; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure. [...]

Les quadrilles étaient commencés. Il arrivait du monde. On se poussait. Elle se plaça près de la porte, sur une banquette.

Quand la contredanse fut finie, le parquet resta libre pour les groupes d'hommes causant debout et les domestiques en livrée qui apportaient de grands plateaux. Sur la ligne des femmes assises, les éventails peints s'agitaient, les bouquets cachaient à demi le sourire des visages, et les flacons à bouchon d'or tournaient dans des mains entrouvertes dont les gants blancs marquaient la forme des ongles et serraient la chair au poignet. [...]

Le cœur d'Emma lui battit un peu lorsque, son cavalier la tenant par le bout des doigts, elle vint se mettre en ligne et attendit le coup d'archet pour partir. Mais bientôt l'émotion disparut ; et, se balançant au rythme de l'orchestre, elle glissait en avant, avec des mouvements légers du cou.²¹

Flaubert profite de cette scène préparatoire à la danse « majeure » qui viendra ensuite, pour suggérer l'effet d'annihilation des sentiments, de griserie et de perte de conscience que Mme de Lafayette parviendra à suggérer simplement par l'ellipse et le silence sur les sentiments de Mme de Clèves et de M. de Nemours durant leur danse :

Un sourire lui montait aux lèvres à certaines délicatesses du violon, qui jouait seul, quelquefois, quand les autres instruments se taisaient ; on entendait le bruit clair des louis d'or qui se versaient à côté, sur le tapis des tables ; puis tout reprenait à la fois, le cornet à pistons lançait un éclat sonore, les pieds retombaient en mesure, les jupes se bouffaient et frôlaient, les mains se donnaient, se quittaient ; les mêmes yeux, s'abaissant devant vous, revenaient se fixer sur les vôtres.²²

²¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 80-82.

²² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 81-82.

La phrase glisse du point de vue subjectif, de l'émotion personnelle, à une sensation et une évocation collectives et objectives (« les jupes se bouffaient », « les mains se donnaient »...), qui parvient à rendre physiquement l'effet de griserie de la danse.

La véritable scène de couple arrive un peu plus loin dans le récit. C'est un second cavalier qui va la jouer avec Emma, un personnage identifié sans tout à fait quitter son anonymat : « un des valseurs, qu'on appelait familièrement *vicomte*, et dont le gilet très ouvert semblait moulé sur sa poitrine » :

Ils commencèrent lentement, puis allèrent plus vite. Ils tournaient : tout tournait autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot. En passant auprès des portes, la robe d'Emma, par le bas, s'ériflait au pantalon ; leurs jambes entraient l'une dans l'autre ; il baissait ses regards vers elle, elle levait les siens vers lui ; une torpeur la prenait, elle s'arrêta. Ils repartirent ; et, d'un mouvement plus rapide, le vicomte, l'entraînant, disparut avec elle jusqu'au bout de la galerie, où, haletante, elle faillit tomber, et, un instant, s'appuya la tête sur sa poitrine. Et puis, tournant toujours, mais plus doucement, il la reconduisit à sa place ; elle se renversa contre la muraille et mit la main devant ses yeux.²³

Puis, de même qu'après avoir dansé avec la princesse de Clèves, « monsieur de Nemours prit la reine dauphine », le vicomte va danser avec une autre cavalière. Mais Nemours, en dépit de la parfaite beauté de la dauphine, « de tout le soir, ne put admirer que madame de Clèves²⁴ », alors que le vicomte et sa nouvelle cavalière éclipsent le couple qu'il avait formé avec Emma :

²³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 84-85. Le personnage reparaitra, furtivement, au chap. VII de la troisième partie : « Elle s'arrêta pour laisser passer un cheval noir, piaffant dans les brancards d'un tilbury que conduisait un gentleman en fourrure de zibeline. Qui était-ce donc ? Elle le connaissait... La voiture s'élança et disparut. Mais c'était lui, le Vicomte ! Elle se détourna : la rue était déserte. Et elle fut si accablée, si triste, qu'elle s'appuya contre un mur pour ne pas tomber. Puis elle pensa qu'elle s'était trompée. Au reste, elle n'en savait rien. », 386.

²⁴ Mme de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, 72.

On les regardait. Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans sa même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant. Elle savait valser, celle-là ! Ils continuèrent longtemps et fatiguèrent tous les autres.²⁵

La comparaison, qui rendait Mme de Clèves « extraordinaire » aux yeux de Nemours, tout comme l'aventure qui les avait réunis, est au contraire défavorable à Mme Bovary.

Ce désappointement douloureux est d'ailleurs préparé par un passage du récit qui se glisse entre les deux danses d'Emma : un domestique ayant brisé une vitre en voulant donner de l'air,

Mme Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais, aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là ; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste.²⁶

Cette nouvelle strate dans la superposition des points de vue propulse en situation de représentation scénique l'ensemble de la fête, observée depuis la nuit extérieure par les spectateurs au nombre desquels sa naissance appelait Emma. C'est ainsi qu'au sein même de l'ivresse du bal, est explicité le sens qu'il revêt dans l'économie du roman. Sa fonction n'est plus de faire naître la passion amoureuse dont l'ivresse illusoire va s'emparer de M. de Nemours et de Mme de Clèves pour les mener lentement à leur malheur. En imprégnant Emma de « l'illusion de cette vie luxueuse qu'il lui faudrait tout à l'heure abandonner »²⁷, la fonction du bal est d'enclencher le processus psychique qu'on baptisera *bovarysme* : entre le monde des Bertaux, auquel elle n'appartient plus, celui de la Vaubyessard, auquel elle n'appartient pas, et celui de Toste auquel elle ne

²⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 85.

²⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 83.

²⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 85.

voudra plus désormais appartenir, il ne lui restera qu'un monde imaginaire auquel elle cherchera à donner une réalité par l'artifice du luxe corrompeur et des amours trompeuses, dont elle finira par mourir.

Le terme qui définit l'expérience du bal pour elle, c'est celui qui termine le chapitre : le temps passe, le souvenir s'estompe,

peu à peu, les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements ; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta.²⁸

La maladie amoureuse, qui détruira la paix de l'âme de Mme de Clèves, a laissé place ici à la pathologie de l'ennui, qui dévorera lentement l'âme de Mme Bovary. L'ennui est fait d'une nostalgie de l'impossible qu'elle ne trouvera à compenser que par des subterfuges de luxe et de sensualité médiocre. Tout le monde n'a pas l'âme poétique d'Augustin Meaulnes pour se remettre d'un bal en partie rêvé. Mais le destin des deux personnages ne sera-t-il pas similaire : celui de se sentir à jamais exclu d'un univers à peine entrevu et qui n'existe peut-être pas ?

*

Cette exclusion, elle est au cœur du troisième bal romanesque que nous avons retenu. Dans *Le Ravissement de Lol V Stein*, l'effet onirique, délétère et destructeur du bal est porté à son acmé. Même la posture narrative à partir de laquelle le bal va être conté est affectée d'incertitude et de lacune : « Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. À partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein »²⁹, nous prévient Jacques Hold, le narrateur très peu omniscient de ce récit en lambeaux, comme est en lambeaux le nom de la protagoniste et celui de la station balnéaire où se déroule la nuit du bal. Durant cette nuit, le fiancé de Lol, Michael Richarson, et Anne-Marie Stretter,

²⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 88.

²⁹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein* (Paris : Gallimard, « Folio », 1964), 14.

qu'il ne connaissait pas avant de l'avoir vue le matin sur la plage, tombent sous le coup d'un amour fatal et irrésistible, incarné par une danse sans fin dans le casino peu à peu déserté :

Ils avaient dansé. Dansé encore. Lui, les yeux baissés sur l'endroit nu de son épaule. Elle, plus petite, ne regardait que le lointain du bal. Ils ne s'étaient pas parlé.

La première danse terminée, Michael Richardson s'était rapproché de Lol comme il avait toujours fait jusque-là. Il y eut dans ses yeux l'imploration d'une aide, d'un acquiescement. Lol lui avait souri.

Puis, à la fin de la danse qui avait suivi, il n'était pas allé retrouver Lol.

Anne-Marie Stretter et Michael Richardson ne s'étaient plus quittés.

La nuit avançant, il paraissait que les chances qu'aurait eues Lol de souffrir s'étaient encore raréfiées, que la souffrance n'avait pas trouvé en elle où se glisser, qu'elle avait oublié la vieille algèbre des peines d'amour.

Aux toutes premières clartés de l'aube, la nuit finie, Tatiana avait vu comme ils avaient vieilli. Bien que Michael Richardson fût plus jeune que cette femme, il l'avait rejointe et ensemble – avec Lol –, tous les trois, ils avaient pris de l'âge à foison, des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi.

Vers cette même heure, tout en dansant, ils se parlèrent, quelques mots. Pendant les pauses, ils continuèrent à se taire complètement, debout l'un près de l'autre, à distance de tous, toujours la même. Exception faite de leurs mains jointes pendant la danse, ils ne s'étaient pas plus rapprochés que la première fois lorsqu'ils s'étaient regardés.

Lol resta toujours là où l'événement l'avait trouvée lorsque Anne-Marie Stretter était entrée, derrière les plantes vertes du bar.³⁰

Lola Valérie Stein, privée d'une part d'elle-même (c'est pourquoi elle se baptise « Lol V »), passera sa vie à tenter de combler ce vide et d'occuper cette tierce place que la sortie du couple lui avait ravie :

Lol avait crié sans discontinuer des choses sensées : il n'était pas tard, l'heure d'été trompait. Elle avait supplié Michael Richardson de la croire. Mais comme ils continuaient à marcher – on avait essayé de l'en empêcher mais elle s'était dégaïée – elle avait couru vers la porte, s'était jetée sur ses battants. La porte, enclenchée dans le sol, avait résisté.

³⁰ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 19-20.

Les yeux baissés, ils passèrent devant elle. Anne-Marie Stretter commença à descendre, et puis, lui, Michael Richardson. Lol les suivit des yeux à travers les jardins. Quand elle ne les vit plus, elle tomba par terre, évanouie.³¹

Le va-et-vient entre la position d'acteur et de spectateur que suppose toute description littéraire d'un bal passe ici de la situation physique du personnage à sa *psyché* : Lol vit par procuration la déflagration et l'épanouissement d'une passion amoureuse si « extraordinaire », pour reprendre le mot de Mme de Lafayette, que son amour pour Michael Richardson se projette à jamais dans le couple dansant que celui-ci forme avec Anne-Marie Stretter. Lol V Stein occupe ainsi la position d'une cavalière-spectatrice partageant la danse d'un cavalier à deux têtes, dans une unité chorégraphique qu'elle aurait voulu éterniser et dont la dissolution l'anéantira : amoureuse de leur amour, elle ne peut vivre sans danser, en tiers, avec leur couple. La psychiatrie et la psychanalyse peuvent analyser et désigner à leur manière cette recherche d'une posture tierce, et proposer une lecture médicale et pathologique de ce « ravissement » de soi par une scène traumatique³² ; mais la poésie romanesque fait à sa manière, qui lui est propre, l'inventaire de l'impensé magnifique qui s'exprime dans cette situation inouïe : c'est un théorème nouveau de la « vieille algèbre des peines de cœur », un nouveau pas de danse de la chorégraphie passionnelle.

Les étapes de la scène qui structurent aussi les bals de *La Princesse de Clèves* et de *Madame Bovary* vont se retrouver dans le récit de Marguerite Duras, mais toutes pourvues du signe négatif, renversées, de même que les thèmes : sa narration est une sorte de contre-épreuve, de négatif de la photographie ordinaire du bal dans un roman. D'abord, la narration fait le vide avant la scène :

Les dix-neuf ans qui ont précédé cette nuit, je ne veux pas les connaître plus que je ne le dis, ou à peine, ni autrement que dans leur chronologie. [...] Je vais donc la [Lol V Stein] chercher, je la prends, là où je crois devoir

³¹ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 22.

³² Voir notamment le fameux article de Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52 (1965), 7-15.

le faire, au moment où elle me paraît commencer à bouger pour venir à ma rencontre, au moment précis où les dernières venues, deux femmes, franchissent la porte de la salle de bal du Casino municipal de T. Beach. L'orchestre cessa de jouer. Une danse se terminait. La piste s'était vidée lentement. Elle fut vide.

Le bal suppose d'ordinaire la parure, le nombre, le mouvement, l'élan : on s'y prépare, on y entre comme on entre en scène. Ici, il est entouré d'évacuations, d'annulations, d'évidements : le narrateur ne veut rien savoir de ce qui l'a précédé, la véracité de son récit ne l'intéresse pas, la scène commence par un silence, l'orchestre se tait, la piste se vide, elle « fut vide » – le passé simple tombe comme un couperet.

Et la parure devient même un linceul, quand fait son entrée, seconde étape obligée du récit, la danseuse parée : ici, la femme est devenue un non-lieu, un vide qui donne le vertige et dans lequel va s'engouffrer Michael Richardson – le vide de l'amour, qui porte à son verso la mort :

Lol, frappée d'immobilité, avait regardé s'avancer, comme lui, cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana, d'une robe noire à double fourreau de tulle également noir, très décolletée. Elle se voulait ainsi faite et vêtue, et elle l'était à son souhait, irrévocablement. L'ossature admirable de son corps et de son visage se devinait. Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré. Qui était-elle ? On le sut plus tard : Anne-Marie Stretter. Était-elle belle ? Quel était son âge ? Qu'avait-elle connu, elle, que les autres avaient ignoré ? Par quelle voie mystérieuse était-elle parvenue à ce qui se présentait comme un pessimisme gai, éclatant, une souriante indolence de la légèreté d'une nuance, d'une cendre ? Une audace pénétrée d'elle-même, semblait-il, seule, la faisait tenir debout.³³

C'est la séduction du néant, la valse avec la mort, l'incarnation du néant : « Rien ne pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin, pensait-elle. »³⁴

³³ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 15-16.

³⁴ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 16.

La passivité des amants devant l'amour qui les surprend et les assaille, moment essentiel du récit de bal, est portée par le récit de Marguerite Duras à un tel degré d'« extériorité » des acteurs par rapport à leur rôle, qu'ils semblent aliénés, au sens propre : devenus autres, vieillissent en un moment par cette démente qu'est l'amour³⁵. La danse concentre et exprime l'implacabilité du destin terrifiant qu'est la passion ; et alors que tous les éléments sont en place pour une scène de mélodrame ou de tragédie ordinaires, l'extraordinaire du couple dansant procède de l'impression que leur rencontre est irréductible à quelque modèle antérieur que ce soit : narratif, psychologique, moral ou métaphysique... L'évidement de tout ce qui a précédé, de tout ce que l'on pouvait connaître de l'amour et de sa « vieille algèbre », passe par la neutralité et l'objectivation de la description, par l'interversion entre l'abstrait et le concret, l'action et l'agent, comme si le concret était trop brûlant pour pouvoir être même effleuré, comme si l'action régissait les agents, tandis que les noms propres des acteurs sont rabaisés au statut de simples compléments de l'action :

Aussitôt qu'on le revoyait ainsi, on comprenait que rien, aucun mot, aucune violence au monde n'aurait eu raison du changement de Michael Richardson. Qu'il lui faudrait maintenant être vécu jusqu'au bout. Elle commençait déjà, la nouvelle histoire de Michael Richardson, à se faire. Cette vision et cette certitude ne parurent pas s'accompagner chez Lol de souffrance.

Duras retrouve ici dans le classicisme précis et objectif de son écriture l'effet que produisaient la périphrase, l'abstraction et la raréfaction lexicales dans la langue classique de Mme de Lafayette. La fatalité silencieuse de l'amour dansé à deux n'en ressort que plus fascinante.

Cette nuit de danse qui semble ne pas pouvoir se terminer se situe dans un suspens, hors du temps et dans un lieu clos, qui annonce ce que, vu de l'extérieur, on nommerait la « folie » de Lol V Stein : c'est-à-dire l'enfermement définitif, « éternel », de sa vie dans la parenthèse du bal de T. Beach ; et le besoin d'en réitérer le sacrifice, comme un office religieux régulier :

³⁵ Ils prennent en un instant « de l'âge à foison, des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi », Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 19-20 (cité plus haut).

L'orchestre cessa de jouer. Le bal apparut presque vide. Il ne resta que quelques couples, dont le leur et, derrière les plantes vertes, Lol et cette autre jeune fille, Tatiana Karl.

Ils ne s'étaient pas aperçus que l'orchestre avait cessé de jouer : au moment où ils auraient dû reprendre, comme des automates, ils s'étaient rejoints, n'entendant pas qu'il n'y avait plus de musique. C'est alors que les musiciens étaient passés devant eux, en file indienne, leurs violons, enfermés dans des boîtes funèbres. Ils avaient eu un geste pour les arrêter, leur parler peut-être, en vain.

Michael Richardson se passa la main sur le front, chercha dans la salle quelque signe d'éternité. Le sourire de Lol V. Stein, alors, en était un, mais il ne le vit pas.³⁶

On pourrait ici parler d'une métaphysique du bal. Comme le jeu ou le rêve, le bal est un non-lieu où des êtres fantomatiques, tournoyant dans un non-temps, hésitent au bord de ce gouffre qu'est la réalité, dans laquelle leur retour va les contraindre à la souffrance : « Sans doute Lol, comme Tatiana, comme eux, n'avait pas encore pris garde à cet autre aspect des choses : leur fin avec le jour. »³⁷ Le récit du bal rejoint ici d'anciens mythes, comme celui de la nuit d'amour, la *Liebesnacht* de *Tristan und Isolde*, ou la nuit de cent ans où le conte de fées plonge la Belle au bois dormant. Fantômes protégés par la fiction du bal, les deux danseurs vont continuer de tourner dans le fantasme de Lol qui ne supportera pas d'avoir dû quitter ce suspens onirique, telle une Emma Bovary qui s'enfermera à jamais dans le bal fantasmé de la Vaubyessard, ou tel un Augustin Meaulnes, une fois encore, à jamais figé dans le souvenir du bal au « Domaine mystérieux ».

*

La scène de bal dans chacun des trois romans examinés a ainsi une fonction de déclencheur du péril qui fait le sujet de chacun : péril de la passion amoureuse pour Mme Clèves, péril de l'illusion et du regret qui est à la source

³⁶ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 20-21.

³⁷ Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, 20.

du bovarysme, péril de la folie régressive et itérative pour Lol V Stein. Régi par une unité de temps, de lieu et d'action, le bal déroule ses cinq actes comme une tragédie classique ou un huis clos moderne : parure, entrée, première danse, danse majeure, fin de soirée. Les rôles d'acteur et de spectateur s'y redistribuent et y compliquent leurs échanges selon des distributions diverses, mais toujours la situation permet de distinguer la salle, la scène et le duo ou le trio des protagonistes. Une fatalité domine la représentation et dessaisit les protagonistes de leur initiative et leur liberté au profit d'une force diffuse qui incarne les méfaits de l'illusion et promet le trouble et la destruction. Ce théâtre, chaque roman l'incarne selon l'esprit, le goût, les idéaux de son époque : les héros de *La Princesse de Clèves* pourraient se retrouver sur la scène de Racine, au moment où un premier regard suffit pour allumer dans les cœurs les « feux redoutables » de Vénus ; Mme Bovary transpose dans la réalité de la province le destin mélodramatique de la Dame aux camélias, paria d'une société sans pitié pour les rêves d'amour et de splendeur, de pauvres rêves un peu dérisoires, mais tout aussi douloureux que ceux de la tragédie ; et le bal où Lol V Stein perd la raison relève de la même métaphysique du néant que les pièces de Beckett, où des êtres à demi-anéantis tournent en rond comme les danseurs hypnotisés du casino de T. Beach. Les scènes de bal sont un hommage que le roman rend au théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, Laure. *Marguerite Duras*. Paris : Folio, 2000.
- Auerbach, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Paris : Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1968 [1945].
- Bajomée, Danièle. *Duras ou la douleur*. Paris : Éditions Universitaires, 1990.
- Cassirame, Brigitte. *Fiction et autobiographie dans Le Ravissement de Lol V Stein et Le Vice-Consul de Marguerite Duras*. Paris : Publibook Des Écrivains, 2007.
- Dandrey, Patrick. *Quand Versailles était conté. La cour de Louis XIV par les écrivains de son temps*. Paris : Les Belles Lettres, 2009.

- Digeon, Claude. *Flaubert*. Paris : Hatier, 1970.
- Duras, Marguerite. *Le Ravissement de Lol V Stein*. Paris : Gallimard, « Folio », 1964.
- Esmein-Sarrazin, Camille. *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, « Lumière classique », 2008.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary. Mœurs de province*. Préface et notice de Maurice Nadeau. Paris : Gallimard, « Folio », 1972.
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.
- Gothot-Mersch, Catherine. *La Genèse de Madame Bovary*. Paris : José Corti, 1966.
- La Fayette, Madame de. *La Princesse de Clèves*. Présentation et notes par Philippe Sellier. Paris : LGF, 1999.
- Lacan, Jacques. « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein. » *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52 (1965).
- Montier, Jean-Pierre. « Arrêt sur image dans *La Princesse de Clèves*. » *Littérature*, n° 119 (2000).
- Niderst, Alain. *La Princesse de Clèves : le roman paradoxal*. Paris : Larousse, 1973.
- Pierrot, Jean. *Marguerite Duras*. Paris : José Corti, 1986.
- Rousset, Jean. « *Madame Bovary* ou le livre sur rien. » *Forme et signification*. Paris : José Corti, 1986 [1962].
- Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Paris : José Corti, 1981.

Marius Popa is Associate Assistant in French studies at the Faculty of Letters of Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca (Romania), where he studied and submitted his PhD thesis (in co-supervision with Sorbonne University), Marius Popa was awarded the Young Researchers Prize from the Fondation des Treilles and the Prix Racine of the Jean and Jean-Pierre Giraudoux Foundation (Fondation de France). He is the author of a study published in 2020 by Honoré Champion, entitled *Présence du classicisme français dans la critique littéraire roumaine (de la Révolution de 1821 à la fin du communisme)*, and of a book devoted to contemporary Romanian literature: *Exerciții de irealizare*, published at Casa Cărții de Știință in 2018 (crowned by the Prize for the first essay, awarded by the Cluj Branch of the Writers Union). His research interests focus on French literature, Romanian literature and literary theory.

One Conscience or more: Is the Actor more than one at a time?

TUDOR LUCANU¹

Abstract: This paper approaches an important theme in the study of actors work: the multiplication of the consciousness, from the perspective of the actor's training correlated to psychology and neuroscience. We will refer to some of the best known works used in the training of the actor or which have as object of study the art of the actor, namely K. Stanislavsky – *An Actor Prepares*; Michael Chekhov – *To the Actor: On the technique of acting*, Lee Strasberg – *Strasberg at the Actors Studio*, Jerzy Grotowski – *Towards a Poor Theatre*, Bertolt Brecht – *Brecht on Theatre*, Denis Diderot – *Paradox of the Actor*. Conversations on *The Natural Son* on one hand, and Antonio Damasio's studies on the self, on the other hand, noting that theories about the cognitive functions of the human brain provide a valuable perspective on the art of the actor, especially by how it applies to the conscious and subconscious of the actor on stage. What happens to the actor while performing? How does the actor process different stimuli to build a character, and then an entire artistic act? What are the roles of the mind and body in the creative process? These are just a few questions that I will try to find answers to, while examining the actor's multiplication of consciousness.

Keywords: consciousness, actor, character, emotions, images, brain.

During my study years and later, as an actor and director, I often heard and still hear the following question from the actors: "What do I do?". The answer I usually give is extracted from the data of the script, and, most of

¹ Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca, email: tudor.lucanu@ubbcluj.ro.

the time, it has the form of a verb that describes an action because the actor's art revolves around actions. When we observe an actor on stage, we can't help wondering (the way Diderot did in his time, in his famous *Paradoxe sur le comédien*) if the action we see in front of us is performed by the actor or by the character. Of course, the physical body belongs to the actor, and the actor will act on objects (animated or not, mobile or not), but the stage illusion makes us see a character who acts according to the circumstances given by the dramatic situation. In real life, if an actor would find himself in a similar situation to that of the character, he will certainly act differently. Therefore, the natural question arises: who commands the actor's body to act? The main instrument with which the actor works is *himself*, with his body, his voice, his thoughts and his emotions. Mastering an impeccable technique, an actor will lend his entire self to his creation, letting it change his characteristics. The art of the actor is one of the most complex arts because it uses not only the artist's physique, but also his psyche. In that precise moment when the actor steps on stage, he is, at the same time, both the actor and the character. We could say that, at the level of the psyche, it is inhabited by two consciousnesses. This is not a pathology because the neurological processes, in this case, are voluntary and constantly controlled.

I believe that a study on consciousness in the art of the actor is necessary due to its extremely important role in the processes of creation and representation. Consciousness gives the actor not only a sensory perception of the inner and outer worlds, which helps him to understand dramatic situations, but also the possibility to control his creation on stage. People are endowed with a naturally conscious mind, but for the actor this conscious mind is a tool with which he can develop, enrich and deepen his artistic creation. Like any muscle in the body, consciousness can be trained through exercises of attention and concentration or the development of the imagination. Any moment of life can become for the actor a source of inspiration or a starting point for his art. The feelings he has in certain circumstances, the images he sees every day, the reactions he has to different sensory stimuli, all the objects he comes in contact with, create maps in the conscious mind of the actor. Maps that the actor can re-access during the creative process. For this reason, a second consciousness is born in the actor: in addition to the one who experiences, there is one of the observer and the creator.

Let's talk about consciousness

Consciousness is a term that has been difficult to define throughout history by philosophers and psychologists. This uncertainty can be demonstrated by the multitude of academic disciplines and professions dedicated to its study. Consciousness finds its place in philosophy, neuroscience, psychology, but also in religion, artificial intelligence, anthropology, the humanities and art. For the art of the actor, consciousness is a concept with great importance in the studies on characters and on the mechanisms of the actor's psyche, reason for which a deepening of the understanding of this concept becomes necessary.

Consciousness, being a complex hypostasis of the psyche, has generated many contradictory discussions between researchers. First, the terms used in the study of consciousness have always been different or have had different meanings. The notion of consciousness has at least three more commonly used meanings. In psychoanalytic theory it appears as the level of organisation of the psyche, in the form of "Ego as a rational part of the psyche, governed by the principle of reality, along with some aspects of the super-ego, with those relating to the moral part of the psyche and the source of guilt."² Gordon Allport, in his studies of personality, argued that attention is the code name of consciousness, so we have a definition that refers to consciousness as a form of attention. A third meaning is one proposed by introspectionism, seen as "a privileged path of the observer to his own mind, to what he feels and has in mind."³ When we refer to consciousness we must consider the way in which people realise their mental facts, perceptions, thoughts, images or emotions.

The etymology of the word "consciousness" (*con-stientia*) leads us to the idea of a "conscious" reproduction of an item (outer or inner) that the person has noticed. This reproduction takes place subjectively in the form of images, impressions or notions, and thus the item becomes an informational element for that person. The presence of a purpose is essential in conscious

² Mielu Zlate, *Introducere în psihologie* (Iași: Polirom, 2000), 258, our translation "Eului ca parte rațională a psihicului, guvernat de principiul realității, împreună cu câteva aspecte ale supraeului, cu cele care se referă la partea morală a psihicului și la sursa de vinovăție".

³ Mielu Zlate, *Introducere în psihologie*, 258, our translation "o cale privilegiată a observatorului spre propria sa minte, spre ceea ce el simte și are prezent în minte".

reproduction because it is goal-oriented. The goals have their origin in reality, in the interaction with the environment, and not in one's own consciousness. They are established before the actual accomplishment of the actions, activities and processes of consciousness. The human being has the ability to anticipate the outcome of his actions, therefore consciousness is an anticipatory reproduction of reality. This reproduction of reality is not made for itself, but in order to modify and to adapt itself to its needs, which leads us to a creative function of consciousness.

The consciousness is an intuitive and reflective knowledge. Referring to the art of the actor we can talk about consciousness in at least two directions. The first is the consciousness of the character, which is an intuitive knowledge and which puts the character into action, and the second is the consciousness of the actor, which would be the reflective component and which analyses the artistic act. Actors depict the human condition using psychophysical actions that express thoughts, ideas, states, therefore consciousness in the actor's art would refer to the perception of emotions, thoughts, sensations and will, in relation to an external or internal object, tangible or intangible, alive or inert. In order to understand the role of consciousness, I will refer to Antonio Damasio's theory about the forming of the conscious brain, which explains, from a neurological point of view, the mind's mechanism used for creating consciousness. Damasio's study is based on the interaction of the individual with objects around or inside him and the complex structuring of the images offered by these objects. What brings his studies closer to the actor's art is the use of images in self-formation.

"Self-awareness is preceded by the "feeling of self", a confused state, before the moment when the person will judge, will appreciate his way of existence. Self-awareness begins with the consciousness of one's own body, based on internal sensations (hunger, thirst, pain, etc.) to which are added the proprioceptive sensations (body position) and kinesthetics (movement)"⁴. By

⁴ Andrei Cosmovici, *Psihologie generală* (Iași: Editura Polirom, 1996), 60, our translation "Conștiința de sine este precedată de "sentimentul de sine", stare confuză, dinaintea momentului când persoana va judeca, va aprecia modul său de existență. Conștiința de sine începe cu conștiința propriului corp, având la bază senzațiile interne (foamea, setea, durerea, etc.) la care se adaugă senzațiile proprioceptive (poziția corpului) și kinestezice (mișcarea)".

analysing these sensations at the cortical level, we get to know our own bodies and we create an image of our bodies. The human brain naturally creates explicit maps of the structures that make up the body. This would be what Antonio Damasio calls “body-to-brain mapping.”⁵ Normally, the brain maps any object that lies outside it, any action that takes place outside it, and all the relationships that objects and actions have with each other and with the organism to which it belongs. Maps are built when we interact with external objects (people, the object world, spaces) and each stimulus received by the brain in relation to our own body, thus obtaining information and creating images, “the main currency of our minds.”⁶ Consciousness is what allows us to perceive these maps as images.

For Damasio, consciousness is “a state of mind that occurs when we are awake and in which there is private and personal knowledge of our own existence, situated relative to whatever its surround may be at a given moment”⁷ and “the basic ingredients in the construction of conscious mind are wakefulness and images”⁸. Images are the source of objects to be known in the conscious mind, whether they are external or internal to the body, and appear in all sensory variants (visual, auditory, gustatory, olfactory, tactile). The images that represent the body belong to a special class. They originate inside the body and refer to aspects of the body in action. Their special status is given by the fact that they are felt before any other operation involved in the construction of consciousness. “They are felt images of the body, primordial bodily feelings, the primitives of all other feelings, including feelings of emotions.”⁹

To be able to work with his own psyche and the concept of “character”, the actor must understand the processes and mechanisms of consciousness. Only in this way can he extract from himself the inspiration necessary for the act of creation. Following Damasio’s studies, we can observe a structuring of

⁵ Antonio Damasio, *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain* (New York: Pantheon ebooks, 2010), 66.

⁶ Antonio Damasio, *Self Comes to Mind...*, 58.

⁷ Antonio Damasio, *Self Comes to Mind...*, 130.

⁸ Antonio Damasio, *Self Comes to Mind...*, 152.

⁹ Antonio Damasio, *Self Comes to Mind...*, 154.

the human psyche on several levels existing simultaneously. These structures become more and more complex when we talk about the art of the actor because, when the actor is on stage, in front of an audience, he is, at the same time, both the person of the actor and the character.

What about affectivity? What is its role in forming consciousness?

For a deeper approach to the actor's complex creative mechanism, it is necessary to understand psychologically and psychoanalytically another essential concept with which he operates in his mental and physical activity, namely affectivity. Affective processes are a form of manifestation of the individual to the surrounding reality and to life situations. Affectivity is a psychic process with a subjective character through which the individual manifests his personal character, as a unique and unrepeatable existence.

Affective states are feelings that express the degree of concordance or mismatch between an object or a situation and our needs. Affects cannot be separated from our needs, tendencies, interests and aspirations, and manifest themselves in the form of impulses to certain reactions, manifestations or actions. We can divide emotional states into two broad categories: static and dynamic. Static affects are elementary emotional states (pain, sensory pleasure, pleasant, unpleasant), moods and emotions, and dynamic affects are feelings and passions. Elementary emotional states are emotional experiences of low intensity and short duration. The dispositions also have a low intensity, but they last a long time, influencing our emotional feelings that appear during this time. Emotions are short-term affective states that translate a specific of the individual's relationships with an object or situation, so they have a situational character. Their intensity can be well varied: it can be vague, medium, but also very high, like shaking the whole body.

Emotions are complex programs of actions performed in our bodies, from facial expressions and body positions to changes in internal organs and the internal environment. Feelings, on the other hand, are perceptions, images of actions, not actions in themselves.

“Seen from a neural perspective, the emotion-feeling cycle begins in the brain, with the perception and appraisal of a stimulus potentially capable of causing an emotion and the subsequent triggering of an emotion. The process then spreads elsewhere in the brain and in the body proper, building up the emotional state. In closing, the process returns to the brain for the “feeling” part of the cycle, although the return involves brain regions different from those in which it all started.”¹⁰

Emotions are triggered by images of objects or events (existing or retrieved from memory). At the same time, a feeling of emotion can be generated by the deliberate change of the body. Let’s take the following example: a certain external stimulus causes an emotion of fear and triggers various changes in the body (jerky and fast breathing, fast and strong heartbeat, tightening of several muscles, profuse sweating, etc.). The perception of these changes is the feeling of fear. Any emotion achieves this quickly and conscientiously because emotion is a program of action, and the result of action is a change in body condition. The actor, knowing this mechanism, can use it in the opposite direction, that is: he voluntarily changes his breathing, making it jerky and fast, increases his heart rate, tenses certain muscles, etc. and thus triggers the emotion.

The perception of emotions has the starting point in the perception of the situation, but the situation itself is not the trigger of the emotion. If one person recognises a situation as dangerous, another person may see it as ordinary. The significance that someone gives to a situation makes that person feel fear or nervousness, or provoke an active response. Emotions are at the meeting point between the possibilities offered by the environment around us or the situation we are in and the possibilities of action we have as individuals. The forming process of emotion goes through different stages in a fraction of a second. Once an event or situation (whether real or imagined) acquires meaning for a person, it will be judged to determine its relevance. This assessment of relevance determines whether or not there will be an emotion. In the next step, which is the assessment of the context, the person will weigh if he can cope with the situation and what would be the

¹⁰ Antonio Damasio, *Self Comes to Mind...*, 95.

best course of action. The possibilities of action will determine what emotion will come to light, if one will come out. The urgency, severity and difficulty of the situation will be assessed and will ultimately determine the intensity of that emotion. These summed up assessments will propose an action or indicate a willingness to act in a certain way, a tendency to act. Each emotion is associated with a tendency to act, with a desire or impulse to change the relationship between the person and the environment. In his studies of emotions and social interaction, professor and psychologist Nico H. Frijda¹¹ argues that such an impulse can have three possible outcomes:

- Emotional perception, including goal-oriented or fantasy-oriented behavioural plans;
- A visible behavioural expression, such as verbal and nonverbal behaviour and facial expression; and
- Physiological changes, such as arousal, accelerated heartbeat, changes in blood pressure and hormone levels.

Each stage of the forming process of emotion is subject to regulatory interventions. This regulation influences the unwanted effects of emotions. One of its effects is observed in the social setting, when we hide our true nature or feelings through other signs, such as a polite smile instead of a hateful look.

I will try to practically apply the process of forming emotions in the context of the actor's art. First of all, we observe that the situation has two different meanings: that of the actor and that of the character. The actor's situation has a real context, namely his confrontation with the audience. In this context, specific tasks must be performed that involve, among other things, the rendering of the character's emotions. For the character, there is a dramatic context given by the imagined stage situation. The actor's emotions are related to the real context, and the character's emotions are related to the fictional context. The emotions that the actor has in his private life are part of the category of ordinary emotions, which we know from everyday life. The actor's emotions in front of the audience are part of a specific set of the

¹¹ Elly A. Konijn, *Acting Emotions. Shaping Emotions on Stage* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000).

above. To what extent can we consider the character's emotions as part of ordinary emotions given that they come from a fictional world, different from the everyday one? The character's emotions exist only in the actor's imagination in the form of mental images and differ fundamentally from ordinary, everyday emotions. The character's emotions are representations of seemingly real emotions. They are a structure of signs, made up of a pattern of ordinary emotions, in order to create a credible illusion.

Consciousness in different acting theories

The theorising of the actor's subconscious can be attributed to Stanislavsky, who, in his book *An Actor Prepares*, dedicated a chapter to this subject, equating the subconscious play with a state inspired by creativity. Stanislavsky claims that the actor's conscious mind will access the creative subconscious, and once it is put to work, it will be allowed to act without further interactions. The creation of the "feeling of truth" of a character in certain circumstances and actions is a function of the actor's imagination. The actor's goal is to transpose himself into a role, an experience in which consciousness oscillates between the character and his own person. The actor's imagination is the fundamental resource from which he can extract his fictitious circumstances in order to transpose them credibly in front of the public. This ability is conditioned by the integration of internal or external objects extracted from his imagination and which serve as psychophysical stimuli. These stimuli can be a thought of the character, a memory of the actor, a response of a stage partner, a prop or scenery or even a psychophysical action.

The way the actor uses his imagination is not a schizophrenic experience, but a creative ability meant to serve the viewer. When Stanislavsky refers to the "feeling of truth" and the "faith" of the actor does not support a literal transformation of the actor into another person, but seeks to create an illusion of reality. This is the crucial difference when we talk about the double consciousness of the actor, because in Stanislavsky's system, the actor uses two perspectives at the same time, being both on stage and in character. Using the magic term "If" can be understood as one of the many techniques

for releasing the actor's imagination and bringing it into a state of inspiration that can create an act that resembles reality. Formulated as an experiment of thought, this term challenges the actor to imagine how he would act in a certain situation "if" he were in that situation. This "if" works as a starting point in search of the character through a game of imagination, being a technique by which the actor does not forget that he is on a stage, surrounded by scenery and props. Finally, this "if" makes the actor receive stimuli that come out of the subconscious to create the illusion of reality.

The neurological function of the creational process of credibility depends on the actor's use of what Damasio calls *extended consciousness*. Built on the accumulation of knowledge and lifelong experience, extended consciousness functions as a space for storing information. It determines who we are by the fact that our actions, decisions, thoughts and behaviour are products of the past and hope for the future. Expanded consciousness creates knowledge through sensory perception throughout life, becoming a repository of memories and images, which, according to Damasio, gives us the "autobiographical self." Through the extended consciousness we can identify with other people, an essential element in the art of the actor. For this reason, the extended consciousness is a powerful tool of the actor in discovering the character.

Stanislavsky recommends using affective memory for the actor to find within him emotions similar to those of the character, but makes a difference between using personal experience in exploring the role and complete identification with the role. The actor must always be aware that he is playing a role. Drawing on his experiences in the extended consciousness, the actor finds the resources necessary to solve the emotional problem of his role.

In the chapter *On the threshold of the subconscious*, a coherent description of the process of obtaining the double consciousness is provided. The big step that Stanislavsky took in the development of the actor's art was the introduction of the actor's authentic human experience in the construction of the character. Stanislavsky felt the need to discover the relationship between technique and inspiration, and gave birth to a system that would try to solve the mystery of the actor's transformation. In describing the actor's double consciousness, Stanislavsky discovered an essential element in the

development of his system: experience must not necessarily exclude observation or judgment. And he supports his point of view, using a quote from the actor Tommaso Salvini: “An actor lives, weeps and laughs on the stage, and all these while he is watching his own tears and smiles. It is this double function, this balance between life and acting that makes his art.”¹². Therefore, without double consciousness there is no art of the actor. For Stanislavsky, understanding this double consciousness of the actor became imperative. Without the consciousness of the character there can be no artistic experience, and without the self-consciousness of the actor, he would become vulnerable to the pathological.

Director and Professor Lee Strasberg started his work from Stanislavsky’s system, developing what we call today “Method acting”. It tries to deepen the idea of the actor’s immersion in the character’s emotions. By feeding the character with the actor’s personal emotions, the performance would become more believable, the actor’s expressions will be more convincing, and the audience will be more strongly touched by the performance. This performative process is also called “identification”. The so-called “method acting” requires the actor to go beyond emotional memory and use the technique of substitution to become the character. Thus, this method turns its attention to obtaining realism. Strasberg considered that Stanislavsky’s system is limited by the actor’s emotional memory because it may be insufficient. The method requires that the actors assimilate as many circumstances similar to those of the characters, even if this means temporarily changing their way of life. Many of those who have adopted this method have experienced the lives of their characters, working on farms or factories, transforming their bodies or even living on the streets. Some actors have gone so far as to end up with serious health problems.

If the main purpose of the actor’s art is the emotion of the spectator, then, according to Strasberg, the movement of the spectator by creating within him an identification with the emotions of the character or a feeling of empathy for them, depends only on the presence inside the actor of similar emotions to those of the character. This method encourages the actor to fully

¹² Konstantin S. Stanislavsky, *An Actor Prepares* (New York: Routledge, 2003), 288.

enter the character, creating the illusion that the actor is really the character. Like other methods or systems, this presupposes the existence of a double consciousness of the actor. The actor relives the character's emotions during the performance whenever needed, but at the same time keeps them under control. The emphasis seems to fall on the personal emotions of the actor, but, in fact, the emphasis is on the emotions of the character. Personal emotions are used to shape an inner model, providing a basis for the character during the performance. The modeling of this inner model must take into account the criterion of credibility, therefore, emotions must be recognized in the form they have in everyday life.

Although Michael Chekhov began his studies with Stanislavsky, he felt that the early stages of the Stanislavsky system led to an overly naturalistic acting interpretation. Chekhov endeavored to discover and learn new ways in which actors could take advantage of their subconscious mind and the universal experience of mankind, using various exercises. He felt that it was important for actors not to limit their characters, drawing from their limited, conscious, worldly experiences. He felt that the infinite experiences of mankind were stored in the subconscious mind and could be accessed through physical gestures and other exercises that were apparently "external" in nature.

Specifically, one way in which Michael Chekhov made the connection between the subconscious and the conscious – between the external world and the internal experience that a character was to have – was by using the "psychological gesture." Through this exercise, an actor will physicalize an inner need or emotion through an outer gesture. This gesture, as well as its accompanying feelings, are then pulled back and internalized.

The concept of divided consciousness in the actor's art was brought to light by Denis Diderot, referring to his ability to operate a constant shift of his attention from the fact that he is in front of an audience to the fact that he is a character in a given situation. Michael Chekhov gave an important place in his method to this divided consciousness, which thus became a nucleus of modern acting. For Chekhov, not only the possibility of the actor to have two or more consciousnesses at the same time is important, but also the necessity of the existence of these consciousnesses. Although he also talks about double consciousness, Michael Chekhov prefers to discuss a somewhat more complex concept, namely "divided consciousness".

Unlike double consciousness, the idea of divided consciousness splits consciousness into three parts: a consciousness of the actor's person, one of the so-called "creative individuality" and one, independent, of the character. The experience that the actor lives is not only of the perception of the self as a character or of the self as an actor, but also of the perception of the character as an independent self. In support of this, Chekhov offers a simple explanation: for artists with developed imagination, images are living beings, as real to the mind as the palpable objects around us. Through the appearance of these living beings, artists see an inner life, live with them sadness or joy, laugh or cry with them and share their emotions. Unlike other artists, such as writers or sculptors, actors have to create their art in front of an audience, which makes the character the third consciousness in the actor's creative process. Describing the experience of the actor's three consciousnesses, Michael Chekhov gives the actor's image of the character as a living and autonomous being.

Michael Chekhov's methods are meant to lead the actor to the gate of inspiration. And they do this by giving the actor the necessary tools in the form of images: the Imaginary Body, the Psychological Gesture and the Motor Center. Chekhov proposes an objective approach to the actor's art, regarding the character as an objective image. The image incorporation techniques proposed by Chekhov have a path that follows the direction from the Character to the Actor, which is why they were considered "external".

For Grotowski, expressing the real emotions of the actor is essential, "everything is concentrated on the "ripening" of the actor which is expressed by a tension towards the extreme, by a complete stripping down, by the laying bare of one's own intimacy – all this without the least trace of egotism or self-enjoyment. The actor makes a total gift of himself. This is a technique of the "trance" and of the integration of all the actor's psychic and bodily powers which emerge from the most intimate layers of his being and his instinct, springing forth in a sort of "trans-lumination."¹³ The emotions of the character represented are the personal emotions of the actor and must be spontaneous and full of truth. Improvisation therefore plays an extremely important role during public performances, and not during closed study or rehearsals as at

¹³ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (London: Methuen, 1991), 19.

Stanislavsky or Strasberg. Grotowski argues that in theatre, the key issue is not living a role or putting oneself in a given circumstance, but

“the decisive factor in this process is the actor’s technique of psychic penetration. He must learn to use his role as if it were a surgeon’s scalpel, to dissect himself. [...] The important thing is to use the role as a trampolin, an instrument with which to study what is hidden behind our everyday mask – the innermost core of our personality – in order to sacrifice it, expose it. This is an excess not only for the actor but also for the audience. The spectator understands, consciously or unconsciously, that such an act is an invitation to him to do the same thing”¹⁴

In this case, the actor and the character become a single entity, merging. The actor presents himself to the audience as himself, without pretending to be something else or someone else. Although it is the most active and strongly driven by emotions, such a representation is an expression that depends on the harshest discipline. In the work of the actors with this type of search, the actor’s technique has a major importance. When we talk about a theatre in which the self is expressed, the character is not considered a separate entity, although we can observe a double consciousness: the consciousness of representation in front of an audience and the consciousness of action as if there were no audience. There would also be a duality of the “performer”: that of being natural (the expression of real and spontaneous emotions) and, at the same time, artificial (the form of the role).

Developing the theory of the *Verfremdungseffekt*: “A distancing image is one that lets you recognize the object, at the same time making it seem foreign to you.”¹⁵ Bertolt Brecht tries to combat emotional manipulation in theatre, replacing it with a surprising alienation that would reject the principle of identifying the actor with the character during the performance saying that “the actor never completely transforms into the character he plays.”¹⁶ A happy character does not have to be played by a happy actor. The same principle

¹⁴ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, 37.

¹⁵ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1964), 225.

¹⁶ Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre...*, 228.

applies to a tragic character. Distancing is most often associated with Bertolt Brecht's theories. The character's emotions are shown or demonstrated in a reproducible form. The main purpose of Brecht's work is to present social situations on stage as processes that can be changed. The actor's goal is to direct the viewers' attention to the socio-political aspects of the situations using the interaction of people in a social setting, the social position of the characters and the political and economic interests. This requires the emotional involvement of the actors in the image they have of their characters.

The non-overlap of the actor's emotions over the character's emotions was Brecht's reaction against the central role that emotions played in the Stanislavsky's system. For Brecht, actors are not just representing characters, they represent themselves, having opinions about their characters. Most often, this form of expression is considered "calculated" and "cold". Even though Brecht wanted a critical reflection from the spectators, he did not completely reject the emotions, at one point he even talked about awakening the emotions in the spectators.

Epic theatre, political theatre, guerrilla theatre are founded on the alienation technique and have always had an informational or educational character. In these forms of theatre based on the technique of alienation, there is no suggestion that the actor is also the character. The actor shows himself, which makes us wonder if the actor on stage is the same as the actor in private. After all, this role is included in the dramatic action. The actor does not leave the performance, the actor leaves the role of the character and enters the role of himself. If the actor who shows up is the same as the one in private life, then we can talk about the personal emotions of the actor, but if not, then we are talking about the emotions of the creative actor. We can assume the existence of a double consciousness, expressed by Brecht's "Verfremdung" which implies the simultaneous presence of the actor and of the character.

Comparing the various working methods, we can observe in the theories of K.S. Stanislavsky, L. Strasberg, M. Chekhov, J. Grotowski and B. Brecht, some common points:

- The "inner model" of the imagination - The actor creates in his imagination a model of the character he will play.

- Credibility of the expression - The actor must present to the audience this credible and convincing imagined model.
- Repeatability - The expression of the inner model must not only be credible and convincing, it must be repeatable.
- Spontaneity - Spontaneity, creativity and inspiration will lead to an authentic and lively thing, to the stage presence. For Stanislavsky, Chekhov, and Brecht, the stage presence is the focal point around which the actor's entire creation revolves.

The different working methods of the actor's art have placed an important emphasis on the actor's multiple consciousness. K. S. Stanislavsky separates the personal consciousness of the actor from that of the character, but leaves open the ways of communication between the two. Michael Chekhov talks about a consciousness divided into three levels: that of the creator, that of the person and that of the character. Lee Strasberg deepens the actor's immersion in the fictional life of the character. Really confronted with the character's problems, the actor would enrich his interpretation through real reactions coming from the subconscious. Jerzy Grotowski proposes a direction that involves the expression of the self, looking in the collective unconscious for those archetypal gestures that are found in each individual. Bertolt Brecht's point of view shows not only the distance between the actor and the character, but also the actor's opinion on the character.

Antonio Damasio's studies emphasize image mapping as an extremely important process in self-development. These maps that the brain creates and stores become the main source of inspiration in the actor's art. An actor can access its map bank and use those images to get closer to the inner world of the character.

In conclusion, I can say that the psyche has a key role in the actors work. It can hinder or limit creativity, but it can also be the richest source of creativity. Through psychophysical training, the actor can achieve a rigorous preparation for its art. Emphasis must be placed on the organic communicational exchange between the psyche and the body. Multiplication or division of consciousness are absolutely necessary processes in the art of the actor, and their good understanding gives the actor the desired control over his artefact.

REFERENCES

- Book, Stephan. *Book on Acting: Improvisation Technique for the Professional Actor in Film, Theatre and Television*. Los Angeles: Silman-James Press, 2002.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1964.
- Cosmovici, Andrei. *Psihologie generală [General Psychology]*. Iași: Editura Polirom, 1996.
- Chekhov, Michael. *On the technique acting*. New York: HarperCollins Publishers, 1985.
- Damasio, Antonio. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon, 2010.
- Damasio, Antonio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York: Harcourt Brace, 1999.
- Diderot, Denis. *The paradox of the actor: Reflexions sur le paradoxe*. Createspace Independent Publishing Platform, translated by Walter Herries Pollock, Introduction by Henry Irving, 2015.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen, 1991.
- Konijn, Elly A. *Acting emotions. Shaping emotions on stage*. Amsterdam University Press, 2000.
- Richards, Thomas. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London: Routledge, 1995.
- Stanislavsky, Konstantin Sergeyeovich. *An Actor Prepares*. New York: Routledge, 2003.
- Strasberg, Lee. *Strassberg at The Actors Studio. Tape-recorded sessions*, edited by Robert H. Hethmon. New York: The Viking Press, 1968.
- Zinder, David. *Body Voice Imagination: ImageWork Training and the Chekhov Technique*, Taylor and Francis, Kindle Edition.
- Zlate, Mielu. *Introducere în psihologie [Introduction in Psychology]*, ed. a 3-a. Iași: Polirom, 2000.

Tudor Lucanu is artistic stage director at the "Lucian Blaga" National Theatre in Cluj-Napoca. He asserted himself on the Romanian theatre stage both as a director and as a set

TUDOR LUCANU

designer and actor. He graduated Acting at the Faculty of Theatre and Television at the Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca, and Theatre Directing at the National University of Theatre and Cinematography "I. L. Caragiale" Bucharest. The shows he directed have participated in numerous theatre festivals in Romania, but also abroad. His directing success has resulted in several important awards, such as the "Aureliu Manea" award for the best director of the 2014/2015 season, at the Awards Gala of the "Lucian Blaga" National Theatre, Cluj-Napoca in 2015, the award for the best director at the Oradea Short Theatre Festival for the performances "Emigrants", production of the Theatre Cluj-Napoca and "You are an animal, Viskovitz! ", from the "Anton Pann" Theatre in Râmnicu Vâlcea and the award for the best director and the best show for "You are an animal, Viskovitz! ", at the Pledez pentru tineri Theatre Festival, in Piatra-Neamţ.

Triple Personality: Creating, Performing and Appreciating Physical Theatre

ANDREA GAVRILIU¹

Abstract: This article represents a closer examination of the triadic perspective of creating, performing and appreciating a performative event. This type of analysis is directly linked to choreological studies, a domain which is not yet part of the Romanian academic field, but, in essence, it does exist through other forms of theatrical studies and practices. I localize every scholarly aspect in current performative practices, more precisely, in that of physical and dance theatre. Through this article I would like to bring more attention to the way these forms of performing arts are created, performed and spectated by individuals who are able to deal with all three processes. Therefore, this analysis will have a more personal mark, thanks to the interviews integrated, with two internationally known artists in physical theatre: Hannes Langolf and Rob Hayden. It is a closer unveiling of how processes of transaction function within a piece of work. It is a way of constant questioning every participant in an artistic event should confront him/herself with.

Keywords: choreology, movement, physical theatre, creator, performer, spectator, interview, Hannes Langolf, Rob Hayden

Introduction

In a previous article, "*Finding Words for Dance from a Choreological Perspective*"², I drew attention upon the *triadic perspective*³ from which

¹ Faculty of Theatre and Film, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania, andrea_gavriliu@hotmail.com.

² Andrea Gavriliu, "Finding Words for Dance from a Choreological Perspective", *Studia UBB Dramatica*, 1/2019, 63-79.

³ Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the performative, 2.2 A triadic perspective: creating, performing, appreciating processes*, (Laban and beyond, 2010), 12.

performing arts can be viewed. This article's mission is to examine in a deeper manner the ways in which this choreological⁴ tool can improve an artist's understanding towards his or her work. Traditionally, the three perspectives are treated separately, meaning that a creator only creates, that performers only perform and that audiences only appreciate. Therefore, through this analysis, I would like to take a closer look on how much the three processes are overlapping and sometimes unifying. The reason for this is more than obvious: my personal experience proves that I, as an individual, meet all three positions (sometimes) simultaneously. Besides my own perspective, I had some valuable opportunities to interview two important figures of the physical theatre field: Hannes Langolf⁵ (fig. 1) and Rob Hayden⁶ (fig. 2).



Fig. 1: Hannes Langolf

Photo source:

[https://www.hanneslangolf.com/
copy-of-classes](https://www.hanneslangolf.com/copy-of-classes)



Fig. 2: Rob Hayden

Photo source:

The artist's personal
Facebook page

The opportunities to directly meet these two artists were given by my participation to different summer intensive programs across Europe. I met

⁴ *Choreology*, as a general term, is regarded as the scholarly study of dance.

⁵ "Hannes Langolf", accessed May 13th, 2020, <https://www.hanneslangolf.com>

⁶ "Teachers. Robert M. Hayden", accessed May 13th, 2020, <https://www.ultimavez.com/en/teachers>

Rob Hayden at the 2018 „Paris Summer Academy“⁸, where he held a one week workshop mostly based on improvising and “Ultima Vez”⁹ Company's repertoire, a member of which he has been since 2002. Besides performing and teaching, Rob Hayden also directs his own works and has plenty of valuable experience in physical theatre, a genre which still creates controversy and confusion in the theatrical arts field. I did not interview him in Paris, but in Berlin, one year later, when we coincidentally met again at “B12”¹⁰, where I was taking Hannes Langolf's six day workshop on “Flying Low. Intention and Potential”¹¹. Throughout his career, Hannes has worked and collaborated with numerous artists and companies from Europe. These names include William Forsythe, Angelin Preljocaj, Wayne McGregor, Akram Khan, “Fabulous Beast” and “Punchdrunk”. The company that I am mostly familiar with, which drew my interest in a particular way and which he had joined in 2007, is “DV8 Physical Theatre”¹². Therefore, I managed to gather priceless information from two important ambassadors of physical theatre, artists who participate in the development of this complex theatrical genre.

The two interviews which I am going to reveal further on in this article are answers to three major identities I question as an artist: creator, performer and spectator. In *“Finding Words for Dance from a Choreological Perspective”*, I have analyzed the three aspects from a linguistic, social and historic point of view. There have been, of course, very clear examples from my own professional experience and of internationally known choreographers and companies that represent a huge interest for me. I talked about some creations of “Ultima Vez” that I had the opportunity to see live, I even attached photos from

⁸ “Paris Summer Academy (PSA)”, accessed May 13th, 2020, <https://www.oriantheatre.com/parissummeracademy>.

⁹ The company was founded in 1986 by choreographer, director and filmmaker Wim Vandekeybus. “Ultima Vez. Wim Vandekeybus”, accessed May 13th, 2020, <https://www.ultimavez.com/en/ultima-vez-wim-vandekeybus>.

¹⁰ “B12. Landing page”, accessed May 13th, 2020, <http://b12.space/landing-page-en.html>.

¹¹ “Hannes Langolf. Classes & Workshops”, accessed May 13th, 2020, <https://www.hanneslangolf.com/copy-of-rian>.

¹² Also founded in 1986 by Lloyd Newson, whose work has had a dynamic impact on contemporary dance and theatre. “DV8. About DV8. DV8 History.”, accessed May 13th, 2020, <https://www.dv8.co.uk/about-dv8/dv8-history>.

*"To Be Straight With You"*¹³ and *"Can We Talk About This?"*¹⁴ directed by Lloyd Newson for "DV8 Physical Theatre", in both of which Hannes Langolf performs. A few months after writing the article, I gave myself the chance to meet him, learn from him and invite him to tell me "his side of the story". Both interviews are recorded (on the 9th and 11th of July) and afterwards transcribed, which means that they instantaneously and instinctively answered my challenging questions, trying to formulate answers as accurate as possible. Besides the triadic matter, I also asked Hannes Langolf to try and formulate a definition for physical theatre.

Physical / dance theatre: "Movement is the storyteller."¹⁵

Physical theatre and dance theatre are, in my opinion, the best dance mediums in which this triadic perspective can be analyzed. The main reason for this reminds me of Mary Wigman's first attempts to describe her own works from the 1920's, in the Expressionist Dance era: "The dance form is not determined by dance (only)... On the contrary, it is more of a compromise which has its origins in theatre, where the main accent is no longer on the dance itself but on the total stage event."¹⁶

As a creator, I am very often asked in various interviews about the difference between these two genres and I am inclined to say that the answer lays so obviously in their titles: "physical" versus "dance". More exactly, I am tempted to categorize the two based on the type of physicality they contain, since the theatrical substance represents the common denominator. This means that a physical theatre performance does not necessarily embody

¹³ World première on the 6th December 2007 at "Haus der Berliner Festspiele", Berlin, Germany. "DV8. Projects. Archive. Can we talk about this?" accessed May 13th, 2020, <https://www.dv8.co.uk/projects/archive/to-be-straight-with-you>.

¹⁴ The production premiered in August 2011 at Sydney Opera House. "DV8. Projects. Archive. To be straight with you" accessed May 13th, 2020, <https://www.dv8.co.uk/projects/archive/can-we-talk-about-this>.

¹⁵ Quotation from Hannes Langolf's interview, recorded on July 9th 2019, not published yet as such.

¹⁶ Mary Wigman, trans. Sorrell, 1966, apud Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the performative*, 9.

a type of movement material which we can generally name “dance”. This also does not mean that it will not have to be meaningful and virtuosic, on the contrary, as Hannes Langolf stated: “...I mean very refined, very examined, extended body language, choreographic, full-bodied experience, so the movement language uncovering layers of the text that the words don't say.” In consequence, the reason why I chose physical theatre and dance theatre for examining the tripartite perspective upon creating, performing and appreciating is to acknowledge that the theatrical component has the unique ability to make a performative event more meaningful.

Both physical and dance theatre have their origins in the Wagnerian “*Gesamtkunstwerk*”¹⁷, where the dance medium can be seen as a way of approaching events through physicality. Such type of work always brings the performer forward, making his presence the centre of the performative event. Therefore, the narrative component of the work lays in the performer's body, whose shape contains a polysemy of the theatrical signs. From a choreological point of view, observing the way in which polysemy operates in theatre means to be able to recognize the specificity of theatrical codes. In physical / dance theatre, these codes have the mission to be anti-mimetic, to be a way of emphasizing emotion. Besides the human physicality, which should be the main focus in such works, all the other layers that are present and embodied in this “total artwork” “coexist or enrich each other so that they inhabit different worlds in order to empower the story of what you are seeing”, as Hannes Langolf states.

It was extremely interesting to see that such an experienced artist who has such a tremendous contribution to the development of physical theatre has similar doubts when it comes to formulating a definition of the art form he is so familiar with. Therefore, Hannes Langolf made it clear that he is speaking from his experience and understanding, trying to make “an uncovering of what it could be”. Some of DV8's artistic missions speak about how they aim to “break down the barriers between dance and theatre and, above all, to communicate ideas and feelings clearly and unpretentiously”¹⁸.

¹⁷Is a work of art that makes use of all or many art forms or strives to do so. Richard Wagner speaks of his ideal of unifying all works of art via the theatre.

¹⁸ “About DV8. Artistic policy.”, accessed May 11th 2020, <https://www.dv8.co.uk/about-dv8/artistic-policy>.

Also knowing that Lloyd Newson named his own company “DV8 Physical Theatre”, long before “physical theatre” became a labeled genre for academic studies and research, it seems obvious why making definitions in the performing arts field can be so challenging and problematic. For example, Langolf started by explaining how “theatrical forms like text and language may inhabit one layer of a production” and then admit that “it doesn't have to necessarily be text involved, it can be just movement that is drawn from a drive of a human experience, or a drive of interactions and... Like something that needs to be told rather than something that needs to be shown. And, therefore, the movement inhabiting really that idea of being the storyteller, the clarity of the interactions in the movement needs to be totally different as to when I just displace... And it's about beauty and it's about architecture...”

“Communicating ideas and feelings clearly and unpretentiously” involves constantly having in mind the spectator's perspective and, even further, the transactional aspect of making art. Therefore, when it comes to the input of codes and meanings in a work, discussion of the theatrical semiotics is triadic because it considers the relationship between the creator's initial intention, the way the intention is materialized and interpreted by the performers and the manner in which that will be interpreted by an audience.

The creator's initial intention: What's the idea?

“Any art event is initiated by ideas which, to become realized as a work, are given a medium of some sort. (...) An emergent event of dance, triadic in nature, continues to impact back in workshop or rehearsal, so generating further ideas. These symbiotic exchanges continue through the procedures and processes of transforming an idea into an embodied choreographic work.”¹⁹ It is a very obvious fact that any creative individual must have a starting point from which he or she develops a work of art. It is very common to say that someone has a certain idea, based on which a process begins and then suffers multiple changes due to that idea's intersection with practice.

¹⁹ Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the performative. A Choreological Perspective*, 2.3 *Three constituents of a work: idea, medium and treatment*, 19.

How artists find inspiration, or how they feel an urge to communicate through their works is a highly debatable topic, since it involves very many aspects of their experience and culture as individuals. A more exciting side of the process of creation lays in the desire of making something stimulating, “alive” and “fresh”, as they so often describe it. This reminds me of the “here and now” policy, which Ausdruckstanz²⁰ in the 1920's proudly perpetuated and which had this “vision of dance based on the experience of the body in space, an experience capable of revealing to the perceiver the inexplicable and the unfathomable in nature.”²¹

When I asked Hannes Langolf and Rob Hayden about creating a work based on an idea, I received these two strikingly similar answers: “If I think about how an idea can become something that ends up on stage in front of an audience (...), how it can become clear in terms of what you want to communicate to the audience, but, in the same time, also how it can remain free in terms of the structure, or the choreography, or the setting, so that it really communicates what it needs to communicate, but in the same time it can still stay *alive*.”, said Langolf and then Hayden stated: “Well, first of all, for me an idea is dead unless we create a certain frame for it to manifest, to be *alive*. (...) I'm really inspired by spaces and what they say to me and bring to me images. But it's always a dialogue, it's always coming back into my own living experience with that space and then I work to fill that space with a certain living presence, living energy that supports that space and the space supports it.” My most burning question after hearing these opinions was: “HOW do I make things *alive* on stage?” This, of course, represents the main challenge in performing arts: how to feel free in structure? More exactly, I am concerned by finding and experimenting tools which allow a rigorously detailed work to happen perfectly, while constantly giving the impression that it can go wrong in any moment.

²⁰ Expressionist dance (“Ausdruck” = expression, “Tanz”= dance) or “New dance” (“Neuer Tanz”) started as a protest against classical ballet which was seen as an austere, mechanical and conventional form of dance.

²¹ Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the performative. A Choreological Perspective*, 2.1 Embodiment and corporeality, 10.

From my experience so far, as a creator, I noticed a great deal of trust in one's ability to be *alive* on stage. By this, I refer to how much an idea can rely on the performer's capacity to materialize it "here and now". Therefore, so that the triadic aspect can be set on my own experience as a creator and performer, I can make a comparison between my two solo works that I have done so far: "*OST (Organic Sound Twist)*"²² (fig. 3) and "*Cataclisma*"²³ (fig. 4). Both performances have a basic form and narrative structure, but the first one has a much higher degree of precision in terms of the movement material. This precision, after some time, started to make me loose interest in performing it because of the lack of freedom it gave me. After all those movements stopped being as challenging as they were in the beginning, when it was all new and exciting, I started struggling with the necessity of building up ways not to be slightly bored with my own work. The reason why I chose such a meticulous and mathematic way of creating the movement material was my lack of confidence in myself at that time: the fear of feeling loss of control during performance in front of an audience. I simply needed to make sure that everything I do on stage is not hazardous nor based on *chance methods*²⁴, which can be helpful to a certain degree, but as a long term solution, it can cause loss of interest and commitment during performance. The only section in which I chose the movement not to be fixed was the very end of the show, where I took this decision instinctively, as a result of the music, which really had an emotional impact that I wanted to point out. Furthermore, many of the spectators shared with me their opinion about that specific section, that of having the biggest impact on them. Nobody said exactly why they felt so, but I realized, by trying to be honest with myself, that it was because I was, finally, dancing "here and now".

²² Created in 2017 at "Lucian Blaga" National Theatre of Cluj-Napoca. "Teatrul Național Cluj. Organic Sound Twist", accessed May 11th 2020, <http://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-691/ost-organic-sound-twist/>.

²³ Created in 2019 at "unteatru" Independent Theatre Bucharest. "Unteatru. Event. Cataclisma", accessed May 11th 2020, <https://www.unteatru.ro/event/cataclisma/>.

²⁴ They refer to the accidental content of a work which might or might not be intended.

As a teacher of “Corporal expression” at the Theatre and Film Faculty of Cluj-Napoca, I often tell my students, while they improvise movement, that if they feel bored while moving, there is a big chance that they might bore someone who is watching them in that exact moment. I encourage them to engage their focus in the discovery of movement and in enjoying this process as it is. This usually makes a huge difference in the movement's texture, dynamic and intention.



Fig. 3: Scene from “OST (Organic Sound Twist)”
“Lucian Blaga” National Theatre
in Cluj-Napoca
Photo credits: Nicu Cherciu



Fig. 4: Scene from “Cataclisma”
“unteatru” Independent
Theatre Bucharest
Photo credits: Andreea Leu

Therefore, the constant practice of improvising movement can improve this self-confidence, which is so necessary for a performer to be able “to make things happen”. That is why, two years after the “OST (Organic Sound Twist)” experience, I decided to try again by finding new ideas that could lead to a different kind of approach of performing in a more committed way. After working for approximately two weeks for “Cataclisma” at “unteatru” Independent Theatre from Bucharest in June 2019, I put the creative process on hold, in order to attend B12, the “Flying Low. Intention and Potential” workshop with Hannes Langolf. In the interview he stated that even if he is used to a very set kind of work with other companies, in his own creations he likes an amount of error: “I like a kind of non-perfect way of setting ideas... Where the idea can remain in this kind of exciting seed of freshness, and of unpredictability, and of being in the moment. But, at the same time, not having too much of a system that it becomes just delivery and it just becomes like a dead, non-alive kind of reproduction of a... you know, moves, or angles, or whatever it is.” This very last sentence has been very much of a help for me, as I was still processing my current work at that time, somewhere in the background. Since “Cataclisma” is a work mostly based on a personal attitude and emotions towards the absurdity of life (corrupt politicians, manipulative religious leaders, “flat earthers” etc.), I felt it was time I challenged myself by responding to all of those stimuli in a more different way. Of course, there is also a considerable amount of very detailed choreographic movement in the work, because not everything can be left to chance. But, the conclusion I drew in this stage of my creative identity is that there is a balance to be found between making plans and letting things happen.

Artists may be inspired by various aspects of their personal experiences, but the artistry lays in “how much needs to be said in order for it to be clear and how much needs to be free in order to be fresh”, as Langolf stated.

The performer's mediation: "Form is the visible shape of content."²⁵

Choreological studies view the performer's mission as one of embodiment, which is a practical process not necessarily compatible with verbal language, but rather a process which gives tangible form to ideas. "Embodiment of movement involves the whole person, a person conscious of being a living body, living that experience, giving intention to the movement material. It involves perceiving oneself in the space and hearing one's sound, with kinaesthetic awareness of creating and controlling the movement."²⁶ In the dance medium, the process of embodiment may be focused on a certain technique or a role. In each situation, it requires a process of assimilation and investment, in which the performer's habitual inscription adapts to the choreographer's demands. Physical and dance theatre are known for locating the body in "the world", for its engagement in the "here and now", for the movement arising from the interplay of humans in diverse manifestations. Thus, from the triadic perspective, "dance, like theatre and other forms of performance, is mediated by living, intending, feeling, thinking bodies"²⁷.

Physical / dance theatre are already known to use a diversity of bodies, some of them being far from what we generally call "a dancer's body". This diversity may go as far as using a performer with no legs, like Lloyd Newson did for "The Cost of Living"²⁸, and this is just one example out of, probably, thousands. The reason for this type of decision is that, sometimes, ideas emerge from the story beneath those bodies. From a semiotic point of view, they communicate to the viewer through their simple presence on stage, they are not just another body among twenty other very similar ones, like in

²⁵ Valerie Preson-Dunlop, *Looking at Dances. A Choreological Perspective on Choreography*, 3. *Ideas and Medium, Content and Form*, (Noverre Press, 2014), 14.

²⁶ Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the performative. A Choreological Perspective*, 2.1 *Embodiment and corporeality*, 7.

²⁷ Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the performative. A Choreological Perspective*, 11.

²⁸ The example refers to the film, based on the stage production with the same title, commissioned by Channel 4 Television, UK in 2004. "DV8. Projects. Archive. The Cost of Living Film", accessed May 12th, 2020, <https://www.dv8.co.uk/projects/archive/the-cost-of-living-film>.

classical dance. Of course, we often still see this in modern productions too, but that is because their focus is mostly on the technical aspect of the movement mediated by those well-trained bodies. Regarding this aspect, Rob Hayden's opinion is: "I always have to go from my own experience and my own life first, because before I'm a performer, I'm a human being and I cannot cut that off and just do technique. I believe you can have all the technique in the world and execute perfectly, but if there's no inner light, if there's no life inside you, that is really connecting with what someone else is giving you to do, than it remains at a certain level."

When I was a student, my acting teacher, professor Bács Miklós used to tell us: "Casting is the director's first artistic act."²⁹ He was referring to a creator's decision towards the "bodies" he or she requires in order to fulfill his or her idea.



Fig. 5: Scene from "*The Cost of Living Film*". In the centre: performer David Toole.
Photo source: DV8 Physical Theatre's official Facebook page
(posted on December 29th, 2015)

²⁹ Translated from Romanian: "Distribuția este primul act artistic al regizorului."

This brings me back to the amount of trust and responsibility a creator is willing to give the performer he or she chooses to work with. In all the productions directed by Mihai Măniuțiu³⁰ in which I performed, even if I was challenged to embody a role which might have seemed quite far from my characteristics as a being – “*Rambuku*”³¹, for example – I always received a great amount of agency in terms of decision making, not just for my own performance, but also for various aspects which concerned the integrity of the work. This type of experience is something very similar to how Hannes Langolf feels about his collaborations as a performer: “I always felt quite privileged to have been in processes where I understood what the work was about, I was invited into the process (...). I've never felt like I just kind of go:



Fig. 6: Scene from “*Rambuku*” by Jon Fosse, directed by Mihai Măniuțiu
 Photo credits: Adi Bulboacă
 Producer: “Mihai Eminescu” National Theatre Timișoara

³⁰ Romanian theatre director, teacher and writer. “Mihai Măniuțiu. Home.”, accessed May 12th, 2020, <https://www.maniutiu.com>.

³¹ Play written by Jon Fosse and directed by Mihai Măniuțiu in 2017 at “Mihai Eminescu” National Theatre of Timișoara. “Teatrul Național Timișoara. *Rambuku*”, accessed May 12th, 2020, <http://ro.tntimisoara.com/rambuku/>.

'Oh, I'm serving your vision', because the way it was created was always inclusive and always so passionate, that you just go along because you know that the drive is important, that it communicates something that you want to stand behind."

These examples show the fortunate position of a performer who also happens to be in charge with the choreography, or, at least, most of his own, which absolve him or her from the struggle of embodying given movement. But how does this process work when it comes to assimilating form created by another body (or a technique of some sort), which a performer has never (or rarely) experienced before? Rob Hayden's answer to this issue was: "For me, to connect in that sense is to contextualize it, or to find a way for me to bridge the gap between a technique or a form and a reason for doing it. So, it's a bit of a work with imagination, it's a bit of a work with the technique, of course, and of being able to always respond to whatever situation that arises within that choreography or performance – because it's going to be different every time – and making it my own. Because I'm the only one doing it in that moment, so, in that sense, it's mine, I'm the owner of that movement, even if someone gives me that movement, I have to make it my own. It's going to be now my job to live in that movement (...), so, in the end, it's very important to me to make it personal."

Embodying a technique requires time and, of course, lots of work. The speed in which a performer can learn a new technique is also a skill that can be improved by simply exposing the body to as many forms of movement as possible, to expand its *kinaesthetic awareness*³². Of course, any performer will always be more skilled at certain types of movement, but that does not mean he or she stops from constantly discovering new ways of expression. In physical theatre, such skills do not only regard physical abilities, but everything that one's body is able to perform, such as voice and speech, the clarity of intention within, playfulness and unlocking potential. This last sentence describes Hannes Langolf's workshop from B12, where he challenged

³² In Greek "*kines*" = movement, "*aisthesis*" = sensation. It is the way we perceive our body, what creates us that sense of presence.

us to use our voice combined with physical principles of Flying Low³³, in order to be able to command the full force of our physicality: “The voice is your teacher”, as he used to tell us. He is a great example of the richness of tools a performer can accumulate during his or her career. Besides the variety of techniques and movement languages he masters, he is also a certified yoga teacher, making this practice a part of his routine not just as an artist, but as a human being, like a kind of “professional hygiene”. In the same time, he admitted to feel very lucky for not being only employed for what he was already good at: “I mean, yes, to a certain degree, but it's not like 'Ah, Hannes is the floor work guy, so let's always make him do floor work.' Because when you don't have time, you need to draw on people's strengths, but in the long processes, there is time to say 'Oh, that is a weakness. OK. How do I change that? How do we train that up?' And that's what's exciting then, because then you feel like you're learning new things.”

Lack of time is, unfortunately, an issue in the Romanian theatrical field. An average of four weeks for a production is often one of the reasons why the quality of a performative event usually may suffer. We see foreign productions which had even a six month period of setting up and admire them while feeling frustration towards our own artistic products. How does this affect our capacity to appreciate? Are we easily satisfied by what we see or do we constantly compare ourselves with an ideal image we have about performing art?

The spectator's appreciation: being touched and moved

Within the triadic perspective, the relationship between intention, impression and interpretation relate to the embodied processes of making, performance and reception. In this case, the definition of “intention” goes beyond the common idea of something “wanted” to be communicated by

³³ Dance technique developed by choreographer, performer and teacher David Zambrano which focuses mainly on the dancer's relationship with the floor. “David Zambrano. Flying Low Dance Technique”, accessed May 10th, 2020, http://www.davidzambrano.org/?page_id=279.

the creators (choreographer / director and performer) and it is present in all participants in the performative event. "Audiences wish to engage with the work and the actors. Similarly, the performers wish to engage the spectators. This willing is embodied in attending, paying attention, expectancy and, from time to time, interaction."³⁴ There is this myth which says that once you are an artist it is difficult to see art objectively, from a common art consumer's perspective. This is true to a certain degree because knowing how the process usually works, you can easily put yourself in the artists' shoes and judge their work from your understanding of how things are made. This being said, I would like to point out the almost miraculous effect that choreological studies have had upon my perspective as a spectator. It drew my attention on the importance of appreciating the communicative function of a work, rather than aspects of taste. Of course, I can always claim that a certain performance does not meet my tastes in art, but, thanks to a choreological perspective, my argumentation does not stop here. It makes me able to appreciate it aesthetically or technically, if the case, or it can make me start a debate based upon the social, political or moral aspects that it raises. But is that enough for me to be able to say that I liked the performance? Is the comprehensive aspect enough to make me draw the conclusion that I have been *touched* by the work?

Being asked about what they appreciate to see on stage, both Rob Hayden and Hannes Langolf mentioned this idea of "being taken on a journey", which, in essence, makes me think of this pure, child-like type of experience that we all aim for as spectators. "What I like to see on stage: no matter if it's my taste or not, if what you're doing works, I can appreciate it, I can respect it and I can believe you. If I don't believe you and can't go with you somewhere, than I'm just a spectator. If I'm not a participant – in other words – if I'm not attending the situation, if I'm not going with you in it, then it remains the pure definition of 'spectator', which is outside just observing, just a voyeur, just wanting to get something from the outside. And I'm not interested in that. I want to be *moved*, I want the movement that you're doing to move me, somehow..." In this opinion given by Rob Hayden, my attention

³⁴ Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the performative. A Choreological Perspective*, 2.2 *A triadic perspective: creating, performing, appreciating processes*, 14.

got caught by the term “voyeur”, which I also ironically used in “Finding Words for Dance from a Choreological Perspective” to describe this “empathic handicap” which some spectators might have when attending a performance which contains a certain kind of vocabulary they are not accustomed to. It is a lack of commitment to something “new” that is being presented to them, as a result of poor cultural experience. At the same time, if that work contains valuable material of any kind, excellence will always be responded to, even if it comes through shapes people are not accustomed to. In this case, what Hayden is referring to is something different: he misses the *transactional* aspect of that artistic event.

When it comes to creating a new work, I always describe my intention as an aspiration to make something that I would like to see myself, as a spectator. Each time I come up with an idea, I almost instinctively ask myself what kind of impression that idea will be making on future viewers, based on my own *impression* towards it. “Impression is the constant dual channel of receiving and giving information through our senses (...), a duality which shapes and defines the identity of the dance event.”³⁵ An intention that is clear will always transform into a clear impression for the receptors and, therefore, they will be able to make an *interpretation* based on their level of understating. No matter how rich their experience is as art consumers, people organically have the need to understand what they see, so that they can get this sense of involvement in the process: “I appreciate things that I'm allowed to understand and I think I struggle with things that stay in this mysterious place of contemporary art. And sometimes I feel like it's purposefully mysterious because maybe it's irrelevant. Or, you know (*laughing*), it's purposefully mysterious because maybe it's not actually about what it says it's about. It's difficult to make work that is really about something and it's really difficult to make work that is clear to the audience, because as soon as you are clear to the audience, you need to know what you're doing and, again, it takes time to know what you're doing. So, I think it really is the high art to make work that allows the audience to understand it.”, as Langolf formulated. These words remind me of the poor reputation contemporary dance works sometimes have in the eyes of Romanian art

³⁵ Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the performative. A Choreological Perspective*, 2.2 *A triadic perspective: creating, performing, appreciating processes*, 16.

consumers, an aspect which I already debated, but this time, I would like to point out another reason for this, which does not concern the spectator's capacity of appreciation anymore, but the capacity of the creator to be accessible through his or her work. This urge of creating something new, something obviously far away and, sometimes, even against classical vocabulary, seems like it makes them purposefully fight against communication of meaning, also, at a certain level. Or, they sometimes start the process by experimenting a certain concept which does have meaning to them, but, when shown to an outsider, it becomes impossible to read because there are no clues given to indicate what that process is about. And even if they do offer some clues and the spectators observe them (or read in a program note), they can never truly engage in this "intimate" act, which they did not witness from its initial intention. Regarding this issue, Langolf said: "I don't see that process as an audience. I can imagine it and some people might like it because they feel that this art has processes that they can admire, but, kind of knowing what an artist's process is, I feel like: 'Are you gonna let me in or are you just gonna rely on the fact that I admire you from the distance thinking: Wow, they're so brave having that process!', but I don't feel it, it doesn't *touch* me, I'm not allowed in. So, I love work that allows me in, It doesn't have to spoon feed me, it doesn't need to be obvious, but I want to go on a journey with them..."

In conclusion, I would say that this "journey" everybody would so much like to go in means, essentially, *transaction*, "a process in which the spectator constructs the meaning for himself, making use of what is presented to him, taking in whatever his roving attention alights upon, over time, and meshing it with his own memory, experience, knowledge, expectation and culture."³⁶ For the artists to achieve the transactional process with the audience they show themselves to, they don't necessarily have to make use of referential or narrative content to be clear. Clarity in perception is a result of clarity in intention, no matter how specific the artist's idea is: personal, intimate, cultural, or, a phenomenon in its own right.

³⁶ Valerie Preston-Dunlop and Ana Sanchez-Colberg, *Dance and the performative. A Choreological Perspective*, 2.2 "A triadic perspective: creating, performing, appreciating processes.", 17

REFERENCES

- Langolf, Hannes, audio recorded interview, July 9th 2019, Berlin, Germany.
- Gavriliu, Andrea. *"Finding Words for Dance from a Choreological Perspective"* *Studia UBB Dramatica*, 1/2019.
- Hayden, Rob, audio recorded interview, July 11th 2019, Berlin, Germany.
- Preson-Dunlop, Valerie. *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. Noverre Press, 2014.
- Preston-Dunlop, Valerie and Ana Sanchez-Colberg. *Dance and the Performative, a Choreological Perspective*. Laban and Beyond, 2010.

Web pages

- "Hannes Langolf", accessed May 13th, 2020, <https://www.hanneslangolf.com>
- "Teachers. Robert M. Hayden", accessed May 13th, 2020, <https://www.ultimavez.com/en/teachers>
- "Paris Summer Academy (PSA)", accessed May 13th, 2020, <https://www.oriantheatre.com/parissummeracademy>
- "Ultima Vez. Wim Vandekeybus", accessed May 13th, 2020, <https://www.ultimavez.com/en/ultima-vez-wim-vandekeybus>
- "B12. Landing page", accessed May 13th, 2020, <http://b12.space/landing-page-en.html>
- "Hannes Langolf. Classes & Workshops", accessed May 13th, 2020, <https://www.hanneslangolf.com/copy-of-rian>
- "DV8. About DV8. DV8 History.", accessed May 13th, 2020, <https://www.dv8.co.uk/about-dv8/dv8-history>
- "DV8. Projects. Archive. Can we talk about this?" accessed May 13th, 2020, <https://www.dv8.co.uk/projects/archive/to-be-straight-with-you>
- "DV8. Projects. Archive. To be straight with you" accessed May 13th, 2020, <https://www.dv8.co.uk/projects/archive/can-we-talk-about-this>
- "About DV8. Artistic policy.", accessed May 11th 2020, <https://www.dv8.co.uk/about-dv8/artistic-policy>
- "Teatrul Național Cluj. Organic Sound Twist", accessed May 11th 2020, <http://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-691/ost-organic-sound-twist/>
- "Unteatru. Event. Cataclisma", accessed May 11th 2020, <https://www.unteatru.ro/event/cataclisma/>

- “DV8. Projects. Archive. The Cost of Living Film”, accessed May 12th, 2020,
<https://www.dv8.co.uk/projects/archive/the-cost-of-living--film>
- “Mihai Măniuțiu. Home.”, accessed May 12th, 2020, <https://www.maniuțiu.com>
- “Teatrul Național Timișoara. Rambuku”, accessed May 12th, 2020,
<http://ro.tntimisoara.com/rambuku/>
- “David Zambrano. Flying Low Dance Technique”, accessed May 10th, 2020,
http://www.davidzambrano.org/?page_id=279

Andrea Gavriliu graduated acting school at the Theatre and Film Faculty of Cluj-Napoca in 2008. She worked as an actress in the Piatra Neamț Youth Theatre until 2014, and in 2013 she received her master degree in choreography at “Ion Luca Caragiale” University of Theatre and Film Bucharest by directing, choreographing and performing in “Zic Zac”, a dance theatre work. This brought her the UNITER Special Award for dance theatre in 2014, the UNACOR Excellency Award for directing and choreographing in 2017 and many more, including various participations to festivals in Romania and abroad. Currently, she is an associated teacher and a doctoral student at the Theatre and Film Faculty, and also a choreographer at “Lucian Blaga” National Theatre, both in Cluj-Napoca. In 2019, Andrea receives another UNITER Special Award for her choreographic activity for theatre.

Écran et roman sur la scène
Réflexion croisée sur trois spectacles de Krystian Lupa

CAMILLE PROTAR¹

Abstract: *Screen and Novel on Stage: a Cross Reflection on three Krystian Lupa's Shows.* Through the analysis of three shows – *City of dream* based on *The Other Side* by Alfred Kubin, *Gargoyles and Cutting Timber* based on Thomas Bernhard's novels – this article aims at highlighting the specificity of on-stage video in Krystian Lupa's work. Best known for his adaptations of long novels focusing on conscience and interiority, Lupa supersedes a basic use of video and uses it as a real means for the exploration of the characters' psyche. More than a mere visual element facilitating the transition from novel to stage, video is for Krystian Lupa a way to interrogate the relationship between all the elements of theatre: indeed, it questions the actor's relationship to the character he embodies, as well as the relationship between the spectator and what happens on stage.

Keywords: Krystian Lupa, Alfred Kubin, Thomas Bernhard, video, adaptation of novel, character, actor.

En guise d'introduction : retour sur un spectacle pivot dans le parcours de Krystian Lupa

Né en 1943, Krystian Lupa est l'un des metteurs en scène de théâtre les plus reconnus en Pologne et en Europe. Après des études d'art et de cinéma, il s'est formé à l'École nationale de théâtre de Cracovie puis s'est peu à peu

¹ *Lettres Sorbonne-Université, Paris. camilleprotar@gmail.com.*

distingué par des créations à la durée envoûtante et très souvent inspirées par les œuvres de grands romanciers (Robert Musil, Hermann Broch, Dostoïevski...). La présence de la vidéo s'est affirmée dans son travail avec *Factory 2*, en 2010. En montant ce spectacle, il mettait ses spectateurs face à une matière nouvelle. Ce n'était plus une pièce ou un roman qui inspirait la création mais un artiste, un collectif : Andy Warhol et tous ceux qui s'étaient retrouvés dans sa *Factory*, ce lieu mythique de l'avant-garde new-yorkaise.

L'œil du spectateur allait vite devoir s'habituer à faire des allers-retours entre le plateau et l'écran suspendu au-dessus du cadre de scène. *Factory 2* débutait par la projection d'un court-métrage qui avait fait scandale à l'époque, *Blow job* (1963), un plan fixe de 35 minutes sur le visage d'un homme en train de recevoir, hors champ, une fellation. Les autres vidéos du spectacle auraient pu être signées par Andy Warhol : elles étaient toutes tournées et projetées en direct par Piotr Skiba, l'acteur qui l'interprétait et qui ne cessait de diriger sa caméra vers ses partenaires de jeu. Elles se constituaient devant le public comme des variations sur le *screen test*, sorte de portrait-vidéo conçu par Warhol où la personne filmée devait s'efforcer de demeurer simplement derrière la caméra le plus longtemps et le plus naturellement possible. Il semble qu'en mettant en scène Andy Warhol, Krystian Lupa se soit lui-même imprégné des pratiques du vidéaste et que cette influence ait laissé ses traces dans les spectacles qui ont suivi.

Après un triptyque qui étudiait successivement les figures de Marylin Monroe, de Simone Weil et de Georges Gurdjieff et une première expérience avec de jeunes acteurs français (*Salle d'attente* d'après une pièce-fleuve de Lars Norén où la vidéo et la forme du *screen test* avaient toute leur place), Lupa revient à l'adaptation romanesque qui avait marqué ses débuts dans la mise en scène. C'est d'abord une reprise de *La Cité du rêve* d'après *L'Autre côté* d'Alfred Kubin, puis un retour à un romancier avec qui il entretient un lien privilégié, Thomas Bernhard (*La Plâtrière* et *Extinction* notamment font partie des spectacles qui l'ont fait connaître au public français dans les années quatre-vingt-dix). Ces retrouvailles avec ces deux auteurs laissent à penser que les expérimentations initiées avec *Factory 2*, si elles ont donné le jour à des spectacles exceptionnels, lui ont surtout permis de se renouveler

pour mieux retrouver un terrain plus familier et particulièrement fertile au sein de sa recherche artistique, à savoir ces romans à la focalisation interne où le narrateur circule autour d'un groupe de personnages aux intériorités complexes. Pour Lupa, le théâtre est « un laboratoire des expressions humaines »² et avec la vidéo, c'est bien cet aspect-là de sa recherche qui s'affine alors même qu'il revient au roman. Car l'attire, surtout chez Thomas Bernhard, tout ce qui ne relève pas du récit, tout ce qui flirte avec les limites du processus narratif : « le théâtre comme récit ne [l']intéresse pas »³ et que ce soit chez Kubin ou Bernhard, ce n'est pas l'intrigue qui se retrouve au cœur de son travail d'adaptation mais bien le terrain d'exploration que représentent les personnages pour les acteurs et l'atmosphère singulière que pourra faire naître leur rassemblement sur la scène de théâtre. A cet égard, le choix de *L'Autre côté* peut étonner : la narration de ce « roman fantastique » (c'est le sous-titre de l'œuvre) suit une chronologie linéaire et une intrigue mouvementée. Mais nous pourrions constater la grande liberté qu'a prise Lupa avec cette œuvre devenue prétexte pour expérimenter les espaces-limites de la conscience et « vivre [un] songe sur le plateau de manière plus profonde encore que dans le monde réel »⁴.

En étudiant trois spectacles créés par Krystian Lupa – *La Cité du rêve* d'après *L'Autre côté* d'Alfred Kubin, *Perturbation* et *Des arbres à abattre* d'après les deux œuvres de Thomas Bernhard – au regard de ce lien complexe qui se dessine entre vidéo et matière romanesque dans le travail du metteur en scène, nous essayerons de montrer en quoi l'irruption de l'écran dans son théâtre n'est pas qu'un simple moyen d'adaptation romanesque mais contribue à faire pleinement de la scène un « laboratoire des expressions humaines ».

² Krystian Lupa cité par Jean-Pierre Thibaudat dans *Krystian Lupa*, entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski (Arles : Actes Sud-Papiers, 2004), 6.

³ Krystian Lupa cité par Jean-Pierre Thibaudat, programme du Théâtre de la ville pour *La Cité du rêve*, octobre 2012.

⁴ Krystian Lupa cité par Jean-Pierre Thibaudat, programme du Théâtre de la ville.

Du roman à la scène : la vidéo au service de l'adaptation

Perturbation : espace et narration

Le lecteur de *Perturbation* suit une route ponctuée d'espaces bien distincts qui constituent pour le narrateur, Thomas, et son père médecin, les microcosmes dans lesquels évoluent les malades auxquels ils rendent visite. Dans l'adaptation de Lupa, les scènes qui donnent à voir la route parcourue par le père et le fils entre ces différents espaces guident le spectateur dans le voyage. La route devient un véritable parcours initiatique du fils. Une flèche orange bien visible au centre du plateau est là pour nous le signifier : sa portée symbolique est mise en évidence par le fait que tous les personnages, hormis Thomas, prennent soin de l'enjamber. Or la vidéo accompagne ce chemin puisqu'elle apporte une réponse à l'adaptation de ces épisodes intermédiaires en nous faisant voir le père et le fils dans leur voiture, en route. L'écran s'allume ainsi entre toutes les scènes jouées sur le plateau et réservées aux moments des haltes effectuées chez les malades, respectant par-là la chronologie quasi linéaire du roman.

Le spectacle débute d'ailleurs par une « pause en route »⁵ qui permet à l'acteur qui interprète Thomas d'établir un certain rapport avec le public, rapport ambigu rappelant celui du narrateur au lecteur dans le roman à la première personne : il glisse de l'extérieur à l'intérieur du récit, il a conscience de ce que voit le public. Assis au bord du plateau, il fait défiler sur son portable les photos qui racontent les lieux où il a précédemment suivi son père médecin (racontés dans le roman et seulement évoqués ici) et qui sont projetées sur l'écran. Le personnage partage aussi avec le public des extraits de son cahier de notes qu'il est en train de relire, comme les noms des malades que son père a passés en revue – première ébauche, peut-être, de ce qui s'apparentera au contenu du roman *Perturbation*. Le public assiste donc à la phase d'écriture rapportée, ce moment mettant brièvement en scène l'état de l'écrivain écrivant, présent dans le roman à caractère autobiographique et que le dialogue au théâtre entre présence réelle de l'acteur et projection de son image sur l'écran au-dessus du plateau, fait vivre autrement. Le lien qui se noue là entre *média* et *immédiat* rend visible l'acte d'écriture.

⁵ Manuscrit de l'adaptation de Lupa pour le spectacle, septembre 2013.

Par ailleurs, la vidéo, en redoublant la scène, montre ce qui s'est objectivement passé entre le père et le fils, révélant une forme d'incommunicabilité entre les deux personnages (seules quelques paroles échangées : « tu veux rester encore un peu ? – tu n'as pas fini ta cigarette – je peux l'éteindre... ») tandis que l'espace du plateau permet à celui qui est devant nous de se confesser, de livrer les pensées qui l'ont traversé à ce moment-là. Le père est aussi sur la scène, derrière lui comme sur l'écran, mais l'espace théâtral permet ce qui est plus difficile dans un film : nous acceptons que le personnage du père présent sur la scène n'entende pas ce que Thomas nous dit, dans ce contrat tacite qu'établit naturellement la scène avec le spectateur. Il permet cette liberté-là d'où peut jaillir la parole intime du personnage, jouant de la limite entre scène et salle, fiction et réalité, rappelant cette frontière du roman entre présent de l'écriture et temps rapporté.

On voit dès lors comment la mise en scène de ce spectacle exploite pleinement la souplesse de l'image pour rendre compte des nombreux changements spatiaux et des glissements narratifs du roman. Mais lorsque la composition de l'œuvre est plus complexe, qu'elle entretient un rapport moins linéaire avec la chronologie, la vidéo vient apporter d'autres solutions aux difficultés que représente son passage à la scène.

***Des Arbres à abattre* : digressions et temporalité**

Dans ce roman plus tardif de Bernhard qu'est *Des Arbres à abattre*, un cadre initial est posé : il s'agit d'un dîner auquel le narrateur regrette d'être venu. Mais le lecteur se rend vite compte que ce cadre sert de support aux divagations du narrateur qui composent l'essentiel du roman, entre réflexions et retours en arrière.

La vidéo vient alors servir les changements de temporalité qui suivent les glissements de la pensée du narrateur et font intervenir d'autres lieux où apparaissent les mêmes personnages qui, sur scène, sont dans le salon du couple Auersberger, les hôtes du dîner. Cela permet de donner à voir, par la vidéo, des passages entiers du roman. Presque tous ceux qui n'ont pas lieu chez les Auersberger sont montrés au spectateur sur les écrans placés au-dessus de la scène. La vidéo ne se fait pas attendre car très tôt le narrateur, assis dans son « fauteuil à oreilles », en avant-scène, légèrement en retrait par rapport

aux autres personnages, convoque un passé proche en nous expliquant comment il a revu par hasard les Auersberger et que ceux-ci l'ont informé de la mort d'une amie commune, Joanna, puis l'ont invité à dîner... Nous retrouvons ici ce même dispositif qui confie à l'acteur la parole du personnage-narrateur dans cette zone ambiguë du proscenium qu'il quitte régulièrement pour se mêler aux autres.

Joanna, la femme dont la mort a réuni tous les personnages, figure absente mais centrale, est sans cesse évoquée dans le roman. Or, le rapport trouble au réel qu'entretient la mise en scène de Lupa, oscillant sans cesse entre images oniriques et images plus naturalistes, lui permet de donner une incarnation à cette figure. L'actrice qui l'interprète apparaît régulièrement sur le plateau, irréaliste, évanescence, comme une présence spectrale qui hante le dîner des Auersberger. Cependant, la première fois que le spectateur la rencontre, c'est à travers un film qui est projeté avant même que les acteurs, et même l'ensemble des spectateurs, n'entrent dans la salle. Lorsque le public s'installe, il peut en effet voir sur un écran ce qui semble être un reportage télévisé : Joanna, interviewée chez elle (fig. 1). Ce procédé permet au spectateur



Fig. 1 : *Des Arbres à abattre*, Teatr Polski, Wrocław, à l'écran : Piotr Skiba, Halina Rasiakówna et Wojciech Ziemiański, photo : Natalia Kabanow

de se familiariser avec cette femme, de l'inscrire dans son imaginaire avant même que la pièce ne commence vraiment. Il dévoile ainsi l'intention du metteur en scène de concentrer le spectacle avant tout sur les personnages issus du roman, de leur donner une certaine épaisseur.

De cette manière, cette vidéo initiale participe aussi du long processus de recherche vers le personnage que Lupa exige de ses acteurs et qui vise à mettre le spectateur face à des présences humaines dont il pourra ressentir la densité et la profondeur.

Vidéos et personnages : accès à l'intériorité et au travail de l'acteur

Personnages et acteurs

Il est intéressant de noter que ce sont souvent les personnages sur lesquels le roman en dit le moins (et qui peuvent donc paraître secondaires) qui fournissent à Lupa et à ses acteurs une source particulièrement créatrice : ils sont, plus que les autres, matière à improvisation. Il n'y a guère de personnage secondaire dans les spectacles de Krystian Lupa. Ses acteurs composent un chœur de présences étranges qui se fondent dans l'atmosphère qu'ils créent. Ainsi, dans *Perturbation*, Lupa avait demandé aux quatre actrices qui interprétaient les filles et les sœurs du Prince – deux personnages à peine mentionnés chez Bernhard – d'improviser sur leur rôle et c'est ce travail qui a construit les deux dialogues que l'on entend simultanément dans la deuxième partie du spectacle, d'un côté de la scène entre les deux filles, de l'autre côté entre les deux sœurs. Le soir des représentations, les quatre actrices improvisaient encore.

Une démarche similaire a été suivie dans *Des Arbres à abattre* à partir, cette fois, des rôles de deux jeunes poètes invités chez les Auersberger. Lors de la phase de création, il a également été demandé aux deux acteurs d'improviser un dialogue devant une caméra fixe à l'intérieur d'une pièce où ils furent laissés seuls plus d'une heure, puis des bouts de cette improvisation ont été choisis pour être montrés à l'écran au sein du spectacle. Dans la version qui fut présentée à Wrocław, d'autres extraits de vidéos

montrant les acteurs en travail étaient projetés dans le foyer du théâtre. Les spectateurs pouvaient d'une certaine manière continuer à se familiariser avec les personnages pendant l'entracte. Ces vidéos installées dans le théâtre comme dans une salle d'exposition étaient par la même occasion un moyen de révéler une part du processus de création, une étape des acteurs sur leurs chemins vers leurs personnages – pour reprendre ici une image propre à Lupa. Faire improviser les acteurs devant une caméra fixe est en effet un outil récurrent dans le travail qu'effectue le metteur en scène : conscients d'être enregistrés, les acteurs doivent laisser aller les pensées de leur personnage, leur monologue intérieur, en se souciant de moins en moins de la caméra. Dévoiler les traces de ce travail, c'est finalement faire pénétrer le spectateur dans l'intimité des acteurs en même temps que dans celle des personnages, dans ce rapport ambigu, complexe, entre acteur et personnage qui est au cœur de la recherche de Lupa. Libre alors au public de voir dans ces vidéos un exercice d'acteur, d'inscrire ces dialogues dans la fiction ou de se dire même qu'ils ont lieu dans l'esprit de Thomas qui aurait pu imaginer les discussions de ces deux poètes, présentés dans le roman comme des doubles du narrateur, une image de sa jeunesse d'écrivain.

Si l'on quitte à présent le point de vue de l'acteur, il est plus facile *a priori* pour un lecteur de roman que pour un spectateur d'avoir accès à l'intériorité d'un personnage : sur scène, la pensée doit bien souvent être révélée par la parole solitaire, monologue adressé ou non au public et qui s'inscrit dans une convention théâtrale. Or, l'effet est bien différent et cette convention n'est plus de mise quand cette intériorité nous est partagée à travers la vidéo : le rapport aux personnages se fait plus intime, l'impression de pénétrer leurs pensées, plus évidente. L'écran autorise finalement un rapport plus immédiat à l'intériorité des personnages.

Espaces intérieurs

Dans la mise en scène des *Arbres à abattre*, il faudrait établir une distinction entre les films réalistes qui se contentent de rapporter les souvenirs du narrateur et les films plus fantasmatiques qui nous montrent,

par exemple, Thomas seul dans une forêt ou sur un terrain vague bétonné. Ce deuxième type de films, souvent plus brefs, donne accès à un espace mental d'un autre type. Le support de l'écran vient ainsi mêler, comme la mémoire et sa transposition littéraire, les souvenirs réels aux rêves et aux hallucinations. Comme l'écriture des romanciers dont s'inspire Lupa, elle permet aussi d'extérioriser les représentations subjectives.

Cette réflexion nous ramène à *La Cité du rêve*, où la dimension onirique est, de toute évidence, plus flagrante encore. Dans ce spectacle, des vidéos sont souvent projetées, avec la particularité toutefois de s'intégrer au cadre de scène (et non sur un écran en hauteur). Par la matière et la couleur grisâtre du mur, les images apparaissent plus floues, comme moins réelles. Elles montrent à plusieurs reprises le personnage principal dans un fauteuil tandis que l'acteur qui le joue déambule sur la scène, en un procédé de dédoublement similaire à celui que nous avons déjà noté dans *Perturbation*. Plus tard dans le spectacle, sur ce même fauteuil, est assis un chimpanzé. Cette nouvelle image répond à une pensée que le personnage a partagée plus tôt avec sa femme : « j'ai vu un homme avec un singe et j'ai réalisé qu'il me ressemblait ». Puis elle réapparaît plus tard lorsque le personnage s'écroule en avant-scène, puis à nouveau lorsqu'il s'affaisse, cette fois-ci à l'intérieur d'un cube placé au centre du plateau, tandis que sa perception se trouble de plus en plus. Cette évolution questionne le rapport d'ambiguïté qu'entretient la vidéo avec le réel, une ambiguïté qui est encore accentuée dans ce spectacle lorsque sont projetés sur les quatre pans de mur les portraits démultipliés du professeur Paetera, cette figure qui hante le personnage principal. Le spectateur peut se dire que cette image est l'expression de l'obsession du personnage, une image psychique qui s'appuierait sur une figure réelle. D'ailleurs, l'acteur qui joue Paetera est présent sur le plateau : sur le rebord d'une fenêtre, il observe le narrateur ; le masque qu'il porte le montre agonisant de vieillesse et de lassitude. Cette présence, pourtant incarnée sur le plateau serait peut-être, elle-même dans la tête de Kubin... La vidéo accentue ainsi cette oscillation entre rêve et réalité, cette expérience de trouble perceptif que propose au public la plupart des spectacles de Lupa.

Ce faisant, le spectateur est invité à partager les impressions ressenties par les personnages dans *L'Autre côté*. Le narrateur, en effet, exprime régulièrement sa difficulté à discerner si ce qu'il vit est réel ou s'il est encore une fois « comme empêtré dans quelque rêve »⁶. Nous le voyons perdre peu à peu tous ses repères : « le rythme précipité des événements donnaient à la vie quelque chose de fantomatique, de positivement onirique »⁷. La distinction est tout aussi difficile à faire pour le lecteur car le récit s'apparente de plus en plus à celui d'un cauchemar, notamment lorsqu'il suit les pérégrinations et l'errance de plus en plus angoissée du personnage dans la ville, à la recherche de Paetera, et qu'il partage les pensées confuses qui hantent son esprit. Au fil de sa progression, le récit se teinte de visions, jusqu'à ce que le narrateur en vienne à se demander s'il n'est pas atteint de folie. Le metteur en scène se met ainsi au service de l'expression du trouble croissant qui fait toute la richesse de l'œuvre de Kubin en exploitant la capacité de la vidéo à déstabiliser le regard du spectateur, qui va et vient entre deux plans de représentation – l'écran et la scène – où images et objets entretiennent un rapport sensiblement différent au réel.

Pour Krystian Lupa, le théâtre est avant tout un espace de connaissance et de compréhension des êtres. De cette conception découle son goût pour les romans qui laissent place à de longues remémorations, aux flux de la pensée, aux souvenirs ajoutés. Or, cet aspect caractérise tout particulièrement les romans de Thomas Bernhard ; cela explique la plus grande liberté que Lupa a prise avec le roman de Kubin. Tous les épisodes déterminants dans l'intrigue du « roman fantastique », notamment ceux qui précèdent le départ du narrateur pour la « Cité du rêve », ont été supprimés. Le spectacle commence lorsque sa femme et lui-même sont déjà installés dans la ville, au moment où dans le roman l'action se fige, où le processus de lente dérégulation qui s'empare du lieu commence à envahir les personnages, où le lecteur est invité à faire l'expérience du « rien », là où se révèle, selon Lupa, toute « la vérité du personnage »⁸.

⁶ Alfred Kubin, *L'Autre côté. Un Roman fantastique*, trad. Robert Valançay (Paris : José Corti, 2007), 129.

⁷ Alfred Kubin, *L'Autre côté*, 184.

⁸ Krystian Lupa, propos recueillis par David Sanson pour le Festival d'Automne, programme du spectacle, trad. Agnieszka Zgieb, septembre 2010.

Si la rencontre de l'acteur avec le personnage est bien au centre des préoccupations du metteur en scène, celle-ci ne prend néanmoins tout son sens qu'à l'apparition d'une troisième entité déterminante dans le processus de création : le spectateur. La conception des vidéos qui se fait en même temps que les répétitions et la création de la musique et du décor vise finalement à tisser un lien ténu avec ce spectateur invité à découvrir l'univers proposé par le metteur en scène à partir du roman qui l'a inspiré. Une utilisation encore différente de la projection dans le théâtre de Krzysztof Lupa peut venir interroger plus directement ce lien.

Vidéo et spectateurs : inscrire le roman dans le présent

Dépasser la fiction pour accompagner la réflexion

À la différence de ses précédents spectacles, *La Cité du rêve* et *Des Arbres à abattre* établissent un dialogue avec l'actualité du public polonais. Ce phénomène est particulièrement flagrant au début de *La Cité du rêve* où un vidéo-reportage inscrit dans l'actualité la thématique de la ville utopique ou ville-nouvelle. Les travaux, les chantiers nombreux et incessants pour bâtir de nouvelles infrastructures, les moyens qui sont versés pour construire des lieux qui demeurent pendant longtemps, parfois pour toujours, des villes-fantôme : ces réalités font partie du paysage contemporain de la population et il est impossible pour le public polonais de ne pas faire le rapprochement. À travers l'évocation, centrale au début du spectacle, d'une ville-nouvelle, nous pouvons percevoir un parallèle ironique avec les travaux actuels effectués notamment à Varsovie, à Wrocław et à Poznań, et le débat public qu'ils peuvent soulever. La vidéo établit donc alors un rapport de connivence avec les spectateurs. Elle propose une réflexion fugace et apporte une dimension concrète à un questionnement sur les utopies qui sous-tend en partie le roman de Kubin.

Ce vidéo-reportage qui intervient au début de *La Cité du rêve* et où n'apparaît aucun des acteurs qui sont sur scène entretient finalement une certaine distance avec la fiction mise en scène : elle la commente et la

complète en jouant de cette connivence qu'elle a créée avec le spectateur. Contrairement aux vidéos évoquées précédemment, cette vidéo exige du spectateur qu'il établisse un lien entre scène et écran à partir de ses propres références. Le temps que dure le film, le metteur en scène lui propose une réflexion qu'il peut accueillir ou non sans que cela n'ait de conséquence par la suite sur sa compréhension du spectacle.

À cet égard, il est intéressant de revenir à la mise en scène de *Perturbation* qui fait, ponctuellement elle aussi, un usage similaire de la vidéo, bien que très différent dans sa forme. Au milieu du spectacle, après la visite du médecin et de Thomas à un jeune malade appelé le fils Kreiner, nous voyons ce dernier saisir un violoncelle. Au moment où il s'empare de l'archer et s'apprête à frotter les cordes, une chanson religieuse retentit et sur l'écran apparaît l'image d'une colline. Si l'on s'appuie uniquement sur les informations délivrées par la fiction et sur la seule vidéo, cette colline correspond à l'ultime étape du médecin et de son fils qui a déjà été mentionnée et vers laquelle ils vont se diriger. Cependant, accompagnée de la sorte par le chant choisi par le metteur en scène, cette image prend une tout autre dimension. Elle propose une résonance biblique de la scène qui vient d'avoir lieu, faisant de cette colline un nouveau Golgotha et du jeune malade, un martyr. Nous pouvons alors interpréter ce chemin initiatique qui se déroule dans le spectacle, comme un chemin de croix effectué par le fils. Cette vidéo, contrairement aux autres, n'est pas perçue par le personnage de Thomas ; elle est donc bien un geste du metteur en scène directement adressé à la sensibilité et à la réflexion spectateurs.

Questionner le rapport de la scène à la salle dans le présent de la représentation

Enfin, cet emploi peut prendre une dimension méta-théâtrale lorsque le metteur en scène se sert de l'écran pour interroger la relation même des acteurs au public, le degré de réalité sur lequel le public se situe par rapport aux acteurs dans leur incarnation de leurs personnages. L'écran peut mettre en avant aux yeux du public cette relation devenue fragile et ambiguë lorsque

l'acteur ne fait plus qu'un avec son personnage. Il n'y a pas de quatrième mur chez Lupa, ou s'il y en a un, il est fait pour être traversé, mais délicatement, comme un voile fragile qu'il faudrait soulever sans l'abîmer. Le public n'est pas ignoré, il n'est pas non plus pris à parti directement. C'est là un rapport singulier qu'entretiennent avec lui les spectacles de Krystian Lupa.

Pour éveiller ces questions, un geste simple : les acteurs, à un certain moment du spectacle, dans *Perturbation* comme dans *La Cité du rêve*, photographient les gradins. L'écran au-dessus du cadre de scène n'accueille alors plus la vidéo mais la photographie qui, comme dans *Blow up* d'Antonioni, interroge mystérieusement notre perception du réel. Au début de *Perturbation*, quand Thomas prend en photo le public, nous voyons successivement sur l'écran le paysage devant lequel est censé se trouver le personnage lorsqu'il s'est arrêté au bord de la route, puis les spectateurs. Ce jeu entraîne un vacillement de la perception et questionne la réalité du public telle qu'elle s'inclut dans le travail d'imagination du comédien, le « paysage »⁹ intérieur qu'il doit développer pour mieux incarner son personnage.

Dans *La Cité du rêve*, les personnages expriment régulièrement leur impression d'être épiés, par Paetera si l'on se tient là encore à la fiction, par le public si l'on s'inscrit dans un rapport plus ludique à la représentation. C'est du reste l'impression troublante que nous donnent les acteurs : celle de sentir notre présence sans vraiment nous voir, comme si nous-même faisons partie, déjà, de leur imaginaire. Un des personnages de *La Cité du rêve* prend une photo de groupe depuis le plateau tandis que tous les autres sont descendus dans la fosse. Nous pouvons alors voir sur l'écran l'image du groupe devant les gradins remplis de spectateurs, mais une deuxième prise montre cette fois les mêmes personnages devant les gradins vides... Comme dans *Perturbation*, la photographie projetée sur scène permet ainsi d'interroger ces rapports vertigineux qui se tissent lors d'une représentation entre acteur, personnage et public.

⁹ Notion familière au metteur en scène désignant les visions que doit mettre en mouvement un acteur et qui relie son imaginaire au plateau dans l'instant présent, citée par Jean-Pierre Thibaudat dans *Krystian Lupa*, 59.

Si la présence de l'écran au théâtre est un fait acquis maintenant depuis plusieurs dizaines d'années, il est toujours intéressant d'en interroger la pertinence et les enjeux dramaturgiques. Dans la perspective qui a été la nôtre, par le choix de spectacles inspirés par le genre romanesque et montés par un artiste qui a introduit tardivement la vidéo dans son travail, ce médium que l'on place encore dans la catégorie des « nouvelles technologies » révèle ses capacités à servir la singularité d'un geste de mise en scène. Nous avons vu comment il pouvait apporter des réponses au défi que constitue le fait de porter à la scène la complexité de deux écritures qui n'y sont pas destinées – les ressassements et tâtonnements d'une voix narrative qui brouille les temps et les lieux chez Thomas Bernhard, la longue description d'un délitement progressif qui bascule au cauchemar chez Alfred Kubin. La finalité de ces spectacles n'est cependant pas le succès et l'efficacité de l'adaptation de ces œuvres, qui intéressent le metteur en scène avant tout pour les êtres qu'elles saisissent et montrent dans un certain état de crise. Ce que puise Krystian Lupa dans ces romans, ce qu'il transforme en matière à rêver et à créer pour ses acteurs, a pour support premier les personnages inventés par les romanciers, des êtres livrés à eux-mêmes et au flux incessant de leurs pensées. Dans cette démarche, dans cette quête d'un théâtre qui parviendrait à rendre sensible l'invisible, à partager les différentes strates de la pensée et les limites de la conscience, la vidéo trouve ses rôles. Elle ouvre d'autres possibles et accompagne le metteur en scène dans son désir de renouvellement permanent, dans une recherche qui, en explorant toujours plus en profondeur ces écritures de la pensée, tend aussi à trouver de nouvelles manières de dialoguer avec le public. C'est à ce dialogue-là que s'attache de plus en plus le travail de Lupa aujourd'hui, et la vidéo y a toute sa place.

BIBLIOGRAPHIE

Spectacles :

Lupa Krystian metteur en scène. *La Cité du rêve*, d'après Alfred Kubin, *L'Autre côté*. Théâtre de la ville, Paris, première le 5 octobre 2012.

Lupa Krystian metteur en scène. *Perturbation* de Thomas Bernhard, Théâtre de la Colline, Paris, première le 27 septembre 2013.

ÉCRAN ET ROMAN SUR LA SCÈNE. RÉFLEXION CROISÉE
SUR TROIS SPECTACLES DE KRYSYAN LUPA

Lupa Krystian metteur en scène. *Des Arbres à abattre* de Thomas Bernhard, Théâtre Polski, Wrocław, première le 23 octobre 2014.

Livres :

Bernhard, Thomas. *Perturbation*, traduit par Bernard Kreiss. Paris : Gallimard, 1989.

Bernhard, Thomas. *Des Arbres à abattre. Une irritation*, traduit par Bernard Kreiss. Paris : Gallimard, 1998.

Kubin, Alfred. *L'Autre côté. Un Roman fantastique*, traduit par Robert Valançay. Paris : José Corti, 2007.

Thibaudat Jean-Pierre, Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska et Michel Lisowski (entretiens réalisés par), *Krystian Lupa*. Arles : Actes Sud-Papiers, 2004.

Entretiens :

Lupa Krystian, propos recueillis par David Sanson pour le Festival d'Automne, programme de *Factory 2*. Traduction d'Agnieszka Zgieb, septembre 2010.

Lupa Krystian, propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat, programme du Théâtre de la ville pour *La Cité du rêve*. Traduction d'Agnieszka Zgieb, octobre 2012.

Camille Protar wrote her Master's degree dissertation on Krystian Lupa's work. After that, she spent one year at the Adam Mickiewicz University (Poland) to study the aspect of communities in contemporary Polish theatre, before focusing on the notions of transparency and opacity. She participated to several seminars and wrote a series of articles published in contributed volumes, among which: *Metteur en scène aujourd'hui – identité artistique en question* (PUR, 2017). Alongside her academic studies, she founded her own theatre company in Paris with which she directed shows based on Howard Barker and Fernando Arrabal's works.

Le potentiel théâtral chez David Foenkinos.
Analyse du roman, du scénario et du film La Délicatesse

ALINA ALUAȘ¹

Abstract: *The Theatrical Potential in David Foenkinos' Work. Analysis of the Novel, the Scenario and the Film "La Délicatesse".* Our interest, especially when it comes to the subject of literature, is to show the manner in which the text processing done by the author (script writer/director) brings to light the guidelines of the novelistic text's semantics, which under careful analysis reveals a kind of personal myth of the novelist. The skewed, syncopated, interrupted writing which disrupts the chronotope serves the needs of the script as well as the director's selective vision. Unconsciously, the novel seems to follow the structure of the theatrical model. These traits can also be found in the cinematographic structure of the film.

Keywords: love, eroticism, delicacy, theatricality, scenario, film.

David Foenkinos est écrivain, dramaturge, scénariste et réalisateur français, dont les nombreux romans sont traduits dans plus de quarante langues. Sa vision du monde implique un mélange de souvenirs et d'imagination, un penchant pour le vécu, une dynamique des rythmes qu'expriment des personnages complexes, entraînés dans les aléas d'une existence ordinaire, où l'amour régit, pour la plupart, leur destin.

Placer l'auteur dans la littérature française actuelle, c'est penser à toute une lignée d'écrivains qui veulent vivre avec leur temps, une existence tendue vers le bonheur personnel, dont on veut goûter tous les apprêts, sans

¹ Doctorante à la Faculté des Lettres, Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie. E-mail : aluas_ialina@yahoo.com.

pourtant ignorer les interrogations sur le sens de la vie, la mort, la quête d'authenticité à même de séduire un lecteur avide de s'y reconnaître. Dans *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Dominique Viart, essayant de cerner l'extrême contemporain du roman, parle d'une « littérature consentante » qui ne s'occupe pas de la « grande histoire », mais « qui fait rêver, qui fait douter », « saisit les ambiguïtés de la vie sans transmettre des messages et des valeurs [...], qui traite le sens de la vie dans la dimension du possible et du fortuit »². Quant à l'écriture, elle n'est pas trop soumise « à des rigueurs formelles ou esthétiques ». David Foenkinos pourrait être intégré à cette catégorie.

Parallèlement à l'écriture romanesque, David Foenkinos a réalisé avec son frère, Stéphane Foenkinos, un court métrage, intitulé *Une histoire de pieds* (2006), et trois de ses romans ont eu la chance d'être adaptés au cinéma³. Il est aussi auteur de pièces de théâtre, ce qui confirme son penchant pour l'art dramatique⁴. Mais, David Foenkinos connaît le grand succès en France grâce à l'apparition du film *La Délicatesse* (2011), une comédie romantique, d'après le roman éponyme, pour lequel il a une triple contribution en tant qu'écrivain, scénariste et réalisateur du film.

Le roman

Le roman *La Délicatesse*, paru en 2009, est centré sur la vie de Nathalie, jeune femme moderne et « délicate », qui vit une histoire d'amour romanesque, brutalement interrompue par la mort de François, son mari, renversé par une voiture pendant qu'il faisait du jogging. L'incipit du roman présente Nathalie qui croise un jeune homme dans la rue, François. Hasard ou pulsion de l'âme, ils se considèrent parfaitement « compatibles », ils s'engagent dans une relation amoureuse sans faille.

² Dominique Viart et Bruno Vercier, *Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (Paris : Bordas, 2005), 9-10.

³ Jean-Paul Rouve, *Les souvenirs* (France : NoLiTaCinema, 2004) ; Jean-Pierre Améris, *Je vais mieux* (France : Europa Corp Distribution, 2018) ; Rémi Bezançon, *Le Mystère Henri Pick* (France : Gaumont, 2019).

⁴ David Foenkinos, *Célibataire* (Paris : Flammarion, 2008) ; *Le plus beau jour* (Paris : Flammarion, 2016).

La première partie du roman tourne autour du couple (Nathalie – François), leur amour partagé et leur quotidien, occasion pour l'écrivain de tracer leurs portraits : François travaille dans la finance. Il est « plein de vitalité, débordant d'idées et d'énergie »⁵, Nathalie est une belle femme, timide, « délicate », « plutôt discrète (une sorte de féminité suisse) »⁶ qui est persuadée d'avoir eu la chance de retrouver son élu du premier coup :

Nathalie et François se sont rencontrés dans la rue. C'est toujours délicat un homme qui aborde une femme. Elle se demande forcément : « Est-ce qu'il ne passe pas son temps à faire ça ? » Les hommes disent souvent que c'est la première fois. À les écouter, ils sont soudain frappés par une grâce inédite leur permettant de braver une timidité de toujours. Les femmes répondent, d'une manière automatique, qu'elles n'ont pas le temps. Nathalie ne dérogea pas à cette règle. C'était idiot : elle n'avait pas grande chose à faire, et aimait l'idée d'être ainsi accostée. Personne n'osait jamais. Elle s'était plusieurs fois posé la question : ai-je l'air trop boudeuse ou trop paresseuse ? Une de ses amies lui avait dit : personne ne t'arrête jamais, car tu as l'allure d'une femme poursuivie par le temps qui passe.⁷

Ce détail lié à leur rencontre aura son importance dans l'espace filmique. L'auteur joue avec les pensées et les paroles de ses personnages. Il insiste sur le moment de leur rencontre gouvernée par le hasard. François se promet de donner une suite à cette rencontre invitant la jeune fille à prendre un verre avec lui et conclut que la jeune fille correspond à sa grille pour choisir sa compagne de vie : demander un jus d'abricot par exemple. Le hasard fait bien les choses, semble dire l'auteur, avec cette pointe d'ironie et d'humour qui lui est propre.

À cet instant précis, Nathalie releva la tête de la carte, comme si elle revenait d'une longue réflexion. La même réflexion que venait de mener l'inconnu face à elle.

⁵ David Foенkinos, *La Délicatesse* (Paris : Gallimard, 2009), 17.

⁶ David Foенkinos, *La Délicatesse*, 11.

⁷ David Foенkinos, *La Délicatesse*, 12.

« Je vais prendre un jus...

— ... ?

— Un jus d'abricot, je crois. »

Il la regarda comme si elle était une effraction de la réalité.⁸

La façon dont François la demande en mariage touche l'âme romantique de Nathalie : il arrange quelques pièces de puzzle et construit avec minutie le message qui annonce leur avenir ensemble :

C'était un message sous forme de puzzle. Nathalie lâcha le livre qu'elle venait d'ouvrir, pour observer l'avancée du puzzle. François tournait, de temps à autre, la tête vers elle. Le spectacle de la révélation progressait vers son dénouement. Il ne restait que quelques pièces, et déjà Nathalie pouvait deviner son message, un message construit avec minutie, à l'aide de centaines de pièces. Oui, elle pouvait lire maintenant ce qui était écrit : « Veux-tu devenir ma femme ? »⁹

Cette histoire d'amour prend fin brusquement et la vie semble s'arrêter pour Nathalie, quand on lui annonce la mort de son mari :

Un instant auparavant, elle était en train de lire, et voilà qu'elle n'était plus chez elle. La réalité se recomposa. Elle voulut faire marche arrière dans le sommeil, faire marche arrière dans le dimanche. Ce n'était pas possible. Ce n'était pas possible, voilà ce qu'elle ne cessait de répéter dans une litanie hallucinatoire. On lui expliqua qu'il était dans le coma. Que rien n'était perdu, mais elle sentait bien que tout était fini. Elle le savait. Elle n'avait pas le courage de se battre. Pour quoi faire ? Le maintenir en vie une semaine.¹⁰

Complètement anéantie, elle se trouve soudain seule et tombe dans une profonde dépression. L'auteur s'attarde sur ses pensées le jour de l'enterrement, rituel qui aura une place privilégiée dans la transposition filmique :

⁸ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 15.

⁹ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 19.

¹⁰ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 33-34.

Le jour de l'enterrement, personne ne manquait. Tout le monde se retrouvait dans la région de l'enfance de François. Il aurait été heureux de cette foule, songea-t-elle. Et puis non, c'était absurde de penser ce genre de choses. Comment un mort peut-il être heureux de quoi que ce soit ? Il est en train de se décomposer entre quatre planches : comment pourrait-il être heureux ? En marchant derrière le cercueil, entourée de ses proches, Nathalie fut traversée par une autre pensée : ce sont les mêmes invités qu'à notre mariage. Oui, ils sont tous là. Exactement pareil. Quelques années après, on se retrouve, et certains sont sûrement habillés de la même façon. Ont ressorti leur unique costume sombre, valable aussi bien pour le bonheur que pour le malheur. Seule différence : la météo. Le temps était radieux aujourd'hui, on pouvait presque avoir chaud. Un comble pour un mois de février. Oui, le soleil n'en finissait pas de briller. Et Nathalie, le regardant de face, se brûlant les yeux presque à l'observer ainsi, brouillait sa vision dans un halo de lumière froide.¹¹

Afin de ne plus penser à la mort, Nathalie plonge dans le travail. L'auteur décrit tous les niveaux existentiels de la femme, insistant sur les rapports entre la sexualité et la sensualité de ses personnages féminins, leur situation dans le monde du travail, leur vécu quotidien. Les personnages sont bien ancrés dans la réalité sociologique, ce qui incite un lecteur ordinaire à s'y retrouver.

La relation strictement professionnelle de Nathalie avec Charles, son patron et son admirateur secret, est aussi suivie en détail. Charles, le patron suédois, amoureux de Nathalie, ne cesse de faire des pressions sur elle, d'autant plus après la mort de son mari, lui offre une promotion, dans l'espoir qu'elle va accepter ses sentiments.

Un soir, en lui parlant, il avait posé la main sur son genou. Elle n'avait rien dit, mais elle trouvait qu'il manquait cruellement de délicatesse. Voulait-il profiter de son chagrin pour prendre la place de François ? Était-il du genre à voyager à la place du mort ?¹²

¹¹ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 36-37.

¹² David Foenkinos, *La Délicatesse*, 40.

La troisième partie prend une tonalité différente, et le lecteur peut penser que ce qui suit est en prolongement de cette intervention auctoriale : sa grande tristesse « aggravait considérablement son potentiel érotique »¹³. C'est ici que se place l'entrée en scène de Markus, collègue de travail, passé inaperçu jusqu'à ce moment-là.

Quelques touches suffisent pour son portrait : « doté d'un physique plutôt désagréable »¹⁴, il est d'origine suédoise, ce qui semble marquer son comportement. Vers la fin du livre, Nathalie elle-même, à la façon dont Markus prenait les choses, le caractérise ainsi : « Cela pouvait passer pour de la naïveté, mais non. Il y avait chez lui comme une douceur de l'enfance, la capacité d'accepter les situations, y compris les plus farfelues. »¹⁵

La relation entre les deux personnages commence après un moment de rapprochement inexplicable, qui finit par un baiser volé :

Elle observait Markus qui ne bougeait pas. Il la regardait, avec émerveillement. Pour lui, Nathalie représentait cette sorte de féminité inaccessible, doublée du fantasme que certains développent à l'endroit de tout supérieur hiérarchique, de tout être en position de les dominer. Elle décida alors de marcher vers lui, de marcher lentement, vraiment lentement. On aurait presque eu le temps de lire un roman pendant cette avancée. Elle ne semblait pas vouloir s'arrêter, si bien qu'elle se retrouva tout près du visage de Markus, si proche que leurs nez se touchèrent. Le Suédois ne respirait plus. Que lui voulait-elle ? Il n'eut pas le temps de formuler plus longuement cette question dans sa tête, car elle se mit à l'embrasser vigoureusement. Un long baiser intense, de cette intensité adolescente. Puis subitement, elle recula.¹⁶

¹³ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 51. David Foenkinos, *Le potentiel érotique de ma femme* (Paris : Gallimard, 2004). C'est une comédie loufoque, adaptée au théâtre sur les fantasmes que l'on peut assouvir : Hector collectionne les moments de la vie de sa femme et éprouve soudain un coup de foudre qui le trouble outre mesure. La jeune troupe d'acteurs de ce spectacle a pris des libertés avec le texte, libertés acceptées par l'auteur dans une interview...

¹⁵ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 160.

¹⁶ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 74-75.

La rencontre de Nathalie avec Markus marque la fin du deuil, la fin du déséquilibre et l'acceptation de son nouvel état. La femme se donne une nouvelle chance d'être heureuse.

Quant à Markus, être embrassé par Nathalie lui donne l'impression d'être devenu d'un coup un prince charmant des contes de fées : il se rappelle toutes les jeunes filles de son passé, qui se trouvent maintenant sous le signe de l'oubli, grâce à l'apparition de Nathalie dans sa vie :

Tandis qu'il marchait vers son domicile, des images de son enfance suédoise lui revinrent. Ce fut assez rapide. Les enfances en Suède ressemblent à des vieillesse en Suisse. Mais tout de même, il repensa à ces moments où il s'asseyait, tout au fond de la classe, juste pour contempler le dos des filles. Pendant des années, il avait admiré les nuques de Kristina, Pernilla, Joana, et de tant d'autres filles en A, sans jamais pouvoir effleurer une autre lettre. Il ne se souvenait pas de leurs visages. Il rêvait de les retrouver, juste pour leur dire que Nathalie l'avait embrassé. Pour leur dire qu'elles n'avaient pas su voir son charme. Ah, la vie était si douce.¹⁷

Les jours suivants sont des allers-retours de Markus dans le hall de l'entreprise, en espérant revoir Nathalie. L'espace clos où les deux personnages passent la plupart de la journée est favorable à leurs rencontres. C'est dans le bureau de Nathalie que Markus vient lui demander des explications pour son geste : ce face à face se prolonge, Nathalie ne sait que répondre, Markus fixe Nathalie qui est en train d'arranger ses cheveux. Il est complètement fasciné par ce geste, oubliant pour un instant la raison pour laquelle il est venu. De nouveau, Foenkinos joue avec ses personnages, mais aussi avec le lecteur, car ce face à face se prolonge en mimiques et gestes comme pour donner une suite à cette histoire :

¹⁷ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 76-77.

Il frappa énergiquement à la porte du bureau. Elle dit « entrez », et il entra sans flancher. C'est alors qu'il fut confronté à un problème majeur : elle était allée chez le coiffeur. Markus avait toujours été très sensible aux cheveux. Et là, c'était un spectacle déconcertant. Les cheveux de Nathalie étaient parfaitement lisses. D'une beauté étonnante. Si seulement elle les avait attachés, comme cela lui arrivait parfois, tout aurait été plus simple. Mais devant une telle manifestation capillaire, il se sentait dépourvu de mots.

« Oui Markus, c'est pour quoi ? »

Il interrompt sa dérive mentale. Et prononça finalement la première phrase qui lui vint à l'esprit :

« J'aime beaucoup vos cheveux.

— C'est gentil merci.

— Non, vraiment, je les adore. »

Nathalie fut étonnée par cette déclaration matinale. Elle ne savait si elle devait sourire ou être gênée.¹⁸

Leur passe-temps ensemble, lors d'un dîner, d'une soirée au théâtre, d'un rendez-vous dans un bar, leur permet de se connaître progressivement. Nathalie découvre peu à peu un Markus différent, sensible, subtil, responsable, profond, elle découvre son sens de l'humour (« Vous êtes drôle, en fait »¹⁹). Markus devient aux yeux de Nathalie entraînant, exaltant même par sa conduite « romanesque ».

Leur amour commence par une réciprocité sentimentale et se mue peu à peu en une réciprocité érotique. *La délicatesse*, titre et mot clé du roman, marque tous leurs moments. C'est une rencontre de deux âmes, plus forte que le plaisir physique. La fin du roman présente les deux personnages chez la grand-mère de Nathalie, dans le jardin, en train de jouer à cache-cache. Les duos d'amour mêlent l'évocation de la nature à l'intimité des cœurs, c'est une fantaisie gaie ou rêveuse, capricieuse ou débridée, un humour où les gamineries n'excluent pas la poésie.

¹⁸ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 83.

¹⁹ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 104.

C'est ainsi, au cœur de toutes les Nathalie, que Markus trouva un endroit pour se cacher. Il se fit le plus petit possible. Chose étrange pour ce jour où il se sentait grand comme jamais. Partout dans son corps, les pulsions de l'immensité s'éveillaient. Une fois en place, il se mit à sourire.²⁰

La quête de l'éternel féminin de Markus finit par la conquête du cœur de Nathalie, essence de toutes les femmes rencontrées ou désirées.

L'écriture de Foenkinos se fait inventive, précise, épurée. L'insertion de bribes de quotidien rend bien l'atmosphère du temps, les habitudes d'un Parisien ordinaire, certains snobismes à travers les lectures de livres bien cotés, qui ne sont pourtant pas – par les échos dans l'esprit du lecteur – sans rapport avec l'intrigue. S'il veut parler d'attraction sexuelle, il fera appel à un aphorisme cioranien : « L'art d'aimer ? C'est savoir joindre à un tempérament de vampire la discrétion d'une anémone. » ; « Un moine et un boucher se bagarrent à l'intérieur de chaque désir. » ; « Le spermatozoïde est un bandit à l'état pur. »²¹ Notons aussi la coïncidence de la rencontre de Nathalie et Charles au moment où celui-ci lit la définition du mot *délicatesse* dans le dictionnaire. Le deuxième sens du dictionnaire *Larousse* pour ce mot représente exactement le rapport de Nathalie avec Charles : « 2. *Litt.* Être en délicatesse avec quelqu'un : être en froid, en mauvais termes avec quelqu'un »²². Charles constate que Nathalie ne l'acceptera jamais dans sa vie. Foenkinos décrit ce constat dans le texte avec des résultats de ligue de football :

*Résultats de ligue 1 le soir
où Charles comprit
qu'il ne plairait jamais à Nathalie*

Auxerre – Marseille : 2-2

*

Lens – Lille : 1-1

*

Toulouse – Sochaux : 1-0

²⁰ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 210.

²¹ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 82.

²² David Foenkinos, *La Délicatesse*, 52.

*

Paris SG – Nantes : 1-1

*

Grenoble – Le Mans : 3-3

*

Saint-Étienne – Lyon : 0-0²³

Le romancier sait installer le lecteur dans la peau de ses personnages qui « grandissent » le long des 117 parties et trouvent finalement leur place.

Notre insistance sur certains détails du roman est motivée justement par le choix qu'en fait le scénariste, signe de leur potentiel dramatique et de ce que l'écrivain veut passer comme « message » pour le lecteur/spectateur.

Du roman au scénario

L'adaptation à l'écran du roman, réalisée par les frères David et Stéphane Foenkinos en 2011, se concrétise d'abord dans le scénario filmique. D'une part, le scénario est vu comme « l'incarnation du texte littéraire »²⁴, mais il représente à la fois le lieu de rencontre entre la littérature et le jeu des acteurs, d'où les « concessions » que le scénario doit faire pour respecter la spécificité d'une pragmatique du cinéma.

D'autre part, paradoxalement, une des particularités du scénario, c'est de retailler et/ou d'ajouter même des éléments, de manipuler le langage romanesque, « s'écartant » ainsi de la source (romanesque) en vue de présenter l'essentiel, par un mélange de paroles, de pensées, de gestes renforcés par les didascalies ou les métatextes auctoriaux, et de rendre l'histoire intelligible.

C'est exactement ce que fait David Foenkinos. Notre attention se concentrera sur la fidélité versus l'infidélité de l'adaptation cinématographique du roman, moyennant le scénario.

²³ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 64.

²⁴ Jacques Aumont, *Le cinéma est la mise en scène* (Paris : Armand Colin, 2010), 27.

Le scénario filmique est destiné à présenter tout ce qui est propre à la mise en scène, la vitesse de déplacement, la proxémie, la mimique ou la gestuelle. Le dialogue, qui doit assurer l'interaction des personnages est censé rendre une représentation fluide, les réalisateurs le considérant essentiel pour la compréhension du film.

Quelques exemples peuvent en rendre compte. Le scénariste sait se servir souvent de la *voix off* du cinéma pour le soliloque du personnage, soliloque nécessaire à l'abord du dialogue comme dans les deux paragraphes suivants, qui décrivent la demande en mariage :

Nathalie marche d'un pas léger.

(VOIX OFF)

Avec François, le temps file à une allure démentielle. On dirait qu'il a la capacité de sauter des jours, de créer des semaines baroques sans jeudi. Est-ce que c'est ça le bonheur ? Quand il n'y a plus de jeudi.²⁵

François se met à genoux devant Nathalie. On découvre un stand pizzeria dans le cadre. Il cherche alors quelque chose dans sa poche et trouve son trousseau de clés. Il passe l'anneau au doigt de Nathalie.

FRANÇOIS

Nathalie, veux-tu devenir ma femme ?²⁶

La séquence ci-dessus est différente du texte, « manipulation » par laquelle l'auteur cède au cliché mondain du rituel : l'homme à genoux, offrant une bague à la fiancée, convention sociale à la fois respectée et dévalorisée, vu le trousseau de clés qui remplace la bague, ensuite le gros plan avec l'image prosaïque d'un stand de pizzeria. Ils passent devant une mairie, le rituel est là, mais le dialogue avec le maire se réalise toujours en *voix off*. Dans le roman, la scène se passe à l'intérieur, Nathalie lit, pendant que François compose un puzzle avec les lettres « Veux-tu devenir ma femme » ?

²⁵ David Foenkinos, *Scénario : La Délicatesse* (Paris : Presses Électroniques de France, 2011), 15.

²⁶ David Foenkinos, *Scénario : La Délicatesse*, 15.

Le mariage, dans le livre, comporte des figures, comparaisons surtout, du genre : « Organiser un mariage, c'est comme former un gouvernement après la guerre »²⁷ ou beaucoup d'intrusions indiscretes en *voix off* : « vous comptez avoir des enfants ? »²⁸, alors que le scénario en prévision du film fait défiler des images avec le rituel, des échanges d'alliances et mots conventionnels les accompagnant.

De même, un scénario de film est « avant tout une économie narrative »²⁹, qui implique la condensation de l'histoire. De par sa fonction, le scénario est réductionniste, car il ne peut comporter tous les détails du texte romanesque : les recettes de cuisine, les scores des matchs de football par exemple supposent une télé qui pimente le quotidien, détails absents dans le scénario. D'autres, des allusions culturelles brisent tout simplement la routine à laquelle s'expose le couple, mais elles ne sont point innocentes et le scénariste en garde souvent : Nathalie lit *Oblomov*, ailleurs on a une collection de syllogismes cioraniens, tout cela émet des signes à un spectateur avisé.

Fondé sur la discontinuité des images, le cinéma rompt avec le récit traditionnel. L'inverse est tout aussi valable : certains éléments de l'image sont de véritables messages et sont analysables selon le modèle linguistique. Dans le scénario, François mange à même la casserole des raviolis, geste commenté par un métatexte ironique : « Ce n'est pas le comble de l'élégance »³⁰. Tout au long de passages descriptifs, l'auteur évoque la routine de la vie du couple, sans qu'ils s'en rendent compte :

Avec François, le temps filait à une allure démentielle. On aurait pu croire qu'il avait la capacité de sauter des jours, de créer des semaines baroques sans jeudi. À peine s'étaient-ils rencontrés qu'ils fêtaient déjà leurs deux ans. Deux années sans le moindre nuage, de quoi déconcerter tous les casseurs d'assiettes.³¹

²⁷ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 23.

²⁸ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 25.

²⁹ Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène*, 28.

³⁰ David Foenkinos, *Scénario : La Délicatesse*, 8.

³¹ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 18.

La septième scène dans le scénario s'appelle « Images du temps qui passe » : le scénariste précise avec humour que ce seront des images de Paris pendant le voyage de noces, dont seuls les habits suggèrent les endroits visités : « ils avaient parcouru l'Europe avec une innocence romantique. [...] Rome, [...] Lisbonne ou [...] Berlin. »³²

Voici l'évocation du jour de l'enterrement de François :

Nathalie est seule devant le cercueil.

NATHALIE

(VOIX OFF)

Et si je fixais cette minute ?

(Le plan devient fixe, sur le visage meurtri de Nathalie.)

Comme en écho à l'image de bonheur du mariage)

Et si je m'enfermais dans le malheur ?³³

Le scénario filmique comporte des détails qui ne sont pas mentionnés dans le roman. La référence à la période de deuil de Nathalie, quand elle va souvent au lieu de sa rencontre avec François, décrit sa présence devant le café où ils se sont parlé pour la première fois. Une chanson *I love you so* de Cassus, un couple heureux qui se fait photographe sont autant de flashbacks sur les sentiments de Nathalie :

JOUR/ LIEU RENCONTRE - FRANÇOIS/NATHALIE

Musique Cassius : *I love you so*. Nathalie marche dans une rue. Elle se retrouve devant le café de sa rencontre avec François. Elle reste un instant sans bouger. Un couple d'Américains s'avance vers elle.

JEUNE AMÉRICAINE

Excuse me. Would you mind taking a picture of us ?

Nathalie les regarde. Ils se tiennent la main. Elle prend machinalement l'appareil et prend le couple en photo. Nathalie rend l'appareil et repart. On la suit en quelques plans, en train d'errer dans la rue.³⁴

³² David Foenkinos, *La Délicatesse*, 26-27.

³³ David Foenkinos, *Scénario : La Délicatesse*, 43.

³⁴ David Foenkinos, *Scénario : La Délicatesse*, 54.

La scène amplement exploitée et dans le roman et dans le scénario/film surprend Nathalie dans son bureau, avant l'entrée de Markus. Elle ouvre un tiroir et prend le porte-clés que François avait utilisé pour la demander en mariage.

Le scénario suggère ce que le lecteur ressent à la lecture du roman, d'une façon synthétisée. Voici, le paragraphe du scénario qui décrit la scène du baiser :

Nathalie se met alors à marcher vers lui d'un pas décidé. Markus s'arrête de parler, il ne respire plus. Subitement, elle l'embrasse. Un baiser d'une grande intensité. On revoit plusieurs fois. L'impulsion du baiser sous des axes différents. Puis, Nathalie fait demi-tour.³⁵

L'auteur n'hésite pas à marquer dans le scénario (numéro 88) « Scène ajoutée. Extérieur nuit » et bien d'autres qui assurent le passage intérieur/extérieur, ou ailleurs de préciser (90) « Séquence musicale », l'interaction de la bande-son et de l'image constituant une des richesses du cinéma, qui évidemment n'ont pas de place comme telle dans un texte narratif. Toutes les chansons choisies par le scénariste sont significatives pour la relation d'amour qui unit Markus et Nathalie :

INT. NUIT/ SALON APPARTEMENT NATHALIE

Séquence musicale : *It's a wonderful life* de Sparklehorse.

Markus suit Nathalie. Elle le serre dans ses bras. Elle s'allonge sur le canapé, il s'assoit sur le fauteuil à côté et pose une main dans ses cheveux. Elle s'endort vite, en lui tenant la main. Il la veille. Plusieurs images successives montrent le déroulement de la nuit, et des positions différentes de chacun.³⁶

Markus, très touché, essaye de comprendre les raisons qui ont poussé Nathalie à ce geste et sa naïveté lui donne l'impression d'être un homme charmant, attirant aux yeux de toutes les femmes. Dans une scène fantasmée, il s'imagine croiser des jeunes et jolies femmes qui lui offrent leur numéro de téléphone.

³⁵ David Foenkinos, *Scénario : La Délicatesse*, 85.

³⁶ David Foenkinos, *Scénario : La Délicatesse*, 198.

L'insistance sur quelques détails, mentionnés aussi dans le scénario filmique, contribue à la création d'un film qui ne présente pas que le monde imaginaire du roman, mais donne aussi une vision riche et cohérente de la vie des personnages.

Le scénario réalisé garde la tonalité du texte et la voix intérieure (les détails qui indiquent que le film commence et se termine par une *voix off*) permet de préserver le contact avec le texte.

Du scénario au film

Sorti en 2011, le film *La Délicatesse* a joui d'un grand succès, grâce à la participation d'Audrey Tautou, pour le rôle de Nathalie et de François Damiens, interprète de Markus.

Le film ne veut pas simplifier la trame du roman, son adaptation étant conçue comme une dramatisation de l'histoire. Le texte est transposé par l'image scénique dans un nouvel univers où l'oralité fait vivre le texte.

Nous mènerons notre analyse du film d'après une classification faite par Jacques Aumont dans son livre *L'interprétation des films*, où le critique parle d'un mélange de deux types des flux³⁷, relativement autonomes, propres au langage filmique.

Premièrement, il est question d'un « flux des sensations » : les émotions, la mimique, les rythmes visuels et sonores, les suggestions du détail mais aussi des sous-entendus vu le caractère énigmatique du film. Deuxièmement, il est question d'un « flux de fiction », dialogues, commentaires : la partie verbale de la fiction, les jeux des acteurs et le montage. Ici seront insérés les mouvements du corps, le mouvement de la caméra et les jeux de la mise en scène qui servent à la théâtralisation.

Au « flux des sensations, mise en scène de l'émotion », correspondent les séquences de la première partie du film qui se concentrent autour du couple Nathalie-François, à commencer par leur rencontre. Les descriptions sont plus nombreuses que le dialogue dans cette partie. La scène qui trouve

³⁷ Jacques Aumont, *L'interprétations des films*, 42.

les deux personnages au bar suit tous les détails mentionnés dans le roman et dans le scénario filmique. La scène de la demande en mariage se déroule d'une manière inattendue, tout à fait autrement que dans les passages du roman. Fidèle au scénario, Foenkinos préfère une scène à l'extérieur, dehors, devant un stand de pizzeria. François est conscient qu'il devait demander la main de Nathalie d'une manière *plus romantique* ; pourtant, il se met à genoux en pleine rue devant Nathalie et lui demande : « Nathalie, veux-tu devenir ma femme ? ». Cette scène est traitée en mouvements légers, qui mettent les acteurs face à face, avec insistance sur leurs gestes.

La scène tourne directement vers une autre, qui résume leur mariage, où les deux personnages sont habillés en blanc : les deux amoureux commencent à construire un avenir ensemble.

Dans la scène qui annonce la mort de François, la caméra suit la jeune femme au plus près quand elle part aux urgences. Le drame de l'accident de François et ensuite l'enterrement, décrit au long de huit scènes, relève du pathétique : Nathalie devant le cercueil, habillée en noir, refusant d'accepter cette réalité dure : « Et si je m'enfermais dans le malheur ? »³⁸ Le plan devient fixe, sur le visage meurtri de Nathalie, alors que les cadres du film se concentrent sur sa décharge émotionnelle. La mise en scène de l'émotion est présente aussi aux moments où Nathalie reprend le travail, dans son bureau. Les réalisateurs ont fait attention à cet espace clos, caractéristique aussi de la psychologie du personnage. Après la mort de François, Nathalie, barricadée dans sa tristesse, revient au travail, dans le même bureau qu'avant. Elle trouve tous les objets à la même place. La caméra insiste sur ce détail avec un grand plan sur les dossiers marqués de la date du jour du décès de François. Compte tenu du fait que la plupart des scènes se déroulent dans l'entreprise, les décors des bureaux suggèrent les jeux de rôle des acteurs. Selon les réalisateurs, leur but a été de créer une ambiance spécifique à une entreprise suédoise, où « les mots d'ordre étaient discrétion et ambiance »³⁹. Le décor de l'entreprise est animé par « des figurants » : Charles le patron, Chloé, Benoît et Bénédicte dont l'existence dans le livre étoffe et rend la fiction authentique.

³⁸ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 17.

³⁹ David Foenkinos, Stéphane Foenkinos, *La Délicatesse. Dossier de presse* (Paris : Distribution Studio Canal, 2011), 7.

Concernant le flux de fiction, « mise en scène du mouvement scénique », la relation Nathalie-Markus, occupant la deuxième partie du roman, comporte une autre perspective : les rapports humains sont mieux valorisés, les mouvements de la caméra permettent d'amplifier la portée de la voix. En plus, la musique accompagne les scènes romantiques du nouveau couple.

Le film s'attarde sur l'apparition de Markus dans le bureau de Nathalie, scène qui finit par le célèbre baiser. Le film présente Nathalie, assise à son bureau (fig. 1). Elle ouvre un tiroir de son bureau et trouve le porte-clés utilisé par François pour la demande en mariage.



Fig. 1 : Nathalie, assise à son bureau, film *La Délicatesse*, 2011

À cet instant, quelqu'un frappe à la porte. C'est Markus, habillé d'une manière étrange et qui demande à Nathalie des détails sur un certain dossier 114. La femme se met debout et Markus va vers elle à petits pas. Leur rapprochement se concrétise dans la scène la plus célèbre du roman et surtout du film : le baiser volé (fig. 2). La représentation filmique de la scène-clé du film a une durée de presque 15 secondes, qui coupent la respiration de Markus, mais aussi celle du lecteur/spectateur. Cette scène du baiser au cinéma paraît cumuler la hantise de ce geste le long du roman, qu'il s'agisse de « Extrait d'analyse du tableau *Le Baiser* de Gustav Klimt » ou de la phrase de *Marelle* de Julio Cortázar qui clôt le roman, livre que Nathalie avait entamé au début du roman : « "Je touche tes lèvres, je touche d'un doigt le bord de tes lèvres, je dessine ta bouche comme si elle naissait

de ma main, comme si elle s'entrouvrait pour la première fois, et il me suffit de fermer les yeux pour tout défaire et tout recommencer... »⁴⁰



Fig. 2 : Le baiser volé, film *La Délicatesse*, 2011

À la suite de cette scène inattendue et audacieuse, la caméra présente le départ de Markus complètement abasourdi. Marcus sort du RER. Il marche dans la rue le sourire aux lèvres. Dans une scène fantasmée il croise de jeunes et jolies filles qui l'interpellent, scène qui est un mélange entre comédie et drame, entre un moment de fantaisie et de lucidité. Cette scène correspond très bien au terme de « dramédie », employé par les réalisateurs pour exprimer « cette idée de passage d'un état à un autre »⁴¹.

Cette scène surprenante est suivie d'une autre, où Markus demande des explications à Nathalie sur le baiser inattendu, scène reproduite sur l'affiche du film (fig. 3) :



Fig. 3 : Affiche du film *La Délicatesse*, 2011

⁴⁰ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 206.

⁴¹ David Foenkinos, Stéphane Foenkinos, *La Délicatesse. Dossier de presse*, 13.

Ils se trouvent dans le bureau de Nathalie, c'est sur elle qu'est fixée la caméra. Elle porte un chemisier rouge-passion et range ses cheveux. Markus est ébloui par la délicatesse du geste : « J'adore vos cheveux. Je pourrais partir en vacances dans vos cheveux »⁴². Markus vient demander à Nathalie des explications sur son geste, mais la jeune femme ne lui en donne aucune : « Je ne sais pas ce qui m'a pris »⁴³.

Une autre scène, qui garde la tonalité du texte, trouve Nathalie et Markus sur le toit de l'entreprise (fig. 4). Les gestes gauches de Markus trahissent son embarras à se concentrer au travail en sa présence. C'est un refuge rien que pour eux : c'est ici que Marcus fuit le regard des autres, c'est ici que Nathalie vient le chercher.



Fig. 4 : Nathalie et Markus sur le toit de l'entreprise, film *La Délicatesse*, 2011

⁴² David Foenkinos, *Scénario : La Délicatesse*, 100.

⁴³ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 95.

Une autre scène qui regroupe les particularités du flux de fiction est la scène finale du roman et du film où les deux personnages se trouvent chez la grand-mère de Nathalie, qui donne son accord sur leur relation. Une scène les montre dans le jardin en train de jouer à cache-cache. Nathalie porte une robe blanche et Markus une chemise bleu clair, signes d'une nouvelle vie qui commence. Les plans fixes disparaissent, le décor du jardin permet d'insérer des flashbacks sur la vie de la protagoniste (fig. 5).



Fig. 5 : Nathalie et Markus, dans le jardin, film *La Délicatesse*, 2011

La scène de la fin, particulièrement émouvante, crée une double perspective temporelle : elle évoque le présent et mentalement le passé. Les décorations du jardin permettent de réaliser des jeux de montage. La voix narrative, plurielle dans le film, fait de cette adaptation une histoire avec une fin ouverte, très bien mise en scène par les acteurs. Leur interprétation, très juste du point de vue cinématographique, nous présente une histoire simple, qui oscille entre douleur et tendresse, éclairée par des moments bien fignés.

Le film réussit, malgré l'économie des moyens, à rendre par la sélection des moments clé du roman, par le jeu des acteurs, les gestes qui se passent de paroles, les situations ou les répliques, l'interaction de la bande son et de l'image, l'atmosphère du roman, avec des personnages/acteurs guidés par la promesse du titre.

Triple regard sur les formes d'expression : narrative, scénographique et filmique

La mise en scène du film *La Délicatesse* se réalise d'après l'histoire romanesque, précédée de la démarche textuelle du scénario. Comme celui-ci est censé prévoir le jeu de rôle des acteurs, qui font vivre le monde imaginaire du roman à travers les paroles, il est déjà marqué par une démarche gestuelle. D'ailleurs, le livre contient de fréquentes indications scéniques telle celle-ci : « *L'amour en fuite*, chanson d'Alain Souchon, écoutée par Markus et Nathalie dans la voiture »⁴⁴, mélodie mentionnée au préalable dans d'autres pages du livre, mais qui trouve dans *la voix off* cette explication : Nathalie « se sentait [...] [c]omme le fruit de cette mélodie. Son caractère de douceur, sa mélancolie parfois, sa légèreté, tout cela était parfaitement 1978. »⁴⁵ C'est l'évocation d'un arrière-plan d'un passé qui correspondait à leurs sentiments.

Comme le scénario prévoit des condensations spatio-temporelles, une grande attention est accordée aux dialogues, pour préserver l'enchaînement de l'action, au détriment des nombreux passages descriptifs. Le montage à son tour, vu sa dimension technique, mais aussi intentionnelle, fait usage d'artifices propres au cinéma. L'adaptation filmique s'efforce pourtant de rendre certains détails : par exemple, montrer Nathalie qui porte son alliance en or tout le temps, même après avoir rencontré Markus. Ce détail intentionnel, symbolique, préservé dans le scénario et le film, favorise une double interprétation : elle est ouverte vers une nouvelle chance, mais en même temps, elle reste attachée à son passé

L'espace filmique entend intégrer les notions de l'espace romanesque : c'est ainsi que les scènes qui portent sur les personnages de Nathalie et Markus se déroulent tantôt dans l'entreprise où Nathalie et Markus travaillent, tantôt dans le parc, au restaurant, chez la grand-mère de Nathalie. La notion d'espace implique une dynamique entre ce que l'on voit et ce que l'on montre. Dans ce sens, c'est aux acteurs que revient la mission de suggérer les émotions par les dialogues, mais aussi par le paraverbal. L'art scénographique fait que la théâtralité au cinéma vienne correspondre à la « théâtralité » du roman.

⁴⁴ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 194.

⁴⁵ David Foenkinos, *La Délicatesse*, 192.

Ajoutons-y le fait que, pour un bon nombre de scènes, la musique accompagne l'action et nous sommes témoins d'un spectacle à l'écran. Ici intervient aussi la théâtralisation : les images et les sons sont transposés sur scène, à partir du texte narratif, espace de transformation du contenu du texte dans une adaptation à même de dramatiser l'histoire de vie de Nathalie. Dans la scène finale, la caméra zoome sur le décor du jardin, tandis que paroles et gestes sont mis à l'écran dans un « univers plastique incomparable »⁴⁶. Des scènes déjà commentées dévoilent le mystère de la relation amicale, amoureuse et finalement sexuelle entre Nathalie et Markus. Le film réussit ainsi à rendre d'une façon plus intense ce que le lecteur ressent à la lecture du roman.

Conclusion

L'histoire romanesque de Foenkinos, baigne dans une atmosphère à la fois romantique et prosaïque. Le roman est vu comme une combinaison entre exaltation et souffrance, émerveillement et joie de vivre, source extraordinaire pour l'adaptation cinématographique.

La dynamique de la pensée de l'auteur favorise la création d'une adaptation cinématographique de la vie réelle tout à fait vraisemblable. Comme le roman est riche en détails et images, faciles à adapter à l'écran, le film peut être considéré une réécriture par les moyens spécifiques du cinéma.

Il est vrai que la dynamique filmique suppose, par exemple, des cadres volontiers changeants, de même que la proxémique du jeu des acteurs, décors et costumes y compris.

Le film paraît coupé en deux, avec une première partie généralement simple où l'action se déroule presque dans les mêmes cadres avec une attention prêtée aux descriptions et une deuxième partie plus dynamique. Il tient au savoir du réalisateur de transposer aussi regards complices, mains qui se cherchent, suppléant la sensualité de l'écrit.

⁴⁶ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts* (Rosny-sous-Bois : Bréal, 2004), 157.

L'adaptation du roman n'en représente pas une vision différente, mais en rend l'essentiel, conformément à la spécificité de l'art filmique. Le septième art, faisant concurrence à l'écriture romanesque, n'en reste pas moins une occasion de faire connaître et apprécier un auteur contemporain si prolifique que David Foensinos.

BIBLIOGRAPHIE

Textes primaires :

Foensinos, David. *Le potentiel érotique de ma femme*. Paris : Gallimard, 2004.

Foensinos, David. *La Délicatesse*. Paris : Gallimard, 2009.

Bibliographie critique :

Aumont, Jacques. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris : Armand Colin, 2010.

Aumont, Jacques. *L'interprétation des films*. Paris : Armand Colin, 2017.

Foensinos, David. *Scénario : La Délicatesse*. Paris : Presses Électroniques de France, 2011.

Foensinos, David, Foensinos, Stéphane. *La Délicatesse. Dossier de presse*. Paris : Distribution Studio Canal : 2011.

Plana, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2004.

Filmographie :

Foensinos David, Foensinos, Stéphane. *La Délicatesse*. 2011 : Studio Canal.

Alina Aluaş is a Ph.D candidate at the Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca, Romania. Her research focuses on the analysis of women in contemporary French literature and her main fields of interest are: literature, sociology, psychology, theatre.

IN MEMORIAM

Maria Vodă Căpușan



MARIA VODĂ CĂPUȘAN

Vie et œuvre

- 1940 30 décembre : naissance à Timișoara. Parents : Ștefan Vodă, magistrat et Viorica Iuga, actrice au Théâtre National de Cluj.
- 1947-1951 Études primaires à Cluj : Școala de Artă (classes de piano).
- 1951-1957 Études au Lycée « George Coșbuc » de Cluj, couronnées par un « diplôme d'honneur ».
- 1957-1962 Études universitaires : langue et littérature françaises/roumaines à la Faculté de Philologie de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj (bourse pour résultats méritoires).
Membre active du Cercle de langue et littérature française de la faculté et du cercle dramatique « I.L. Caragiale » de l'université (tournées avec l'équipe de théâtre à travers le pays).

IN MEMORIAM MARIA VODĂ CĂPUȘAN



Ștefan Vodă (père de Mavie) Mavie (Maria Vodă), Rodica Vulpe, Leon Baconsky, Ion Pulbere, 1961-1962, à la cueillette de cerises.

- 1962 Février : épouse Cornel Căpușan, assistant à la Faculté de Philologie.
Septembre : nommée assistante stagiaire à la Chaire de français de l'Institut Pédagogique de l'Université Babeș-Bolyai.
- 1963 Octobre-novembre : premiers articles dans les revues *Tribuna* et *Steaua* de Cluj. Son intérêt scientifique s'oriente vers la littérature française contemporaine et notamment vers le théâtre contemporain.



À la Faculté des Lettres avec ses camarades (de gauche à droite) : Stefania Ghidali, Rodica Vulpe (Baconsky), Mavie et Liana Marotti, 1960



Rodica (Baconsky) et Mavie Maria Vodă, 1960

- 1965 Transférée comme assistante à la Chaire de français de la Faculté de Philologie de l'Université Babeş-Bolyai.
- 1967 « Semnificațiile tăcerii în teatrul francez al absurdului », in *Studii de literatură universală*, Bucureşti, vol. X, p. 99-107. Départ aux États-Unis avec son mari, nommé lecteur de langue et littérature roumaines.

IN MEMORIAM MARIA VODĂ CĂPUȘAN



Prof. Constantin Daicoviciu, prof. Nicolae Lascu, prof. Alexandru Roșca, prof. Peterffy, et les plus méritieux étudiants de l'Université parmi lesquels : Ligia Irimie (philosophie), Rodica Vulpe (Philologie) et Maria Vodă (Philologie) Iovanca Haiduc (Chimie), Ioan Rus (Mathématiques), Nicolae Coman (Géologie), 1961.

1969 Soutient sa thèse de doctorat *Évasion et révolte dans le théâtre français contemporain* à l'Université Babeș-Bolyai de Cluj.

1970 Février : naissance de son fils, Horia Căpușan.
Maître-assistant à la Chaire de français de la Faculté de Philologie de l'Université Babeș-Bolyai, où elle poursuit sa carrière comme maître de conférences et puis comme professeur HDR jusqu'à sa retraite en 2005.

LIGIA STELA FLOREA



Dans son jardin avec son fils Horia

- 1976 *Teatru și mit*, Éditions Dacia de Cluj-Napoca.
- 1977 Directrice du Département de philologie romane de la Faculté de philologie, position qu'elle va occuper jusqu'en 1989.
- 1978 *Points de vue sur le roman contemporain* : contributions des enseignants de littérature française du Département de Philologie romane (coordonné par Maria Vodă Căpușan).

IN MEMORIAM MARIA VODĂ CĂPUȘAN

- 1980 *Dramatis personae*, Éditions Dacia de Cluj-Napoca.
« Flaubert ou l'agonie du texte », in *Analele Universității București*, n° 2.
- 1981 « Le spectateur explicite », in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai-Philologia*, n° 1.
- 1982 *Despre Caragiale*, Éditions Dacia de Cluj-Napoca.
- 1983 Départ à Milano avec son mari, nommé lecteur de langue et littérature roumaines.
- 1984 *Teatru și actualitate*, Éditions Cartea Românească de București.
« Theatre and Reflexivity », in *Poetics*, vol. 13, issues 1-2, p. 101-109.
- 1987 *Pragmatica teatrului*, Éditions Eminescu de București.
- 1988 *Camil Petrescu – Realia*, Éditions Cartea Românească de București.
- 1989 *La littérature française au XIX^e siècle : cours*, Université de Cluj-Napoca, Faculté de Philologie, Chaire de philologie romane (polycopié).
Premier volume de la série *Lecture et interprétation*, publié par la Chaire de langue et littérature française sous la coordination de Maria Vodă Căpușan et Rodica Baconsky. La première section, intitulée *Du théâtre s'ouvre* par l'article *Du chronotope théâtral*, signé par Maria Vodă Căpușan.

- 1991 *Accente*, Éditions Dacia de Cluj-Napoca.
Mircea Eliade. Spectacolul magic, Éditions Litera de București.
- 1993 *Marin Sorescu sau Despre tânjirea spre cerc*, Éditions Scrisul românesc de Craiova.
- 1997 Professeur invité à Universitatea de Artă teatrală de Târgu-Mureș.
- 2002 *Caragiale ?*, Éditions Dacia de Cluj-Napoca.
- 2003 *Actes du colloque international Victor Hugo « Qui délivre le mot ? »*, 22-25 mai, Université Babeș-Bolyai, coordonnés par Maria Vodă Căpușan et Nicolae E. Șera, Éditions de l'EFES, Cluj-Napoca.
- 8-12 mai : Colloque international « Marguerite Yourcenar, citoyenne du monde », organisé par l'Université Babeș-Bolyai, à Cluj, Aralia et Sibiu sous la coordination de Maria Vodă Căpușan.
- Marguerite Yourcenar, 100 jours en Roumanie : abécédaire de la francophonie roumaine en images/ Marguerite Yourcenar, 100 de zile în România : abecedar de francofonie românească în imagini*, Éditions Echinoc de Cluj-Napoca.
- Dictionnaire des relations franco-roumaines. Culture et francophonie*, coordonné par Maria Vodă Căpușan, Marina Mureșanu-Ionescu, Liviu Malița, Éditions de l'EFES, Cluj-Napoca.



Maria Vodă-Căpușan au Jardin des Plantes, Cluj-Napoca, 1961

2004

« L'esprit du verset – Benjamin Fondane », in *Revue d'études françaises*, n° 9, Centre International d'Études Françaises, Budapest.

20-27 mai : Colloque international « Ionesco, citoyen du monde II », organisé par la Faculté des Lettres de Cluj-Napoca en collaboration avec l'Université d'Oradea et l'Université d'Art théâtral de Târgu-Mureș sous la coordination de Maria Vodă Căpușan.

Maria Vodă Căpușan, telle que je l'ai connue

LIGIA STELA FLOREA¹

Ouverte, généreuse et passionnée. Ouverte et généreuse dans ses rapports quotidiens, passionnée tout le long de sa carrière de littérature et de critique théâtrale.

J'ai connu Maria Căpușan à l'époque de mes études universitaires, plus exactement en 3^e année, en suivant son cours sur le romantisme. Mais peu de temps après le début du semestre, elle a arrêté son enseignement pour partir aux États-Unis, où son mari avait été nommé lecteur de langue et littérature roumaine.

Deux ans après, je finissais mes études et je devenais, en vertu de la décision ministérielle qui m'assignait comme stagiaire au département de français de l'Université Babeș-Bolyai, la jeune collègue de mes idoles, les professeurs Ioan Niculiță, Angelica Kalik, Rodica Baconsky, Ioan Baci, Emilia Marotti et, bien sûr, Maria Vodă Căpușan. En tant qu'assistante auprès de la chaire de langue française contemporaine, je n'avais pas beaucoup de rapports avec Maria Căpușan, qui donnait des cours de littérature française, dont un sur le théâtre. C'était la période où elle travaillait à ses premiers livres : *Teatru și mit*, paru en 1976, et *Dramatis personae*, publié en 1980.

Dès que ces livres, auxquels se sont bientôt ajoutés d'autres, lui ont valu le droit de diriger des recherches doctorales, Maria Căpușan s'est vue pratiquement assaillie par les jeunes titulaires de maîtrise en langue et littérature françaises. Chaque année elle en recevait deux ou trois pour les guider dans la documentation, la recherche et l'élaboration d'une thèse sur des thèmes inspirés autant par la littérature française que par les littératures

¹ Centre de Linguistique romane et d'Analyse du discours, Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca.
lsflorea@yahoo.fr.

belge ou romande et, plus spécialement, par le théâtre contemporain. Malgré les obligations didactiques courantes que lui imposait son poste de professeur titulaire et malgré les nombreuses charges administratives qu'elle s'est vue octroyer – dont celle de directrice du Département de Philologie Romane – Maria Căpușan trouvait le temps de discuter chaque semaine avec ses doctorants et d'organiser une ou deux fois par an des séminaires ou des colloques sur le théâtre. C'est de cette période que je voudrais détacher deux moments pour illustrer son profil humain et professionnel.

D'abord mon concours de maître-assistant que j'ai passé en 1978 sur sa recommandation, vu que j'avais, selon elle, un nombre suffisant de travaux pour pouvoir postuler et que j'allais sous peu soutenir ma thèse. Et je n'étais pas la seule à être encouragée ainsi à suivre sa carrière. Maria Căpușan continuait par là une pratique de son prédécesseur, le professeur Ioan Niculiță qui avait toujours stimulé et soutenu les efforts des jeunes assistants, fondant sa « politique des cadres » sur une évaluation correcte de leurs performances. Sachant que ma thèse portait sur la syntaxe du français parlé et que je travaillais sur un corpus de dialogues authentiques, Maria Căpușan m'a proposé à plusieurs reprises d'étudier aussi le dialogue théâtral et de participer aux colloques qu'elle organisait. Maintenant, je regrette de n'avoir répondu qu'une seule fois à ses bienveillantes sollicitations, issues autant de sa constante préoccupation pour le théâtre que du désir de m'offrir l'occasion de faire valoir mes habiletés de chercheur.

Ce fut en mai 2004, à l'occasion du colloque international « Ionesco, citoyen du monde II », organisé, sur son initiative, par notre faculté en collaboration avec l'Université d'Oradea et l'Université d'Art théâtral de Târgu-Mureș. En tant qu'initiateur et véritable *factotum* de cet événement, Maria Căpușan a rédigé le programme, a envoyé les invitations et a conclu des partenariats avec le Centre Culturel Français de Cluj, les revues *Tribuna* et *Lingua romana* (parue aux États-Unis) et l'Association Culturelle « Thalia ».

Elle voulait que la session de communications soit complétée par une table ronde portant sur une seule pièce de Ionesco et elle m'a priée de m'en charger. Je ne me rappelle plus si c'est moi qui ai choisi la pièce ou si c'est elle qui m'en donna l'idée, après m'avoir prêté une édition Pléiade du théâtre

de Ionesco. Toujours est-il que *La Soif et la Faim* s'est avéré un excellent choix, car sa complexité et ses valences symboliques donnaient prise à une approche plurielle. Finalement, avec mes deux jeunes collègues, Iulia Mateiu et Anamaria Curea, on a décidé de centrer la discussion sur trois aspects du discours dramatique dans *La Soif et la Faim* : décor, dialogue, didascalies. On a analysé donc le traitement du décor, du dialogue et l'apport conjugué des didascalies, du décor et du dialogue à la construction du sens. C'est pour dire que toutes les trois, on a fait de son mieux pour assurer à cette table ronde un niveau compatible avec l'orientation générale du colloque, telle qu'elle avait été conçue par l'organisatrice. Quant aux communications qui nous ont précédées ce jour-là (20 mai 2004), il y en avait qui portaient sur les journaux d'Eugène Ionesco (Béatrice Jongy, de l'Université Paris-Sorbonne III), sur les images dans *L'homme aux valises* (Judith Lukovszki de l'Université de Debrecen) ou sur un sujet comme « Langage et silence chez Eugène Ionesco » (Dana Cipău de l'Université d'Oradea).

Ces communications ainsi que les trois interventions qui composaient notre table ronde ont été publiées deux ans après dans *Cahier/Caiet Ionesco IV*, coordonné par Maria Căpușan. Elle était du reste le directeur de cette publication, qui bénéficiait du soutien du Centre Culturel Français de Cluj et de l'Association « Thalia » et dont le comité de rédaction comptait cinq personnes. Il convient de mentionner que ce même numéro IV du *Cahier Ionesco* contenait également le texte de trois communications présentées en avril 2005 au colloque international « Saisons en enfer. Cocteau, Yourcenar, Ionesco », initié toujours par Maria Căpușan.

J'ai continué, après le colloque de 2004, à sonder le texte de *La Soif et la Faim* qui m'a révélé de nouvelles profondeurs. En tout cas, je peux dire que c'est à Maria Căpușan que je dois la redécouverte d'Eugène Ionesco, dont je n'avais qu'une connaissance limitée jusqu'alors. C'est à elle que je dois également la découverte du discours dramatique comme objet de recherche. Ce n'était pas de l'oral authentique, c'était un oral forgé pour la scène, mais qui se prêtait fort bien aux nouvelles approches qui se faisaient jour alors en analyse du discours et que Maria Căpușan semble avoir entrevues dans *Pragmatica teatrului* (1987).

LIGIA STELA FLOREA

Nous garderons toujours le souvenir de cet esprit énergique, ouvert et généreux, et ce numéro de *Studia UBB Dramatica* se veut un modeste hommage au brillant théoricien et critique du théâtre ainsi qu'au fervent promoteur de la recherche dans ces domaines.

mai 2020

Theatre as a Form of Greatness

IULIAN BOLDEA¹

Abstract: In her attempt of proving the theatricality of the theatre, Maria Vodă Căpușan cultivates a solidly assimilated bibliography, as well as last minute analytical instruments. Her essays have a predominantly theoretical nature, referring less to a certain play or performance, and more to the theatrical phenomena, with its fundamental dimensions and conceptualizations. The author believes that the mythical scripts of the 20th century drama conserve their modelling and integrative functions regardless of the denying passion of different literary, avant-garde or simply modernist movements. Within her books, Maria Vodă Căpușan offers theoretical syntheses worthy of interest from the perspective of new methodological and epistemological approaches applied with a critical discernment and inconspicuous erudition.

Keywords: theatricality, theatre, myth, mask, mirroring.

In her debut volume, *Teatru și mit [Theatre and Myth]* (1976), Maria Vodă Căpușan explores the connection between the modern theatre phenomena and the area of the myth, proving the modalities and perspectives through which the characters in the plays are structures within the context of the reference to “exemplary heroes”, or highlighting the characteristics and status of the “ludic reality” in the drama script etc. Theatre is perceived as both a literary genre with specific and complex determinations, and especially as an art with a syncretic, synthetic and totalizing aspect. A very important element is the fact that the modern representations of the myths are configured from the angle of some “geological structures”, consisting of several layers, levels

¹ George Emil Palade University of Medicine, Pharmacy, Science and Technology of Târgu Mureș, Romania. iulian.boldea@gmail.com.

and representations and having, as such, the deceiving aspect of a palimpsest: "The text in itself meets several levels overlaying into a geological structure, the so-called 'memory' of every modern act of mythical inspiration, updating, with or without approval, in a loyal manner or by contrast, the numerous prior adaptations of the myth"².

Maria Vodă Căpușan highlights with viable arguments the connection between anachronism and theatrical temporality ("Far from being an invention of the 20th century, anachronism still claims nowadays a special part in the contemporary literature and especially theatre, and with good reason, for the moderns cultivate it deliberately [...], fully exploiting its paradox nature in terms of time, fully using its potential of aggression"³). The temporal ambiguity is amplified to a great extent by the interferences and overlapping between the mythical and historical times which disrupts the diachronic relief of the universe ("This mythical time proves to be, at the same time, reversible and irreversible, diachronic and synchronic, localized in a past, but repeatable, overcoming the temporal becoming through its very essence, which differentiates it from the daily length"⁴). In her theoretical endeavour, the author proves the forms and expressions which translate the theatrical representations in the field of the theatre, capitalizing a bibliography assimilated with maximum rigour, as well as actual and functional conceptual-analytical instruments. The essays in this book have, apart from their predominantly theoretical nature, a dimension of contemporaneity, as even though the author refers to a smaller extent to a

² Maria Vodă Căpușan, *Teatru și mit* (Dacia: Cluj-Napoca, 1976), 39: "Textul însuși întrunește mai multe nivele ce se suprapun, într-o structură geologică, acea 'memorie' a oricărei piese moderne de inspirație mitică, reactualizând, cu sau fără voie, fidel sau prin contrast, numeroasele adaptări anterioare ale mitului" (translated by me).

³ Maria Vodă Căpușan, *Teatru și mit*, 67: "Anacronismul, departe de a fi o născocire a secolului al XX-lea, își revendică totuși astăzi un statut aparte în literatura și, mai ales, în teatrul contemporan, și pe drept cuvânt, căci modernii îl cultivă deliberat [...], exploatând din plin caracterul său de paradox în termeni de timp, utilizând integral potențialul său de agresivitate." (translated by me).

⁴ Maria Vodă Căpușan, *Teatru și mit*, 92: "Acest timp mitic se revelează a fi, în același timp, reversibil și ireversibil, diacronic și sincron, situat într-un trecut, dar repetabil, depășind devenirea temporală prin însăși esența sa, ce-l diferențiază de durată cotidiană" (translated by me).

certain play or performance, she explores the theatrical phenomena in its entirety, exposing its fundamental dimensions and conceptualizations. Maria Vodă Căpușan proves with viable arguments the fact that, in the 20th century drama, the mythical scripts conserve their modelling and integrative echoes, even in the context of the denying attitudes of different literary, avant-garde or modernist movements.

In her book *Dramatis personae* (1980), Maria Vodă Căpușan interprets the dialectical relationship between author-actor-public from the perspective of semiotic and structuralist methodologies: “on stage, people and worlds exceed themselves toward the sign, representing by their mere existence that which they are not in the eternal and ephemeral miracle of the dramatic performance”⁵. The performance is transfigured and through the will of significance, an authentic conjunction between the fictional convention and reference system is performed. Moreover, she also highlights at this point the ambiguity and polysemy of the dramatic script, amplified and nuanced by a sum of modern compositional techniques and strategies. Such a technique is the “theatre within the theatre”, through which the text returns in a self-reflective manner to its own conception, assuming new reference points of the writing, in a metafictional endeavour marked by rationality and a lucid perception of its own esthetical structures and functionalities. Therefore, theatre receives through the reflexive nature he encompasses and expresses, ontological dimensions, so that the character-actor is transferred from the stage to the space of the referent (*theatrum mundi*). As a matter of fact, the play which is configured along its representation is an idea one can trace back to Calderon de la Barca, but which also had its golden age in the existentialist theatre, from the perspective of a new and dynamic approach of the human.

When studying the dramatic character, the author underlines its ambiguity generated by the semiotic representations it can assume to the extent that the mask can contribute to the attenuation or even abolition of the actor’s existential status, expressing an emblematic image of the “performance’s theatricality”. The operational concepts which sustain the demonstrations and

⁵ Maria Vodă Căpușan, *Dramatis personae* (Dacia: Cluj-Napoca, 1980), 73: “pe scenă, oameni și lumi se depășesc pe sine spre semn, închipuind, prin chiar ființa lor, ceea ce nu sunt, în eternul și efemerul miracol al reprezentației dramatice” (translated by me).

interpretations from *Dramatis personae* are “the world as a theatre”, “the mask”, but also the “crisis of the specular forms” experienced by the current drama literature. We are, to a certain extent, such as previously underlined on numerous occasions, in a paradoxical situation in which the performance is in search of itself, finding some rejuvenating forms and formulas in the different dramatic structures which confer it aesthetic legitimacy. This book also exploits the methodological resources of the new theories of communication, which values the sematic valences of the non-verbal language. For example, Maria Vodă Căpușan notices the interventions of the author, which have the purpose of characterizing the character in *O scrisoare pierdută* [*A Lost Letter*] by I.L. Caragiale, underlying the function of the elements of non-verbal and auditory non-verbal behaviour. Maria Vodă Căpușan refers to the electoral moment: “The incapacity of the speaker to maintain not only the logic flux, but the actual flux of the words’ utterance, through diction and respiration. He continuously interrupts his speech, suspending his phrases; the parenthetical indications of the drama author [...] mention at all times the fact that the speaker is overwhelmed with a real or simulated emotion, cleans his swelter, drinks a glass of water, is on the verge of bursting into tears and so and so forth”⁶. The interdependency relation between these modalities of communication is interpreted in a fine manner by the author: “Caragiale’s plays of elocution are therefore configured specifically as a bilateral communication, where the reaction of the receiver is always felt as present, modulating as a consequence the communicated message, in its form and event, in its substance, orienting it in a crescendo of incoherency and in an involution of intelligibility which at times go as far as the extreme point of interruption”⁷.

⁶ Maria Vodă Căpușan, *Dramatis personae*, 91: “incapacitatea oratorului de a menține nu numai fluxul logic, ci chiar fluxul rostirii cuvintelor, prin dicțiune și respirație. El se întrerupe mereu lăsând frazele suspendate în aer; indicațiile parentetice ale dramaturgului [...] menționează mereu că vorbitorul, năpădit de o emoție reală sau simulată, își șterge nădușeala, bea un pahar cu apă, e pe punctul să izbucnească în lacrimi și așa mai departe” (translated by me).

⁷ Maria Vodă Căpușan, *Dramatis personae*, 127: “Piesa de oratorie caragialiană se configurează astfel specific ca o comunicare bilaterală, unde reacția receptorului se face mereu resimțită ca prezentă, modulând în consecință mesajul comunicat, în forma și chiar substanța sa, orientându-l într-un crescendo al incoerenței și într-o involuție a inteligibilității, duse uneori până la punctul extrem al întreruperii” (translated by me).

In her book *Despre Caragiale* [*About Caragiale*] (1982), Maria Vodă Căpușan highlights the existence of an “axiological crisis” in the works of I.L. Caragiale, performing a live, dynamic and modern reading in which the suggestions of semiotics, those of textual analysis and of the aesthetics of reception are perfectly assimilated and applied in a balanced manner, with a methodological expressivity and epistemic relevance. The fundamental structural domains of his works are analysed: the comical universe (*Magnum mophtologicum*) and the tragic universe (*Absurda adâncime – The absurd depth*), fields which do not totally oppose, but, on the contrary, are characterized by multiple overlapping and through mutual networking. The trifle is perceived as an emblematic sign of this world, but also as a myth, the author revealing the dimensions of a space of derision, the “trifle space”, which generates, in many ways, an existence led as a carnival and a “parade of masks”. The trifle is revealing for the world of Caragiale, revealing the “void which creeps everywhere”, “a reality heading towards perdition and relies as compensation on masks to hide its nothingness”. At the same time, Maria Vodă Căpușan signals the “mad parade of masks, their sterile race, lacking of sense” in which “the external face adhered up to replacement with that which it hides”. Caragiale’s characters therefore cross a drastic identity crisis, transferring their existential qualities to the “trifle man” who lives in a condition of total bovarism, under the empire of the text, of the quote excerpted from the publications of the epoch, and who becomes a gnoseological slogan and a modality of manipulation of the others. The quote “becomes the landmark of the trifle universe, falsified in its nature, presented by Caragiale as the sign of a distinct ‘reality’, a mask in itself of a substance which does not actually exist and can survive only through showing some precarious appearances meant to hide the ontological void... It is an impure game of convenience and exposure. Here, the ‘textual realism’ lives the demystification of its own delusion”⁸. Caragiale’s tragic universe is analysed through the perspective of

⁸ Maria Vodă Căpușan, *Despre Caragiale* (Dacia: Cluj-Napoca, 1982), 42: “devine eșantion al universului moftologic, trucat în esența sa, pe care îl înfățișează Caragiale, semn al unei ‘realități’ aparte, ea însăși mască a unei substanțe ce nu există de fapt și ființează doar prin afișarea unor aparențe precare menite să ascundă vidul ontologic... E un joc impur, al conivenței și demascării. Aici, ‘realismul textual’ își trăiește demistificarea propriilor iluzii” (translated by me).

several modalities of writings (investigation, madness discourse and mythical discourse). The play *Năpasta* [*The Tribulation*] is evaluated consequently as an “ontological interrogation” from the perspective of theatricality perceived as a system of signs. The lucid and experienced Reading of the drama text leads the author towards the exploration of some privileged fields: theatre as existence and theatre within theatre. The play’s performance is perceived beyond the sematic horizon of its text, as the word is processed within the perimeter of the theatre performance in a decanting manner, undergoing multiple refinements and reflections to such an extent that, as Irina Petraș points out, “the world as a theatre represented on stage and the theatre in the street, vulgarized in the most noble sense, through tricks perpetually re-discovered by drama authors, highlights the ineffable interference of the real with the imaginary”.

Pragmatica teatrului [*The Pragmatics of Theatre*] (1987) is a modern approach of the literary text from the viewpoint of pragmatics and communicational semantics, while *Camil Petrescu – Realia* (1988) forwards interesting points of view on the author of *Jocului ielelor* [*The Round of the Banshees*]. Laurențiu Ulici notices, apart from the complex and heterogeneous aspect of Maria Vodă Căpușan’s books, also the temptations of the paraphrase and of the divagation: “This centripetal orientation of the summary of a book towards the central theme (the character and his relations, the theatre’s reception, the performance, the theatre’s pragmatics) includes an array of divagations, links, centrifugal intertextualities and, even more, literary texts of the author (stories with a meaning, poetic fragments), all requesting jointly the distributive attention of the reader, as greater as the jump from one idea to another within the same thematic sequence is very fast [...]. The reader can find in correct and convincing paraphrases, written with a scholarly delicacy of resuming basically everything which was theorized in matters of theatre at a global scale from our Camil Petrescu to present times”⁹.

⁹ Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană* (Eminescu: Bucharest, 1995), 296: “Această adunare centripetă a sumarului unei cărți spre tema centrală (personajul și relațiile lui, receptarea teatrului, spectacolul, pragmatica teatrului) include o sumedenie de divagații, trimiteri, intertextualități centrifugale, ba, uneori, și texte literare ale autoarei (povestiri cu tâlc, pasaje poetice), toate la un loc solicitând cititorului o atenție distributivă, cu atât mai

In *Marin Sorescu sau Despre tânjirea spre cerc* [*Marin Sorescu, or On Yearning for the Circle*] (1993), the author suggests some defining comments which encompass the syncretic spirit of Sorescu's works in true colours, with no interpretative dissonance: "Sorescu's poem in poetry, theatre or prose oscillates perpetually between the quintessential lyrical element and the essential epical element, that of locating in time some facts, or some spiritual and humanly felt events [...]. Sorescu is translated and translatable in almost all the languages of the planet... A great composer of images, he is still distinguished as a myth creator"¹⁰. Within her books, Maria Vodă Căpușan offers theoretical syntheses worthy of interest from the perspective of some legitimate methodological and epistemological approaches, applied with a critical discernment and inconspicuous erudition.

BIBLIOGRAPHY

- Ulici, Laurențiu. *Literatura română contemporană*. Eminescu: Bucharest, 1995.
 Vodă Căpușan, Maria. *Teatru și mit* [*Theatre and Myth*]. Dacia: Cluj-Napoca, 1976.
 Vodă Căpușan, Maria. *Dramatis personae*. Dacia: Cluj-Napoca, 1980.
 Vodă Căpușan, Maria. *Despre Caragiale* [*About Caragiale*]. Dacia: Cluj-Napoca, 1982.
 Vodă Căpușan, Maria. *Marin Sorescu sau Despre tânjirea spre cerc* [*Marin Sorescu, or On Yearning for the Circle*]. Scrisul Românesc: Craiova, 1993.

mare cu cât trecerea de la o idee la alta, înlăuntrul aceleiași secvențe tematice, este foarte rapidă [...]. Cititorul poate găsi în parafraze corecte și convingătoare, de erudit cu finețe a rezumării, cam tot ce s-a teoretizat în materie de teatru pe plan mondial de la Camil Petrescu al nostru încoace" (translated by me).

¹⁰ Maria Vodă Căpușan, *Marin Sorescu sau Despre tânjirea spre cerc* (Scrisul Românesc: Craiova, 1993), 87: "Poemul sorescian în poezie, teatru sau proză oscilează perpetuu între liricul prin excelență și epicul esențial, cel al spunerii în timp a unor întâmplări de fapte sau de suflet și simțământ omenesc [...]. Sorescu este tradus și traductibil în mai toate limbile pământului... Mare creator de imagini, el se impune totuși în primul rând drept creator de mituri" (translated by me).

*Maria Vodă Căpușan exégète de Mircea Eliade et
du mythe théâtral*

HORIA CĂPUȘAN¹

Abstract: *Maria Vodă Căpușan as an Interpreter of Mircea Eliade and of the Theatrical Myth.* The paper presents the contributions of Maria Vodă Căpușan in establishing the relationship between theatre and the other works of Mircea Eliade. The author underlines the importance of theatre which is seen not only as a minor preoccupation of an author famous for his contributions in the philosophy of religions, but also as an important part of her work being recognized in other domains. The author reaches the conclusion that without theatre we cannot understand the profound structure of the whole vision of Mircea Eliade.

Keywords: theatre, myth, show, function of the show, remembering, comedian.

L'exégèse de Maria Vodă Căpușan sur Mircea Eliade, l'auteur de *l'Histoire des croyances et des idées religieuses*, de *Maitreyi* ou d'*Iphigénie*, est concentrée surtout, mais pas exclusivement, en deux ouvrages, publiés en 1991 : *Accente* [*Accents*]², où seulement quelques pages lui sont consacrées, et *Mircea Eliade – spectacolul magic* [*Mircea Eliade – le spectacle magique*]³. On peut dire que ces deux études se trouvent dans une relation de complémentarité. Ainsi, le texte d'*Accente* représente une motivation et un plaidoyer en même temps : il a comme point de départ la revendication claire et nette d'un certain modèle culturel, c'est-à-dire la tradition de l'homme universel dans

¹ *Universită Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. lett@lett.ubbcluj.ro.*

² *Maria Vodă Căpușan, Accente (Cluj-Napoca : Dacia, 1991), 141-149.*

³ *Maria Vodă Căpușan, Mircea Eliade – spectacolul magic (Bucarest : Litera, 1991).*

la culture roumaine, modèle initié par Dimitrie Cantemir et Bogdan Petriceicu Hasdeu (personnalités qui ont marqué Mircea Eliade). Mircea Eliade a revendiqué lui-même cette descendance de manière explicite, si bien que l'exégète roumain ne l'a pas négligée ; à cette exception près, celle qui fait référence à un seul domaine abandonné par l'auteur en question, notamment le théâtre. Ce dernier est, constate Maria Vodă Căpușan, le grand absent de l'exégèse eliadesque.

Or, pour Maria Vodă Căpușan, le théâtre reste une constante dans l'activité d'Eliade – sa première pièce, *Iphigénie*, remonte à la période des années 30, la pièce en trois actes publiée en 1941 date de la période portugaise, tout comme *Oameni și pietre* [*Hommes et pierres*]. *Coloana nesfârșită* [*La Colonne sans fin*] date de la période de l'exil – les trois grandes périodes de la vie de l'auteur étant rythmées par des préoccupations théâtrales. Qui plus est, les pièces d'Eliade couvrent une grande variété de sujets et de styles, malgré certaines constantes frappantes. La recherche de Maria Vodă Căpușan se propose ainsi d'être une première tentative de cartographier la contribution théâtrale d'Eliade.

Car, tout aussi bien que d'autres facettes de l'activité du savant, celle-ci contribue à l'édification « de son mythe personnel ». Cela parce que le savant et l'artiste se trouvent dans une relation de dualité (assumée). Et dans ce cadre du côté artiste, « nocturne », le théâtre est lui aussi une hypostase. Situation qui au fond constitue le sujet même d'une pièce comme *Hommes et pierres*, une dualité entre un géologue et un poète qui, après tout, ne sont pas si différents et sont engagés dans la même quête.

La variété est immense, la vision très personnelle (différente, par exemple, du style démystificateur de Giraudoux ou de Cocteau) et la parabole de la pièce sur Brâncuși est déjà assez originale pour faire de Mircea Eliade un auteur dramatique. Mais c'est justement ce protéisme qui constitue une preuve de ce que le théâtre signifie pour Eliade. Loin d'être un simple violon d'Ingres présent seulement de temps à autre, le théâtre est la préoccupation d'une vie.

Qu'il s'agisse de la transposition du mythe englobant d'autres références culturelles variées (dans *Iphigénie*), ou de la géographie de l'espace symbolique de la colonne infinie, ou de la représentation du mythe de la caverne

(non pas dans la variante platonicienne) de *Hommes et pierres* (les deux personnages de l'âme du créateur parlent de la même histoire), tout cela fait partie de l'imaginaire théâtral de l'auteur de *Histoire des croyances et des idées religieuses*. C'est justement le programme d'analyse de *Mircea Eliade – le spectacle magique*, un livre sur l'imaginaire théâtral de Mircea Eliade.

En parlant de l'imaginaire théâtral, on ne fait pas de référence au théâtre *stricto sensu*. Quand le théâtre et l'exégèse mettent l'accent sur ce côté, ils couvrent une grande partie, sinon toute l'œuvre d'Eliade, devenant justement une des structures de profondeur de celle-ci. Le théâtre comme structure sous-jacente se devine dans les pièces théâtrales proprement dites, dans des proses comme *Uniforme de general* [*Uniformes de général*], *Adio* [*Adieu*], *Incognito la Buchenwald* [*Incognito à Buchenwald*], ou *Nouăsprezece trandafiri* [*Dix-neuf Roses*] ou dans l'écrit *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* que l'auteur recommandait d'ailleurs aux gens de théâtre. De ce point de vue, l'opposition entre genres et l'opposition recherche scientifique – littérature s'estompe beaucoup, car tous les côtés de la création eliadesque sont imprégnés de structures théâtrales.

Et c'est justement ce théâtre explicite et implicite chez Eliade qui fait l'objet du livre de Maria Vodă Căpușan. Qui plus est, ce théâtre n'est pas vu dans son hypostase de spectacle fini, fermé. Eliade voit ce spectacle plutôt comme en voie de se faire, en état de *poiësis*. Dans des proses comme *Dix-neuf Roses*, *Incognito à Buchenwald*, ou *Uniformes de général*, le spectacle n'est pas un produit fini – il est toujours en train de se faire. Il ne parvient jamais à l'assurance de l'accomplissement. Il y a toujours une « insécurité » du *poiësis*. Car chez Eliade le spectacle n'est jamais simple, artistiquement gratuit. Il est toujours lié au mode platonicien du souvenir – un spectacle est toujours remémoration de scènes essentielles qui, pour ceux qui jouent dans ce spectacle, prennent une valeur sacrée ; c'est un moment archétypal qui, à lui seul, peut définir une existence. Cette remémoration n'est jamais donnée, n'est jamais un acte complet, elle est toujours une recherche, elle est toujours problématique. Ce caractère toujours provisoire du spectacle peut même prendre des formes extrêmes, comme dans la prose intitulée de manière suggestive *Adieu*, où le spectacle « mis en scène » est justement la mort nietzschéenne de dieu, elle aussi toujours ajournée. Le spectacle eliadesque est toujours tension vers autre chose. Il n'est jamais enfermé dans le présent.

Ainsi, le théâtre de Mircea Eliade est une constante mise en question de son propre statut, de son propre rôle. L'image du comédien qui se sent déchu de sa fonction de comédien des dieux, parce qu'il est devenu comédien des humains (présents dans la prose de l'auteur), est tout à fait significative. Elle montre la crise de cet art qui a perdu son statut d'art sacré et tente de le retrouver, sans savoir s'il y arriverait.

Mais c'est ce qui permet un prodigieux développement de significations. Si le théâtre d'Eliade prend une telle variété de formes – depuis la parabole mythologique *Iphigénie* jusqu'à la biographie symbolique de *La Colonne sans fin* –, la pièce est transfigurée justement parce qu'elle ne se contente pas de rester au niveau de la forme donnée une fois pour toutes. Elle est exploration et c'est ainsi que la pièce *Hommes et pierres* devient une métaphore étendue du théâtre en général. Une pièce absolument emblématique pour ce genre de construction de l'espace dramatique est *La Colonne sans fin*. L'espace dramatique se forme ici peu à peu, en commençant par la *Colonne sans fin* elle-même, tout en continuant avec l'espace qui se développe d'une manière concentrique à partir de cet *axis mundi* qui est la colonne appuyant aussi les personnages qui entretiennent avec Brâncuși des relations plus ou moins proches du point de vue symbolique. Tout se situe comme un parallèle entre le devenir terrestre et le devenir artistique de Brâncuși – qui, partant de sa naissance terrestre, passe par son existence de sculpteur pour entrer finalement dans l'immortalité de l'œuvre. Et ainsi, constate Maria Vodă Căpușan, la construction de l'espace dramatique et l'évolution du personnage Brâncuși s'identifient à la construction de l'espace théâtral – dans la prose et dans le théâtre cela reste un des motifs centraux de la poétique implicite de Mircea Eliade. Dans des pièces comme *Iphigénie*, *Hommes et pierres* et *La Colonne sans fin*, on trouve surtout un espace comme lieu de la révélation et de l'accomplissement de soi-même, un des événements essentiels – le sacrifice consenti d'*Iphigénie*, le voyage initiatique de *Hommes et pierres*, la construction de *La Colonne sans fin* –, car, finalement, tout espace théâtral n'est autre chose – pour citer un terme fondamental pour la pensée d'Eliade – qu'une hiérophanie. Jamais pour Eliade la scène n'a été le lieu d'un simple événement artistique. Le théâtre n'est jamais seul dans l'équation – il se trouve toujours dans le binôme « théâtre et mythe », pour citer le titre même d'un autre écrit de Maria Vodă

Căpușan, l'histoire du comédien qui se souvient que jadis son art était fait pour amuser les dieux acquérant une nouveauté significative. L'anamnèse va toujours dans le sens de la récupération des sources mythiques et rituelles du théâtre – qu'il s'agisse d'un mythe grec classique déjà présent dans la tradition théâtrale ancienne et moderne comme le mythe d'Iphigénie en Aulide, ou de la biographie mythique d'un Brâncuși et de sa sculpture dans *La Colonne sans fin*, ou de l'histoire où se manifeste le mythe, ou tout simplement du mythe personnel de l'auteur dans *Hommes et pierres* –, partout le théâtre ne représente en fait qu'une tentative perpétuelle de retrouver ses propres archétypes.

Ainsi s'achève le parcours théâtral de Mircea Eliade parti de l'hypothèse du théâtre qui se fait sous nos yeux comme chez Pirandello. Il la dépasse, dans la mesure où un projet dépasse le seuil de l'immanence – comme peut-être, de nouveau chez le dramaturge italien, où les personnages restent toujours à la recherche d'un auteur – en se dirigeant vers une signification de l'au-delà de ce monde donné – encore une fois, le théâtre est une forme de théâtre récupéré. Le corps est transparent à la pensée, la scène est elle aussi transparente pour un au-delà, même si c'est un au-delà problématique.

Or, le livre de Maria Vodă Căpușan montre justement cela – la manière dont une œuvre comme celle de Mircea Eliade reste cohérente dans son universalité. On comprend alors pourquoi le théâtre ne peut plus être considéré comme un simple violon d'Ingres ou une préoccupation intermittente de l'auteur de *l'Histoire des croyances et des idées religieuses* ; en fait, il ne fait que prendre encore une fois le thème eliadesque depuis toujours – le chemin de l'homme vers le sacré. Mais il le fait avec les moyens spécifiques d'un art spécifique. Le livre de Maria Vodă Căpușan reste selon nous la contribution la plus complète qui sert à élucider les problèmes de cette poétique théâtrale implicite.

D'autre part, cette démarche qui veut élucider la composition du théâtre à partir du mythe rencontre celle d'un des livres plus anciens de Maria Vodă Căpușan, celle de *Teatru și mit [Théâtre et mythe]*. Là encore, la question est : Comment le théâtre se fait-il à partir du mythe ? Les exemples sont empruntés au XX^e siècle qui a ressenti tout aussi intensément que les autres, et même plus, étant donnée la spécificité déclarée comme révolutionnaire et iconoclaste de

ce siècle – la volonté de se rapporter au mythe. À commencer par Giraudoux, chez lequel le mythe est une sorte de piège dans lequel les héros, malgré la liberté qu'ils croient avoir, tombent finalement, la signification du mythe étant ainsi confirmée ; à continuer avec Cocteau, qui, en bon surréaliste, s'intéresse surtout au côté abyssal, menaçant du mythe ; en passant par Anouilh qui projette le mythe grec dans *Eurydice* dans la banalité bourgeoise, par Eugene O'Neill qui essaie dans sa pièce sur Électre d'arriver à une signification primaire du mythe d'au-delà du mythe ; par Jacques Richardson qui donne en revanche une interprétation sociale du mythe comme expression de la violence, ou par Thornton Wilder qui se veut lui-même créateur du mythe total de l'humanité ; ou par Sartre et ses antimythes, en passant aussi par l'œuvre d'un Arthur Miller ou des expressionnistes allemands évoqués dans un épilogue. Nous avons ici une investigation de la manière dont certains auteurs (venus de cultures différentes, de formations différentes) ont tous pu faire du théâtre à partir du mythe. C'est pour dire que, finalement, le théâtre et le mythe sont si intimement liés que le mythe a une tendance naturelle à se transformer en théâtre – il manque seulement de dramaturge disposé à le faire.

BIBLIOGRAPHIE

Vodă Căpușan, Maria. *Teatru și mit*. Cluj-Napoca : Dacia, 1976.

Vodă Căpușan, Maria. *Accente*. Cluj-Napoca : Dacia, 1991.

Vodă Căpușan, Maria. *Mircea Eliade – spectacolul magic*. Bucarest : Litera, 1991.

*Maria Vodă Căpușan,
analyste de Camil Petrescu : une approche sémiotique*

MARIUS POPA¹

Abstract: *Maria Vodă Căpușan, Analyst of Camil Petrescu : a Semiotic Approach.* This paper is a critical review of one of the most important books written by M. Vodă-Căpușan, dedicated to the Romanian playwright and novelist Camil Petrescu. It highlights the critic's originality in her hermeneutical options, the way she becomes a sort of theorist of the writer's style and creates a pertinent discourse on the theatrical writing method still valid today, although the book was published in 1988.

Keywords : Maria Vodă Căpușan, Camil Petrescu, Romanian theatre.

Dans les décennies soixante-dix et le début des années quatre-vingts du siècle dernier, Maria Vodă Căpușan avait consacré plusieurs ouvrages très novateurs par leur appareil herméneutique à l'analyse du genre dramatique : *Teatru și mit* [Théâtre et mythe], en 1976, radiographiait les avatars des mythes antiques dans la dramaturgie du XX^e siècle ; *Dramatis personae*, en 1980, abordait le statut particulier du personnage dramatique, dont elle définissait l'identité fluctuante par la métaphore du *masque* ; *Despre Caragiale* [Sur Caragiale], en 1982, interrogeait la modernité de l'auteur dramatique roumain en faisant appel à des théories récentes comme l'esthétique de la réception définie par Jauss. Elle est revenue à l'analyse du théâtre en 1988 avec un nouvel ouvrage, intitulé *Camil Petrescu – Realia* (Bucarest, Cartea Românească). Fruit de son intérêt pour l'approche sémiotique, ce livre se proposait de renouveler l'étude du roman et du théâtre de cet écrivain canonique, qui avait déjà fait l'objet de nombreuses monographies, en analysant son œuvre comme un « système de signes ».

¹ Faculté des Lettres, Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca. popaamarius@gmail.com.

Certes, la méthode d'analyse thématique que propose son ouvrage n'était pas tout à fait inédite : différents critiques littéraires avaient exploré auparavant des sujets comme *le modèle proustien* chez Camil Petrescu (I. Petraș), *le problème de l'intellectuel* dans ses œuvres (D. Solomon) ou *la lucidité* de ses protagonistes (Ov. Ghidirmic). L'originalité de Maria Vodă Căpușan consiste surtout dans son optique herméneutique : elle s'institue en quelque sorte « théoricienne » de l'écriture de l'auteur qu'elle analyse, en créant un « discours de la méthode » pour dévoiler la manière dont l'œuvre de Petrescu construit ses rapports avec le langage et la réalité. Elle appuie la logique de sa démonstration sur une scène-clé, celle dans laquelle le personnage de Fred Vasilescu, héros romanesque moderne, formule la crise du langage par son assertion devenue célèbre : « Les mots ne sont plus des signes [désignant] ce qui est extérieur à eux ». De cette observation nodale, l'auteure tire le concept central de son analyse :

« Les mots ne sont plus des signes » semble attaquer en profondeur le processus de la signification, de l'« intime de la signification ». Ce n'est pas uniquement un problème cratylien, celui de savoir si les mots ressemblent ou non aux choses : c'est le refus du mécanisme même de référence. Si on conteste au langage la qualité de signe, ce qui est extérieur à lui ne peut, évidemment, être nommé, cela reste, purement et simplement, des *realia*.²

Maria Vodă Căpușan ajoute cependant une précision essentielle à propos de cette incapacité du langage à désigner le monde : il s'agit, plus précisément, d'une

contestation des signes dont le sens semble figé à jamais, dans le but de permettre une autre évaluation des « faits » – c'est-à-dire que le monde ne demeure pas des *realia* au sens réducteur d'un objet dépourvu de

² Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu – Realia* (Bucarest : Cartea Românească, 1988), 167 : « "Cuvintele nu mai sunt semne" pare să atace în profunzime procesul semnificării, al însemnării. Nu e doar cratylian, problema dacă seamănă sau nu vorbele cu lucrurile ; se refuză chiar referința. Dacă limbajului i se contestă calitatea de semn, ceea ce e dincolo nu poate fi, evident, numit, rămâne, pur și simplu, *Realia*. »

signification. Au contraire, « *Realia* », *i.e.* le monde qui existe et qui se propose à la connaissance, a besoin de signes pour être compris, de livres pour le formuler, mais en le redécouvrant.³

Cette problématique centrale est développée dans les différents chapitres du livre, où elle est appliquée à divers domaines de la poïétique.

Le premier chapitre, intitulé *Jocuri, lupte, texte* [*Jeux, lutttes, textes*], commence par une analyse des « distances » dans l'œuvre de Petrescu. L'auteure essaye de montrer, en analysant le célèbre roman *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [*Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*], la manière dont le protagoniste, Ștefan Gheorghidui, enrôlé sur les lignes de front durant la Première Guerre mondiale, instaure une distance entre lui-même et l'expérience de la conflagration en recourant à l'ironie qui désamorce les clichés « patriotards » de la propagande nationale. La participation de Gheorghidui à la vie militaire est un jeu de masques, la guerre est une « blague » qui se déroule dans des tranchées-jouets, c'est une « parodie » qui contraint le personnage à se réfugier dans l'imaginaire éclairé par la culture. Dans la section suivante, *Duelul* [*Le duel*], Maria Vodă Căpușan montre une nouvelle manière dont le protagoniste met en cause le régime standardisé du réel. Blessé et hospitalisé, il a l'opportunité de comparer de manière lucide son expérience à la perception d'un *autre* : un ennemi, un Allemand, soigné dans la même salle. Selon l'auteure, « ce désir de rapporter l'expérience personnelle à une connaissance générale passe outre le "cogito" cartésien et tourne le dos à la phénoménologie. »⁴ Les sections suivantes du chapitre illustrent cette récusation des « signes » devenus clichés : ils abordent des thèmes comme le rejet des valeurs conventionnelles (pour Camil Petrescu, la quête du style littéraire a pour effet et pour but leur pulvérisation) ou l'intertextualité vue comme un antidote au poison de l'écriture pré-formatée, sclérosée, académique.

³ Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu – Realia*, 174 : « contestare a semnelor ce păreau fixate o dată pentru totdeauna, îngăduind o altă evaluare a "faptelor". Nu înseamnă că lumea rămâne *realia* în sensul restrâns al unui obiect lipsit de semnificare. Dimpotrivă, *Realia*, lumea care există și se propune cunoașterii are nevoie de semne ca să fie înțeleasă, de cărți care s-o scrie, dar redescoperind-o ».

⁴ Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu – Realia*, 36 : « această dorință de a raporta experiența personală unei cunoașteri generale trece dincolo de "cogito"-ul cartezian și îi întoarce spatele fenomenologiei ».

Le deuxième chapitre, *Politikon*, prend pour objet la place privilégiée qu'a accordée la dramaturgie de Petrescu au sujet de la révolution : la pièce à laquelle elle se réfère en priorité est *Danton*, dont le personnage principal est une figure éminente de la Révolution Française. La première séquence, *Poetica numerelor mari* [*La poésie des grands nombres*], suggère comment l'événement historique est transformé en une vision personnelle par des procédés tels que l'inscription, dans la liste des personnages placée en tête du volume, de tous ceux, innombrables, qui forment la foule des « utilités », simples figurants de l'action, comme pour relativiser et démythifier le rôle de premier plan attribué par le récit historique conventionnel aux héros de la Révolution. *Zoon politikon* examine, dans le même ordre d'idées, la déconstruction d'une perception convenue de la réalité que l'écrivain parvient à ébranler en combinant aux événements corroborés par une documentation historique soigneusement étudiée, de menus faits du quotidien démythifiant les héros : Danton chute ainsi du piédestal où l'a érigé sa légende quand on le surprend dans des situations et des contextes quotidiens tout à fait ordinaires et prosaïques.

Le dernier chapitre, *Actul literatură* [*L'acte littéraire*], postule un trait définitoire de l'œuvre de Petrescu, qui témoigne encore une fois de son allergie aux stéréotypes : la « processualité », c'est-à-dire la dynamique de recombinaison des enchaînements d'images et de faits (les *processus*) par l'écriture littéraire qui ébranle l'inertie des modèles d'implication et d'explication tels qu'ils ont été une fois pour toutes établis. Car pour Camil Petrescu, ce sont les liaisons entre les données du réel qui créent et figent le sens du monde. Dans une section intitulée *A scrie* [*Écrire*], Maria Vodă Căpușan pose que les personnages de fiction qui prennent la plume comme écrivains, diaristes ou simples épistoliers, à la manière de Petrescu lui-même, répercutent dans l'instabilité du langage au sein des textes qu'ils produisent, dans les fréquents bouleversements de registre, dans la fracturation de la chaîne de paroles, la difficulté à cristalliser leur identité, la tension inhérente à la vie. La partie suivante, *Enigma* [*L'Énigme*], traite du célèbre roman épistolaire *Patul lui Procust* [*Le lit de Procuste*] et de l'incapacité dans laquelle il place le lecteur de s'assurer de la vérité des événements racontés, puisque chacun des auteurs des lettres propose une version différente de la trame narrative, « pulvérisant » ainsi la continuité et

la réalité de la diégèse. Le livre s'achève par une réflexion sur le célèbre motif du « lit de Procuste », métaphore exprimant l'impossibilité d'« apprivoiser » le réel par les mots :

Le lit de Procuste : symbole de la limite de l'homme par rapport à son univers et à sa conscience, à ses signes, obsession de mesurer le monde et soi-même par les mots. Le roman de Camil Petrescu se désigne ainsi lui-même de manière réflexive, au niveau du discours, en tant qu'écriture, sens et mesure par le livre. Un livre qui est également marge, limite et infini, *lit de Procuste*, dans le geste d'inscrire le réel dans les mots.⁵

Au total, cette belle étude, attentive au détail des textes autant qu'aux perspectives larges et aux vues surplombantes, reflète un moment de la réflexion critique où les approches issues de la linguistique et de la sémiotique ont convergé avec les philosophies du langage remettant en cause les perceptions et les conceptions « essentialistes », depuis le « pratico-inerte » formulé par Sartre jusqu'à la « déconstruction » selon Derrida. La richesse du concept de *realia* et la diversité des angles d'attaque pour détruire l'illusion de la transparence et de l'évidence des découpes du réel par la langue ajoutent à l'actualité du livre de Maria Vodă Căpușan au moment de sa parution l'immense mérite de ne pas être « daté » : parce qu'il témoigne d'un amour attentif et éclairé de la littérature et d'une méthode qui met la théorie au service du texte et non l'inverse, il a obtenu la récompense de son mérite, celle de durer par-delà de l'actualité intellectuelle et méthodologique dans le cadre de laquelle il a été conçu.

⁵ Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu – Realia*, 292 : « Patul lui Procust – simbol al limitării umane în univers și în conștiință, în semne, obsesie de a măsura lumea și pe sine, în cuvânt. Romanul lui Camil Petrescu se numește astfel reflexiv, el însuși, la nivelul discursului, ca scriere, cuprindere și măsură prin carte. O carte, deopotrivă margine, limită și nemărginire, *Pat al lui Procust*, în a înscrie realul în cuvinte. »

*Du texte à la mise en scène :
négociation, fidélité, mémoire.
Interview avec Patrice Pavis*

ȘTEFANA POP-CURȘEU¹

Abstract: *From Text to Staging: Negotiation, Fidelity, Memory. Interview with Patrice Pavis.* This interview with Patrice Pavis has been taken after the three day workshop in Târgu Mureș (13-15 Nov. 2019) by the local Institute of Theatre and Multimedia Research of the University of Arts. The general theme being the new forms of performing arts, we continued the dialogue, insisting on some of the main points concerning the often problematic relationship of the stage director to the source text – be it dramatic or not. The discussion focuses on the possible negotiation with this textual source of inspiration, on the question of fidelity, on the different layers of the artistic and historical memory that have to be taken into account when analysing a new stage adaptation.

Keywords : Patrice Pavis, contemporary theatre, stage directing, adaptation, dramatic text.

Je dédie ce dialogue avec Patrice Pavis à la mémoire de celle qui a été une de mes professeures à la Faculté des Lettres de Cluj-Napoca et sous la direction de qui j'ai soutenu mon mémoire de fin d'études au département de Français. Mon sujet étant *Le Théâtre d'Arthur Adamov et les courants artistiques des années '60*, Maria Vodă Căpușan s'est avérée être, grâce à sa

¹ Faculté de Théâtre et Film, Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, stefana.pop@ubbcluj.ro.

passion pour le théâtre dit de l'absurde et pour la littérature dramatique française, la plus intéressée par ma proposition et la plus en mesure d'apprécier la nouvelle perspective interdisciplinaire que je venais proposer après mes recherches universitaires menées à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris 3 Sorbonne-Nouvelle. Malheureusement, je n'ai pas eu l'occasion de bien connaître Maria Vodă Căpușan, que ses proches appelaient Mavie, en dehors des quelques échanges professionnels qui ont eu lieu moins sur le contenu de mon travail, qu'elle avait d'ailleurs beaucoup apprécié, que sur les conditions administratives de la soutenance. Mais j'ai eu l'occasion d'entrer une fois chez elle et chez son mari Cornel Căpușan (qui a été à son tour mon professeur d'Histoire du Théâtre universel), dans une jolie maison bourgeoise et dont je n'ai retenu que le petit jardin coquet et la grande et belle bibliothèque, témoin de leur passion pour la littérature, l'art du théâtre et les sciences humaines. Bien que j'aie entendu beaucoup d'histoires de toutes sortes sur le parcours et les implications administratives politiques de ma professeure, à un moment de l'histoire de la Roumanie, où il était difficile de résister à la pression du Parti communiste qui rendait la vie amère aux jeunes qui osaient afficher une imagination trop créative (surtout quand ils bravaient la censure théâtrale du temps), la mémoire philtre toujours les événements, les choses et les êtres, et c'est moins la personne que l'œuvre qui reste. Et l'œuvre critique de Maria Vodă Căpușan résiste au temps qui passe et garde toute sa vitalité, peut-être justement parce que, au-delà des négociations et compromis que demande la vie socio-politique, la fidélité à un idéal artistique, à un art qui subjugué et libère simultanément tel qu'est l'art du théâtre, la fidélité à l'amour pour la grande littérature dramatique a été plus forte que tout. Voici pourquoi je dédie ce dialogue avec un des plus grands sémioticiens de la fin du XX^e siècle, un dialogue sur la négociation, la fidélité et la mémoire dans le passage du texte à la mise en scène, à la mémoire de celle qui a toujours cherché – peut-être sans toujours s'en rendre compte – ces trois éléments dans le va-et-vient entre le théâtre et la vie.



Fig. 1 : Patrice Pavis, during the workshop in Târgu Mureș, 2019.
Photocredits S. Pop-Curșeu

Du 13 au 15 novembre 2019, l'Institut de recherche théâtrale et multimédia de l'Université des Arts de Târgu Mureș a organisé un atelier de recherche sur les nouvelles formes performatives, dirigé par Patrice Pavis, l'un des plus grands théoriciens du théâtre des dernières décennies. Prenant pour point de départ ses plus récentes publications parues chez Armand Colin (*La mise en scène contemporaine* ; *Le dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain* ; *L'analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat* ; *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinéma* ; la 4^e édition revue et fortement augmentée du *Dictionnaire du Théâtre*), aussi bien que les recherches personnelles des plus de vingt participants, les discussions ont visé plusieurs questions essentielles pour la compréhension des directions

prises par les arts du spectacle contemporains. Ainsi, de riches débats ont attiré l'attention sur des pistes qui restent encore ouvertes à la recherche, concernant les problèmes posés par la traduction du texte de théâtre (des choix et des limites), par l'adaptation d'autres œuvres au théâtre, par l'analyse d'un texte performatif (dramatique ou non) et par l'analyse de spectacles difficile à mettre dans des cases précises à cause de leur caractère hybride et des emprunts permanents de moyens artistiques à d'autres arts du spectacle, arts visuels et cinématographiques. Un exemple particulièrement intéressant a été le spectacle mis en scène par Ivo van Howe à la Comédie Française en 2017, *Les Damnés*, que nous avons visionné ensemble dans sa forme enregistrée à Avignon en 2016. Spectacle qui met en évidence un véritable travail de la citation, de l'intertextualité théâtrale et cinématographique, d'un métadiscours performatif et, en même temps, d'une vivisection de l'histoire politique et de la déchéance humaine de la première moitié du XX^e siècle.

Après ces trois jours d'échanges très intensifs, nous avons prolongé le dialogue, en insistant sur quelques aspects ponctuels, concernant les rapports souvent problématiques du metteur en scène au texte - source d'inspiration -, et qui touchent aux négociations possibles, à la question de la fidélité, et des couches de la mémoire artistique et historique à prendre en compte lors de l'analyse d'une nouvelle adaptation scénique.

S: On parle souvent, aussi bien du côté des praticiens du théâtre que des chercheurs, du théâtre en tant qu'*art éphémère*. C'est une formule qui revient toujours et puisque nous avons abordé pendant ces journées de discussions la question de la performance, ne pourrait-on pas dire que la « performance » serait encore plus concernée par l'éphémère que le théâtre ? Car je pense qu'il y a une constante recherche de dépassement de ce côté éphémère par le théâtre, en opposition à la « performance » au sens anglais...

Patrice Pavis : Le théâtre aussi est éphémère, puisqu'on ne peut pas donner deux fois la même représentation ; le même acteur va faire les choses différemment, et la partition se perd très vite... Donc ce n'est pas lié uniquement à la performance, bien que peut-être dans la performance on voit davantage le côté temporel et unique. Mais à mon avis ce sont tous les arts du spectacle qui sont éphémères parce qu'on les voit une fois et ça disparaît.

S : En même temps, nous avons vu, ces jours-ci, en parlant beaucoup de mises en scènes, comme celle de Ivo van Howe que certains metteurs en scène ont tendance à utiliser des moyens techniques qui fixent le produit artistique. Et justement, si on pense aux débuts de la mise en scène moderne, aux assertions et aspirations d'E. G. Craig, qui cherchait l'artiste avec un grand A pour l'art du théâtre, il insistait sur la capacité de celui-ci à faire de l'œuvre théâtrale une œuvre à part entière, organique, cohérente, où toutes les composantes seraient en harmonie avec l'ensemble, on voit que aujourd'hui, cet aspect semble mis de côté, voire évincé volontairement par la performance.

Patrice Pavis : Oui, en effet l'idée même de mise en scène c'est l'idée de mise en commun de certaines possibilités et de toutes sortes de matériaux et de signes d'une richesse incroyable, à condition que tous ces signes soient intégrés à un sens, à une interprétation qui ne se contredisent pas trop. Mais cela n'est pas vraiment la question de l'éphémère, mais de la cohérence du spectacle. Et Craig est un des premiers à parler du metteur en scène en tant que personne capable de coordonner tout cela. L'important, c'est finalement la cohérence sémiologique.

S : Dans un article d'Avra Sidiropolou², qui traite de la mise en scène en tant qu'adaptation, elle parle, très brièvement d'ailleurs, de ce qu'elle appelle les aspects « non négociables » du texte, qui peuvent, s'ils ne sont pas pris en compte, ne pas faire tenir debout un spectacle. Quels sont, d'après vous, ces aspects non négociables – s'ils existent – dans le passage d'un texte dramatique à une mise en scène ?

Patrice Pavis : Je ne sais pas si finalement tout n'est pas négociable, mais si on raconte une histoire on ne peut pas négocier complètement le changement de la fable, il doit y avoir une bonne raison pour le faire ; on peut le faire de différentes façons, mais il y a bien l'idée qu'on raconte quelque chose. Même dans la performance on raconte quelque chose, il y a un récit, un fil conducteur, ça me paraît non négociable pour que la chose tienne debout.

² „Mise en scène as Adaption“, publié dans le dossier Internet: <http://www.critical-stages.org/12/special-topics-adaptation/>.

S : C'est pour que le spectateur puisse retrouver quand-même les ponts, les liens entre la mise en scène et le texte du départ, quand ce texte existe...

Patrice Pavis : Ce ne sont pas vraiment des ponts, mais des liens, des allusions à..., il faut qu'il y ait un certain rapport effectivement. Ce n'est jamais direct, ce sont des domaines différents dans le texte qu'on va entendre, et dans la mise en scène qu'on va voir. C'est le spectateur qui va faire la jonction.

S : S'il connaît le texte de départ...

Patrice Pavis : Mais il entend le texte...

S : Oui, mais souvent ce n'est plus le même que le texte dramatique qui est à l'origine du spectacle... je dis cela car au cours du XX^e siècle il y a eu une tendance qui s'accroît de nos jours, qui est celle de négocier de plus en plus ce rapport au texte, et souvent les auteurs dramatiques en vie ne sont même plus consultés, parce que la négociation se fait juste dans la tête du metteur en scène, et c'est ce qui pose souvent problème pour les récepteurs...

Patrice Pavis : Oui, mais là c'est difficile de donner des garde-fous, des limites, on ne peut pas exiger de quelqu'un d'avoir mis sur la scène, de faire comprendre tout ce qui est potentiellement dans le texte... Il y a des choix à faire, il y a des choses qu'on oublie, qu'on considère un peu secondaires... il faut accepter cela. Mais ce qui n'est pas négociable c'est de changer complètement et volontairement le sens, les choses importantes, la fin d'une pièce, la manière dont les personnages sont plus ou moins définis, la fable qui lie tout cela... Mais cette idée de négocier, je ne sais pas si les metteurs en scène négocient vraiment, souvent ils considèrent que le texte est un matériau qui leur appartient et d'une certaine manière on peut comprendre qu'ils s'en servent, mais le résultat n'est pas toujours fameux. Si le résultat est intéressant et enrichissant pour la compréhension de la pièce, pourquoi pas, mais alors, comme l'on disait l'autre jour, ce n'est plus une traduction, c'est une adaptation, c'est une recréation puis c'est ma manière à moi de lire le texte, qui n'est pas nécessairement une lecture habituelle. Il faut le préciser.

S : Cela recoupe une chose dont vous parlez souvent dans vos écrits : de la « fidélité », que vous mettez en question.

Patrice Pavis : Pour la critiquer, oui... Alors la fidélité pour les gens c'est souvent « cela est dit dans le texte, alors moi je veux voir cela dans la mise en scène » ; c'est une transposition terme à terme. Alors dans ce cas-là, je ne vois pas trop l'intérêt de faire de la mise en scène, si c'est automatique. L'idée de fidélité dans l'esprit des gens c'est aussi être fidèle à l'auteur : je sais ce que l'auteur voulait dire et puis je ne peux pas dire le contraire et voilà. Mais souvent, on ne sait pas trop ce que l'auteur veut dire et le texte peut dire beaucoup de choses, donc la notion de fidélité ne fonctionne pas vraiment bien. Je préfère encore l'idée d'*intention de l'œuvre* (notion empruntée à Umberto Eco), plutôt que l'intention de l'auteur. Être fidèle aux intentions de l'auteur. Encore faudrait-il les connaître et que lui-même les connaisse... Par contre, on peut dire que j'essaie d'être fidèle à mon analyse de l'œuvre, et j'essaie d'être un peu conséquent, honnête (ce n'est peut-être pas le mot), cohérent.

S : Est-ce que vous pensez que la question de la mémoire est importante dans les adaptations, dans les mises en scène, vu que vous citez souvent Antoine Vitez qui disait « je mets en scène ma mémoire » ?



Fig. 2 : Ștefana Pop-Curșeu and Patrice Pavis, during the workshop in Târgu Mureș, 2019.

Patrice Pavis : Ça dépend de ce qu'on entend par mémoire, il y a aussi la mémoire du texte... Le texte aussi a différentes mémoires... il a été interprété de différentes manières ; on peut faire des recherches pour voir quelles ont été les lectures possibles, les traditions des lectures de l'œuvre ; Peut-on alors parler de la mémoire de l'œuvre ? Plus exactement des différentes mémoires que le texte a suscitées, et dont on a conservé une trace.

S : Il y a plusieurs niveaux de la mémoire. La mémoire de l'approche du texte par le metteur en scène, qui se souvient de sa lecture du texte, de son expérience en tant que lecteur, de ses différentes lectures (puisque la dixième lecture n'est jamais pareille à la première lecture qu'on fait), c'est aussi de ce type de mémoire que je parle. Par exemple, nous avons analysé et discuté ensemble la mise en scène des *Damnés*, par Ivo van Howe, c'est tout un palimpseste, c'est toute une mémoire du texte, du film de Visconti, des interprétations possibles, une mémoire historique du XXème siècle...

Patrice Pavis : Oui, alors effectivement il faut distinguer la mémoire de l'histoire, telle qu'on la écrit, et là tout le monde est plus ou moins d'accord sur l'histoire du fascisme par exemple, et la mémoire de l'interprétation de l'œuvre proposée par le premier metteur en scène, qui est gardée en mémoire par le suivant, même si c'est pour faire le contraire. Il y a toujours une trace qui reste...

S : Est-ce dans ce sens qu'on peut comprendre l'insertion vers la fin du spectacle de la fameuse réplique d'Hamlet, de garder en mémoire, de ne pas oublier, de transmettre...

Patrice Pavis : Oui, mais là c'est quand-même aussi l'idée politique, il faut que quelqu'un soit encore là pour témoigner de ce qui s'est passé... ce qui est autre chose que la mémoire dans le travail théâtral...

S : Ça se recoupe quand-même... je pense que la mémoire politique va de pair avec la mémoire artistique, la mémoire esthétique qu'on a de l'histoire, en laissant des traces, comme vous dites, et comme vous l'avez à un moment donné précisé, en citant Derrida .³

³ voir « trace », P. Pavis. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, A. Colin, 2018, p. 388-389.

Patrice Pavis : Peut-être qu'il y a des mémoires plus ou moins importantes, des mémoires qu'on peut plus ou moins laisser de côté, oublier, et qu'il y a des choses qu'il faut absolument prendre en compte, dans ce cas-là, en effet, il y a une mémoire des interprétations, des lectures, de la manière dont à certaines époques on a compris ce texte. Ce sont des mémoires effectivement qui sont souvent concrétisées dans des compte-rendus, dans des notes de lecture, dans des notes de mise en scène. Effectivement il y a plein d'aspects mémoriels, mais il est important de ne pas se laisser obnubiler par l'ensemble de mémoires, car après on sait plus trop où aller. La pluralité des lectures, des mémoires... à un moment donné on est obligé de choisir. Si on veut être fidèle à tous les souvenirs, ça va être difficile d'être clair dans tout ce qu'on va faire...

S : Il faut les passer par un filtre personnel forcément. Mais souvent dans le théâtre contemporain, on a énormément d'informations, c'est truffé d'aspects documentaires, d'images d'archives, documents de toutes sortes. Il y a souvent aussi un travail excessif sur la mémoire.

Patrice Pavis : Ah, oui, de documentation, de traces, de suites d'interprétation, de tout ce qu'on peut imaginer qui peut servir à la lecture de l'œuvre, et qui peut servir à un moment donné à une nouvelle mise en scène. Et là on parle surtout des textes classiques qui sont lus différemment au cours du temps...

S : Et de ceux qui sont perçus comme « classiques »... Visconti en fait partie, par exemple. C'est un « classique » du cinéma...

Patrice Pavis : Dans ce sens on ne peut pas vraiment oublier à quelle époque il a écrit cela, une époque d'obsession du rapport de la psychanalyse et de la politique, même s'il n'en était peut-être pas conscient. Il y avait à ce moment-là tout un discours sur le fascisme et la maladie mentale. Il ne faut pas oublier cela. Et oui, là c'est une mémoire utile !

S : Et est-ce que vous pensez que en parlant de toutes ces histoires de traductions, adaptations, transformations, elles ont utiles dans le sens d'une réévaluation historique de certaines œuvres ?

Patrice Pavis : Oui, je pense que tout travail de mise en forme d'un texte dans une mise en scène, même toute lecture, qui exprime une nouvelle vision, une nouvelle compréhension est utile et fait partie des choses qui s'accumulent

sur le texte. On peut y revenir ou on peut refuser de les connaître... et de ce point de vue-là, ce sont effectivement des couches mémorielles qui sont déposées sur le texte, des couches de commentaires, des gloses...

S : Peut-on dire que la valeur d'un spectacle peut dépendre de la richesse de ces couches ?

Patrice Pavis : Pas toujours. Parce que ça peut être des couches un peu lourdes à porter et qui occultent peut-être des choses nouvelles à découvrir et qu'il faudrait replacer dans un contexte nouveau, creuser dans le texte. Il ne faut pas être obnubilé par tout ce qui a été dit avant nous, car alors on ne pourra pas s'en sortir.

S : C'est vrai, et c'est une question qui reste ouverte pour tout ce qui est adaptation, traduction, reprise aujourd'hui, nouvelle visite d'œuvres anciennes...

Patrice Pavis : Moi je vais voir volontiers une nouvelle version du *Misanthrope*, que j'ai vu peut-être dix fois dans des mises en scènes différentes, parce que j'espère chaque fois y retrouver un aspect que je n'avais pas entrevu et qui me semble plausible dans le texte et qui y sera développé... J'ai toujours cet espoir. En même temps, si c'est fait de manière parfaite et convaincante, ça me plaît aussi. Donc pas nécessairement avec quelque chose de nouveau ou avec une mémoire respectée... Ça peut être juste le plaisir d'une nouvelle version du même texte, dans une nouvelle mise en scène.

S : Qu'elle soit actualisée ou non...

Patrice Pavis : Oui, la question est de savoir si l'on prend en compte d'autres lectures, actualisations ou non actualisations, la question de savoir si d'autres lectures sont nouvelles, intéressantes, cohérentes, si l'on a besoin d'autres lectures, et pourquoi. C'est donc une question pragmatique, et finalement politique.

DU TEXTE À LA MISE EN SCÈNE : NÉGOCIATION, FIDÉLITÉ, MÉMOIRE.
INTERVIEW AVEC PATRICE PAVIS



Fig. 3 : Patrice Pavis, during the workshop in Târgu Mureș, 2019.

La déconstruction théâtrale chez Ionesco

ALEXANDRINA MUSTĂŢEA¹

Abstract: *Theatrical Deconstruction in Ionesco's Works.* Eugène Ionesco makes his appearance in the second half of the 20th century's dramaturgy with a series of infractions that upset the idea of literature and theatre. Whilst working on the stereotypes of those two domains, he violates theatrical conventions in his first plays, making impossible any kind of contract with the reader/spectator and upsetting their expectations. Therefore, first he shocks his audience and then he conquers it, when the reader/spectator's perplexity is superseded by the lesson of the absurd. Ionesco and his fellow playwrights – Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet – give deep meanings to the absurd (or in other terms, the lack of sense) and give a literary aspect to the philosophical concept in order to convert it into a theatrical movement. I will study three plays in particular – *The Bald Soprano*, *The Lesson* and *The Chairs* – given the fact that they embody the type of deconstruction made by Ionesco in his art's construction. My analysis is based on literary pragmatics.

Keywords: theatrical conventions, theatre of the absurd, deconstruction, reader, spectator.

Nihiliste par vocation, Ionesco réfute toute influence philosophique, pour lui le théâtre n'étant pas le langage des idées, et pourtant les idées percent à travers les infractions de toute sorte qu'il met en œuvre, apparemment pour choquer et divertir, en réalité pour donner à réfléchir. Il y a dans ses pièces au moins quatre catégories de transgressions : conventionnelles, conversationnelles, logiques et comportementales, que nous étudierons dans *La Cantatrice chauve*, *La Leçon* et *Les Chaises*, qui illustrent le mieux, dans notre

¹ Université de Pitești, Pitești. alexandrinamustatea@gmail.com.

opinion, le type de déconstruction qu'opère Ionesco dans la construction de son art. Notre démarche analytique s'inscrit ainsi dans l'horizon de la pragmatique littéraire.²

Transgressions conventionnelles

Aux prises avec les lieux communs de la littérature en général et du théâtre en particulier, Ionesco déconstruit, dans les pièces mentionnées ci-dessus, les conventions théâtrales, dénonçant d'emblée tout contrat avec le lecteur/spectateur par le bouleversement de son horizon d'attente. Aussi va-t-il choquer son public avant de le conquérir, une fois la perplexité de celui-ci dépassée, lui enseignant la leçon de l'absurde.

Rien n'échappe à la « fureur » iconoclaste du dramaturge, la déstructuration des conventions génériques débutant par les titres et les sous-titres. Si *La Leçon* et *Les Chaises* sont des titres thématiques, renvoyant aux sujets des pièces en question, les choses sont différentes dans le cas de *La Cantatrice chauve*. Apparemment un titre anthroponymique, en réalité c'est un anti-titre, car le personnage annoncé n'existe pas ; il n'y en a qu'une simple mention dans l'échange ci-dessous :

Le Pompier : A propos, et la Cantatrice chauve ?

M^{me} Smith : Elle se coiffe toujours de la même façon.³

Il est évident que le dramaturge parodie le rôle de préfixe du titre, manipulant son lecteur/spectateur. Il dirige l'attention de celui-ci sur une fausse piste, attisant sa curiosité par la stratégie de la temporisation, pour le laisser jusqu'à la fin sur sa faim. L'effet escompté *a posteriori* est celui de lui faire comprendre qu'il est en présence d'un type différent de théâtre, où l'absurde prend le devant de la scène.

² Nous reprenons ici certaines idées exprimées dans notre article « La Communication vide dans le théâtre de Ionesco », paru dans *Recherches ACLIF, Jeux et enjeux de la communication (im)possible*, Actes du XVI^e Séminaire de Didactique Universitaire, Constanța, 2009, p. 69 à 82 (ISSN 1842-7278, www.editura echinox.ro).

³ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve* suivie de *La leçon* (Paris : Gallimard, collection Folio, 1972), scène XI, 70.

Les sous-titres des pièces représentent également des infractions par rapport à la norme courante, mimant le mélange des genres promu par les Romantiques, alors qu'en réalité ils sont toujours des indicateurs d'anti-théâtralité. L'apparente hésitation entre le comique et le tragique, telle qu'elle est véhiculée par les sous-titres de la *Leçon – drame comique* et des *Chaises – farce tragique*, n'a rien à voir avec l'insertion de moments comiques dans le drame ou d'éléments tragiques dans la farce, mais, tout comme le sous-titre de la *Cantatrice – anti-pièce*, ce sont des signaux de nature métatextuelle⁴, renvoyant aux espèces dramatiques *sui generis* dans lesquelles l'auteur range ses pièces et, implicitement, aux contenus thématiques de celles-ci, où le personnage principal est en fin de compte le langage lui-même et les problèmes de communication. En les mettant en scène, Ionesco met en discussion la théâtralité même, par l'intermédiaire de l'argumentation vide de sens, qui sera d'ailleurs la principale stratégie discursive de l'anti-théâtre dans son ensemble. Ce qui se cache derrière cette ambiguïté de surface c'est sans doute le vouloir du dramaturge d'attirer l'attention sur les dangers de la non communication et, en même temps, sur la condition tragi-comique de l'homme moderne.

Toujours dans la catégorie des infractions génériques, il faut placer la façon dont Ionesco traite les didascalies. Celles-ci représentent traditionnellement des indications scéniques à l'usage des réalisateurs de spectacles, apportant des informations plus ou moins détaillées sur le décor, les costumes, les attitudes et le jeu des acteurs, etc. Si les spectateurs en sont les bénéficiaires immédiats, sans les connaître dans leur littéralité, le lecteur entre en contact direct avec leur texte, à titre informatif et de manière facultative, et en tant qu'éléments paratextuels, ils n'affectent en rien l'évolution de l'intrigue. Cela fait que normalement les didascalies sont des textes techniques, fonctionnels, objectifs, sans intention esthétique et donc non marqués stylistiquement.

Les choses se passent différemment dans le cas de la *Cantatrice*, par rapport aux deux autres pièces, qui s'inscrivent, de ce point de vue, plus ou moins dans la tradition, les didascalies y jouant leur rôle indiciel. On pourrait

⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Seuil, collection « Poétique », 1982), 16.

quand même signaler une transgression de nature quantitative dans *La Leçon*, où il existe une didascalie qui s'étend sur deux pages entières et qui dresse des portraits et décrit des actions.

La Cantatrice chauve débute par une didascalie totalement atypique :

Intérieur bourgeois, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil anglais et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un fauteuil anglais, M^{me} Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.⁵

Il est bien évident que la répétition de l'adjectif *anglais* y est une marque stylistique. Il n'est pas un simple adjectif qualificatif, mais une épithète qui attire l'attention du lecteur sur le fait que cette didascalie est différente, agissant par conséquent comme un signal d'alarme. L'infraction par rapport à la convention de non stylisticité du paratexte incite le lecteur à reconsidérer le statut même de la didascalie et, corrélativement, son propre rôle dans la relation avec le texte. Si l'on y ajoute le fait que la représentativité scénique de l'adjectif n'est que partielle, vu que l'anglicité, dans son abstraction même, ne peut qualifier des référents comme *feu*, *silence*, *coups* de pendule, tout comme un *fauteuil*, une *pipe* ou des *chaussettes* ne sont pas perceptiblement anglais sur la scène, la contrariété du lecteur est totale et désormais il restera aux aguets. C'est la manière de Ionesco de déconstruire les conventions théâtrales, tout en construisant son propre lecteur. Il faut donc y voir une vraie *stratégie scripturale*⁶. Le dramaturge laisse entendre deux voix : une qui prend au sérieux le rôle indicial du paratexte et une autre, en disposition ludique, qui se moque des conventions, en les parodiant. Aussi la lecture de la didascalie de facultative devient-elle obligatoire, car elle n'est plus en marge du texte, elle est de la littérature tout court.

⁵ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 11.

⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula* (Bucarest : Univers, 1991), 86.

Les trois pièces en discussion ne respectent pas non plus deux autres composantes conventionnelles du texte dramatique, qui forment son ossature même : l'intrigue et les personnages.

Au point de vue de l'intrigue, rien ne se passe dans *La Cantatrice*. Tout tourne autour de la visite des Martin chez les Smith et de l'apparition intempestive du pompier. Ce sont les seuls faits narrativement résumables. Pour le reste, le dialogue, normalement véhicule de l'action, où il y a simultanéité, antériorité ou postériorité entre le dire et le faire, dans le sens que la parole exprime des faits et des événements passés, actuels ou à venir, ne transmet rien qui puisse constituer une vraie intrigue. Il ne fait que jouer, de manière parodique, le jeu de l'argumentation à propos de platitudes ou d'absurdités. Ionesco prend en dérision le mécanisme vide des débats, formes sans substance, que l'on peut remplir de quoi que ce soit. Il s'avère être un bon connaisseur de la rhétorique classique, mettant ses personnages dans la posture d'en utiliser les formules plus ou moins figées pour ne rien dire. C'est encore sa manière de faire signe d'anti-théâtralité à ses spectateurs/lecteurs.

La parodie va jusqu'à mimer un simulacre d'intrigue, le personnage du Pompier produisant un enchaînement cocasse de relations de parenté dans ce qu'il nommera l'anecdote du *Rhume*, où évidemment rien ne se passe non plus, parfaite démonstration du fait que la cohésion et la cohérence ne vont pas nécessairement ensemble :

« Le Rhume » : mon beau-frère avait, du côté paternel, un cousin germain dont un oncle maternel avait un beau-père dont le grand-père paternel avait épousé en secondes noces une jeune indigène dont le frère avait rencontré, dans un de ses voyages, une fille dont il s'était épris et avec laquelle il eut un fils qui se maria avec une pharmacienne intrépide qui n'était autre que la nièce d'un quartier-maître inconnu de la Marine britannique et dont le père adoptif avait une tante parlant couramment l'espagnol [...]⁷

Dans *La Leçon* il existe une trame narrative minimale, une intrigue quasi policière : une jeune fille allègre, bachelière en sciences et en lettres qui veut préparer un « Doctorat Total » se présente à l'appartement du professeur,

⁷ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène VIII, 61.

un vieillard timide et prévenant, afin de prendre des cours particuliers. À mesure que la leçon avance de l'arithmétique au cours de langue, on assiste à un changement d'attitude des protagonistes, avec inversion des rôles entre dominant et dominé, ce qui finira par le meurtre de l'élève, le quarantième de la journée, d'après le constat de la bonne, elle-même en position de force de plus en plus évidente. Au-delà des paroles apparemment innocentes du début de la pièce se cache le désir de pouvoir du professeur, de plus en plus tyrannique, occasion pour Ionesco de mettre au premier plan le pouvoir maléfique de la parole qui tue. L'absurde s'y manifeste par des ruptures au niveau communicationnel et interhumain, ce qui reçoit des accents au moins angoissants sinon tragiques.

Les Chaises mettent en scène deux vieillards, mari et femme, qui vivent isolés sur une île, l'homme ayant à transmettre à l'humanité un message universel. Pour ce faire, il engage un orateur qui est supposé tenir un discours devant un public nombreux. La salle de conférence est pleine de chaises vides, qui s'accumulent d'un moment à l'autre. Les deux vieillards dialoguent avec les invités invisibles et finalement ils se jettent dans l'eau, au moment où l'orateur arrive. Mais celui-ci s'avère être sourd-muet, incapable de produire autre chose que des sons désarticulés, vides de sens.

Quant aux personnages, ils s'éloignent considérablement de ceux imposés par la tradition littéraire, porteurs à leur tour de l'anti-théâtralité qui gouverne l'espace dramatique ionescien. Si les protagonistes de *La Leçon* manifestent encore quelques résidus de « normalité » – étant capables de ruse, de manipulation, d'arrière-pensées, ceux de *La Cantatrice* et des *Chaises* ne sont que des figures mécaniques, des marionnettes souvent interchangeables, impliquées dans des dialogues sans rime ni raison, mimant la communication.

Transgressions conversationnelles

Aux transgressions de nature générique, qui visent la déstructuration des conventions théâtrales, s'ajoutent les infractions conversationnelles. Elles concernent les lois de discours⁸ – lois de sincérité, d'informativité, d'exhaustivité

⁸ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire* (Paris : Hermann, 1972).

et de pertinence, respectivement les maximes conversationnelles⁹ – maximes de quantité, de qualité (de l'information), de relation (ou pertinence) et de modalité, qui se superposent jusqu'à un certain point.

Les plus courantes sont celles qui contreviennent à la quantité et à la pertinence des informations transmises. Un exemple significatif à cet égard est le simulacre de dialogue par lequel débute la *Cantatrice*, dont nous reproduisons quelques lignes :

Mme. Smith : - Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l'eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith.

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

Mme. Smith : - Les pommes de terre sont très bonnes avec le lard, l'huile de la salade n'était pas rance. L'huile de l'épicier du coin est de bien meilleure qualité que l'huile de l'épicier d'en face, elle est même meilleure que l'huile de l'épicier du bas de la côte. Mais je ne veux pas dire que leur huile à eux soit mauvaise.

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

Mme. Smith : - Pourtant, c'est toujours l'huile de l'épicier du coin qui est la meilleure...

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.

Mme. Smith : - Mary a bien cuit les pommes de terre, cette fois-ci. La dernière fois elle ne les avait pas bien fait cuire. Je ne les aime que lorsqu'elles sont bien cuites.

M. Smith, continuant sa lecture, fait claquer sa langue.¹⁰

Mme Smith y produit neuf interventions de suite, auxquelles la « réplique » de M. Smith est la même – il fait claquer sa langue en continuant de lire son journal anglais. C'est que les dires de sa femme ne lui apportent rien de nouveau, car elle ne fait que de lui décrire le dîner qu'ils viennent de finir. De plus, elle enchaîne bon nombre des banalités, de choses superflues, signalant au lecteur/spectateur le vide de sa pensée et la stéréotypie de la vie du couple.

⁹ Herbert Paul Grice, « Logique et conversation », in *Communications*, no 30 (1979) : 57-72.

¹⁰ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 12.

Ce genre de charabia dépourvu d'intérêt et de pertinence informationnels abonde dans les trois textes en discussion.

L'équilibre entre le taux d'informations nécessaires, insuffisantes et excessives est le plus souvent bouleversé, dans tous les sens, créant un véritable chaos quantitatif, qui accompagne le manque de substance des échanges verbaux.

Transgressions logiques

Ce qui s'inscrit parfaitement dans la définition courante de l'absurde est le manque de logique des propos et des actes des personnages. Au point de vue des échanges verbaux, les infractions de nature logique sont dues essentiellement au non-respect des règles de cohérence discursive¹¹. Les règles de répétition, de progression, de non-contradiction et de relation dans leur fonctionnement simultané assurent la cohérence du discours/texte.

Selon la règle de répétition, pour qu'un discours/texte soit cohérent, il doit contenir dans son développement linéaire des éléments récurrents (pronominalisation, anaphore, article défini, déictiques, inférences, présuppositions) qui permettent à une séquence de s'intégrer dans son environnement linguistique.

Formellement, les dialogues ionesciens obéissent le plus souvent à cette règle, les malentendus qui vont jusqu'à l'absurde étant provoqués par la confusion que font les personnages entre le mot et la chose, plus exactement entre le signifiant et le référent comme dans l'exemple ci-dessous, extrait de la *Cantatrice* :

Mme. Smith : - La pauvre Bobby.

M. Smith : - Tu veux dire « le » pauvre Bobby.

Mme. Smith : - Non, c'est à sa femme que je pense. Elle s'appelait comme lui, Bobby, Bobby Watson. Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre quand on les voyait ensemble.

¹¹ Jean-Denis Moffet, *Je pense donc j'écris* (Saint-Laurent : ERPI, 1993), 59-65.

Ce n'est qu'après sa mort à lui, qu'on a pu vraiment savoir qui était l'un et qui était l'autre. Pourtant, aujourd'hui encore, il y a des gens qui la confondent avec le mort et lui présentent des condoléances.¹²

Le personnage y commet une série de confusions : tout d'abord les deux Bobby Watson ne peuvent pas être distingués l'un de l'autre lorsqu'ils sont en présence, parce qu'ils portent le même nom : de plus les articles *le* et *la* sont employés à tort et à travers, de sorte que c'est le mort qui reçoit les condoléances, et non pas sa veuve.

La règle de progression postule qu'un discours/texte est cohérent si son développement s'accompagne d'un apport sémantique constamment renouvelé. Le facteur de base qui assure la cohérence sémantique c'est l'articulation du discours en thèmes et en rhèmes. De plus, la continuité thématique y est essentielle.

La Cantatrice chauve abonde en échanges où la discontinuité thématique est la source de l'absurde à valence comique.

Mme. Martin : - J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette.

M. Smith : - Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais.

M. Martin : - La maison d'un Anglais est son vrai palais.

Mme Smith : - Je ne sais pas assez d'espagnol pour me faire comprendre.

Mme. Martin : - Je te donnerai les pantoufles de ma belle-mère si tu me donnes le cercueil de ton mari.

M. Smith : - Je cherche un prêtre monophysite pour le marier avec notre bonne.¹³

Selon la règle de non-contradiction, un discours/texte est cohérent si son développement linéaire n'introduit aucun élément qui contredise un contenu posé ou présupposé par une occurrence antérieure ou déductible de celle-ci par inférence ou qui présente des informations en contradiction avec les connaissances du monde du destinataire.

¹² Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 16-17.

¹³ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène XI, 73.

Dans l'univers ionescien, les pendules frappent autant de coups que bon leur semble, et si l'on frappe à la porte c'est qu'il n'y a le plus souvent personne, ce qui contrevient au bon sens commun.

La Cantatrice chauve joue beaucoup sur la transgression de cette règle, soulignant l'absurde des propos des protagonistes :

Mme Smith : - C'est triste pour elle d'être demeurée veuve si jeune.

M. Smith : - Heureusement ils n'ont pas eu d'enfants. [...]

Mme Smith : - Mais qui prendra soin des enfants ? Tu sais bien qu'ils ont un garçon et une fille. Comment s'appellent-ils ?¹⁴

La règle de relation pose comme condition de cohérence que les faits dénotés soient reliés entre eux. La relation se réalise le plus souvent par des connecteurs, qui établissent entre les états de chose en question des rapports de cause, de condition, de conséquence, etc.

Ce qui se passe chez Ionesco, c'est que souvent l'emploi des connecteurs n'assure aucunement la congruence des faits mis face à face, puisque les raisonnements de type causal, conditionnel, final ou autres sont maltraités :

Mme Smith : - Nous avons bien mangé, ce soir. C'est parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith.¹⁵

Le non-respect de cette règle s'accompagne parfois de la discontinuité thématique :

Mme Smith : - L'automobile va très vite, mais la cuisinière prépare mieux les plats.

M. Smith : - Ne soyez pas dindons, embrassez plutôt le conspirateur.¹⁶

Ce qui est paradoxal dans le discours des personnages c'est le respect des règles de la grammaire et de la rhétorique, la bonne construction formelle étant contredite par les fractures logiques qui anéantissent le sens. Comme

¹⁴ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 18.

¹⁵ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène I, 11.

¹⁶ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène XI, 74.

nous le disions ailleurs¹⁷, Ionesco crée une syntaxe asémantique, introduisant dans les moules de l'argumentation des énoncés disparates, sans continuité thématique, incongruents, de plus en plus absurdes, à mesure que les pièces avancent, pour finir dans un véritable délire verbal grotesque et agressif, frisant la folie :

Mme Martin : - Cactus, Coccyx ! coccus ! cocardar ! cochon !

Mme Smith : - Encaqueur, tu nous encaques.

M. Martin : - J'aime mieux pondre un œuf que voler un bœuf.¹⁸

Dans *Les Chaises*, le discours de l'orateur est complètement déstructuré, simple articulation de sons cacophoniques :

He, Mme, mm, mm.

Ju, gou, heu, hou.

Heu, heu, gu, gou, gueue.¹⁹

Transgressions comportementales

Ce type de transgression est lié au non-respect des conventions sociales ou du code des convenances.

Les cas les plus représentatifs à cet égard sont ceux des bonnes, celle de *La Cantatrice* :

La Bonne : - Pourquoi êtes-vous venus si tard ! Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris ? Asseyez-vous quand même là, et attendez maintenant.²⁰

¹⁷ Alexandrina Mustătea, *La Communication vide dans le théâtre de Ionesco*, 80.

¹⁸ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène XI, 76.

¹⁹ Eugène Ionesco, *Les Chaises* (Paris : Gallimard, 1958), 169.

²⁰ Eugène Ionesco, *La Cantatrice chauve*, scène III, 23.

et celle de *La Leçon* :

La Bonne gifle, par deux fois, avec bruit et force, le Professeur qui tombe sur le plancher, sur son derrière ; il pleurniche.

La Bonne : - Petit assassin ! Salaud ! Petit dégoûtant ! Vous vouliez me faire ça à moi ! [...] Et je vous ai bien averti, pourtant, tout à l'heure encore : l'arithmétique mène à la philologie, et la philologie mène au crime...²¹

Les deux sont totalement impolies, voire même rudes et agressives, la première face aux invités, la seconde dans ses rapports avec le professeur.

Nous sommes en présence de deux discours autoritaires, non fondés, étant donné la position d'infériorité des bonnes par rapport aux invités, respectivement au professeur. Elles élargissent la sphère de leurs attributions, en y incluant « l'éducation des adultes ». Il s'agit ici d'une présupposition pragmatique, qui équivaut à une des conditions préliminaires de réussite d'un acte de langage. Donner un ordre, faire des réprimandes, préférer des injures, attaquer verbalement et physiquement quelqu'un, présuppose que le locuteur et son allocutaire se trouvent dans une relation hiérarchique telle qu'elle permette au premier d'avoir une telle attitude, un tel comportement face au second, ce qui, de toute évidence, n'est pas le cas ici. L'absurde relève de ce que, au lieu de réagir conformément aux attentes du récepteur, les Martin, respectivement le Professeur se comportent comme des enfants sermonnés par un adulte, se sentant coupables. Dans le monde réel, la non satisfaction d'une condition préliminaire de réussite d'un acte de langage entraîne inévitablement l'échec de l'acte en question. Dans un univers absurde, au contraire, elle en garantit le succès.

²¹ Eugène Ionesco, *La Leçon*, 113.

Conclusion

Dans les pièces qui ont fait l'objet de notre analyse, Eugène Ionesco est aux prises avec le monde et avec le monde des lettres. Pour édifier son propre univers dramatique et finalement pour imposer un mode différent de percevoir le théâtre, il met en œuvre un ample travail de déstabilisation des conventions de toute sorte. Mais il le fait dans certaines limites, qui assurent la lisibilité des pièces. Son anti-théâtre montre avec emphase son anti-théâtralité, provoquant le lecteur/spectateur à voir, au-delà des choses absurdes qui peuplent un monde à l'envers, l'absurde même de la condition humaine. Les thèmes que les textes véhiculent et qui seront repris et diversifiés par les pièces ultérieures sont la crise de la communication, paradoxalement par un excès communicationnel vide de sens, l'absence, la solitude au milieu de la foule, la réification, la déshumanisation par la violence, le vide ontologique.

Que Ionesco ait contrarié son premier public au risque de le perdre en tant que lecteur ou spectateur est hors de doute. Qu'il ait gagné le pari avec la littérature est tout aussi évident. La preuve en est son statut de dramaturge classique appartenant de plein droit au patrimoine culturel de l'humanité.

BIBLIOGRAPHIE

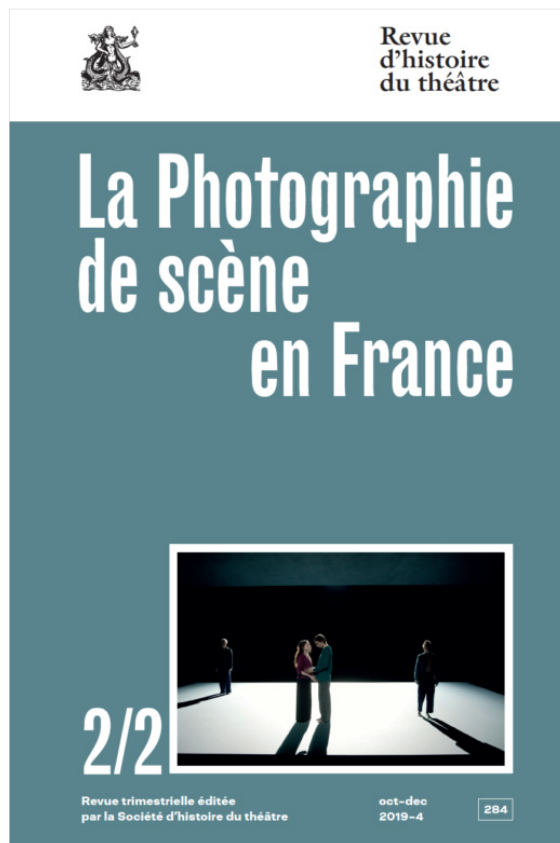
- Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire*. Paris : Hermann, 1972.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Bucarest : Univers, 1992.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Grice, Herbert Paul. « Logique et conversation », *Communications*, no 30 (1979) : 57-72.
- Ionesco, Eugène, *La Cantatrice chauve* suivie de *La leçon*. Paris : Gallimard, Collection Folio, 1972.
- Ionesco, Eugène. *Théâtre*, tome II. Paris : Gallimard, 1958.
- Moffet, Jean-Denis, *Je pense donc j'écris*. Saint-Laurent : ERPI, 1993.
- Mustățea, Alexandrina, « La Communication vide dans le théâtre de Ionesco », *Recherches ACLIF, Jeux et enjeux de la communication (im)possible*, Actes du XVI^e Séminaire de Didactique Universitaire, Constanța, 2009 (ISSN 1842-7278, www.editura echinox.ro).

Alexandrina Mustățea is Professor at the University of Pitești. She has directed the Literature Department of the University of Pitești and the Centre de Recherches sur L'imaginaire. Texte, Discours, Communication. Images. Her main teaching and research topics are French literature (18th and 19th centuries), poetics, textual stylistics, argumentative rhetoric, literary pragmatics. She participated to many international conferences and wrote several articles and books, among which: Tradition et innovation dans la poésie française. Interprétations parallèles; Elemente pentru o poezie integrată; De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Études sur le XVIII^e siècle; Introducere în pragmatica textului literar; La Dissertation. Approche pragmatique.

PERFORMANCE AND BOOK REVIEWS

*La Photographie de scène en France. Art, document, média.
Des Années folles à nos jours. Capter l'invisible*

Magazine Review : Issue 284 of the *Revue d'histoire du théâtre*, issue editor Arnaud Rykner, Trimester 3, 2019. *Stage Photography in France. Art, Document, Media. From the Années folles to Our Times. How to Catch the Invisible.*



Le numéro 284 de la *Revue d'histoire du théâtre*, coordonné par Arnaud Rykner, est consacré à une problématique qui a longuement suscité l'intérêt des spécialistes contemporains du théâtre : *La Photographie de scène en France*. Il aborde, dans la continuité du numéro précédent (consacré aux débuts de cette forme particulière d'art dans la culture française), le développement de ce domaine artistique à partir des années folles et jusqu'à nos jours.

En effet, le premier volume de ce groupement thématique avait traité du commencement difficile de cette pratique culturelle, minée par « des défis techniques et artistiques »¹, en abordant des sujets comme *Photographie de scène. Fiabilité et théâtralité des images* (Renzo Guardenti), *Quand la photographie de scène masque l'innovation scénique. Le problème du « réalisme photographique » d'André Antoine* (Mireille Losco-Lena) ou *L'Éclairage artificiel sur scène (1891-1914). Henri Mairet, la « Nouvelle Photographie » et la valorisation de la mise en scène* (Elizabeth Emery). Le second volume ouvre également des pistes de réflexion prometteuses sur l'évolution chronologique de la photographie de scène, marquée par de nombreuses découvertes scientifiques au fil de nombreuses mutations esthétiques.

Le premier article, intitulé *Entre virtualité et actualité. La photographie de scène dans l'entre-deux-guerres. L'exemple des studios Henri Manuel et Manuel Frères*, pose le problème du « poly-sémantisme » de la photographie de scène, en prenant pour échantillon les clichés réalisés dans les studios Henri Manuel et Manuel Frères, pendant l'entre-deux-guerres. La thèse que l'auteure entend soutenir dans cette investigation du domaine de l'image scénique, c'est la capacité de la photographie de scène de surprendre, de manière fidèle, l'essence de l'œuvre dramatique représentée, en lui dévoilant, en même temps, de nouvelles virtualités.

L'étude de Cyrielle Dodet, *Perdre le théâtre de vue pour photographier la scène. Sur quelques reportages photographiques de mises en scène, des années 1950 aux années 1980*, se propose de montrer, à partir des reportages photographiques réalisés entre 1950 et 1980 par Agnès Varda, Roger Pic et Claude Bricage, la manière dont la photographie de scène parvient, au fil des décennies, à excéder la question de la représentation dramatique, pour s'intéresser au lieu scénique en tant qu'objet esthétique autonome, comme une réalité méritant d'être saisie pour elle-même, indépendamment de l'œuvre qu'elle accueille.

¹ Arnaud Rykner, « Introduction », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 284 (2019), 7.

Pour sa part c'est à la question récurrente de la subjectivité de la perception photographique que Julie Noirot revient dans son article intitulé *De la photographie de mise en scène à la photographie comme mise en scène. L'exemple de Claude Bricage*. Pour elle, les photos de mises en scène dramatiques telles que Bricage les cadre, les éclaire et les prélève dans le continuum de la scénographie affichent la revendication de la subjectivité du choix et de l'objectivité du travail spécifique de son art qui n'entend pas, tout simplement, refléter celui du scénographe ou du comédien mais opérer une intervention, une composition et une interprétation de la réalité qui lui sert de support, de tremplin, plutôt que de but ou de fin. Ce renversement copernicien s'effectue dans le contexte de la mutation essentielle de la vision esthétique, caractéristique des années soixante, qui révèle dans la photographie un art à part entière et pas seulement une activité de documentation et d'archives. Julie Noirot replace ainsi ses analyses de la pratique de Bricage dans le contexte plus large de l'art contemporain de l'image, qui s'appuie sur les « intrusions » subjectives du photographe pour lui accorder un statut de créateur d'images à part entière, comme le peintre ou le sculpteur.

Réciproquement, Maëlle Puéchoultres analyse, dans « *C'était la dernière illusion* ». *Le Mahâbhârata de Peter Brook sous le regard de Pablo Reinoso. Entre photographie, théâtre et sculpture*, une figure fondamentale des années quatre-vingts, le photographe Reinoso, chargé à l'époque de photographier le spectacle de Brook tiré de la fameuse épopée indienne. La rédactrice de l'article s'attache à montrer la manière originale dont Reinoso, journaliste à la revue *Théâtre en Europe* et passionné lui-même par la sculpture et les installations publiques, a photographié le spectacle monté par Peter Brook, en 1985, à Avignon, « dans les carrières de Boulbon, en un cycle de trois pièces séparées, regroupées en intégrale à l'occasion de trois nuits complètes. »² Son analyse montre comment le photographe parvient à faire ressortir le caractère exceptionnel et singulier de ces représentations dans un lieu transformé pour la première fois en cadre pour une représentation dramatique qui parvenait de la sorte à respecter la spécificité de l'imaginaire propre à l'épopée indienne.

² Maëlle Puéchoultres, « "C'était la dernière illusion". *Le Mahâbhârata de Peter Brook sous le regard de Pablo Reinoso. Entre photographie, théâtre et sculpture* », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 284 (2019), 67.

Ensuite, c'est Elise Van Haesebroeck qui propose une étude de *La photographie de scène, médium de l'Invisible*. Son article est centré sur les spectacles de Claude Régy, caractérisés par le silence et l'immobilité. L'analyse essaye d'établir comment la photographie de scène peut surmonter le défi d'un spectacle qui la concurrence dans son principe même, puisqu'elle aussi, par nature, consiste à transfigurer la réalité en image muette et statique. Ce défi, les photographies des spectacles de Régy prises entre 2005 et 2016 par Mario Del Curto, Brigitte Enguérand, Michel Jacquelin et Pascal Victor l'ont relevé en se montrant capables de révéler certains aspects de ces moments dramatiques que l'œil du spectateur ne pouvait enregistrer, certains détails par exemple de la corporéité des acteurs travaillée par la lumière de scène, que le cadrage étroit de l'objectif restitue en se faisant un véritable « médium de l'invisible » : ce qui rejoint et prolonge par d'autres moyens l'ambition qui anime Régy de scruter l'invisible par la décomposition du continuum temporel et spatial en fragments d'une instantanéité fugace sous l'apparence illusoire de l'immobilité et du temps arrêté. L'art photographique devient alors une sorte de focalisation de l'ambition dramatique qu'il prolonge et réoriente par le passage d'un langage artistique à un autre, d'égale dignité.

C'est justement l'objet du dernier article du recueil, *Pas de côté*, signé par Yannick Butel. À partir de quatre photos choisies comme échantillons (œuvres d'Agnès Varda, Ruth Walz, Claude Bricage et Yannick Butel lui-même), ce dernier montre que c'est justement par la voie du détail que se révèle le mieux la superposition entre « imagination créatrice » et « imagination réceptrice » opérée par la photographie de spectacle dramatique : de même que le spectateur, en s'emparant de la découpe opérée dans le réel par la mise en scène, construit sa propre saisie de la scène en se faisant à son tour scénographe par sa perception sélective, subjective et herméneutique ; de même, le photographe, en restituant le spectacle selon un cadrage et une découpe temporelle qui sélectionne dans cette totalité une image au statut de « détail », opère une saisie créatrice dont l'image s'offrira à son tour comme exercice d'appropriation créatrice par l'œil de celui qui la contempera : c'est ainsi que « regarder une photo nous inscrit dans un double mouvement qui tend d'une part à saisir, circonscrire, arraisonner, et d'autre part à inventer, divaguer, rêver »³ – et à donner à rêver. En ce sens, l'art photographique, en ce qu'il « repose sur le

³ Yannick Butel, « Pas de côté », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 284 (2019), 121.

principe de dissimultanéité », de la superposition décalée entre les découpes et les (re)saisies de ces découpes, révèle dans la temporalité brève du transfert qu'il opère entre deux perceptions une structuration fondamentale de notre système perceptif : la tension entre la mémoire, qui suscite l'appétit du même, et la découverte, qui tend l'esprit vers l'accueil du nouveau. La photo révèle dans l'expérience localisée de ce minuscule conflit temporel « la coexistence, chez le sujet, d'un esprit archaïque aux tics ancestraux qui, lorsqu'ils croisent les formes contemporaines de la pensée, viennent la concurrencer au moment de la délibération. »⁴

Enfin, dans la section *Varia*, Antoni Ramon, Juan Ignacio Prieto et Iván Alcázar mettent en valeur, dans *Les cités du théâtre. Des acteurs de rénovation urbaine et des « espaces autres »*, le syntagme fondamental de « cité du théâtre » inventé par Giorgio Strehler et matérialisé par la fondation de la *Città del Teatro* du *Piccolo Teatro d'Arte*, à Milan. Les auteurs suggèrent d'analyser comment ce concept pourrait être appliqué à des structures développées dans d'autres métropoles : le *Lincoln Center* à New York, *La Ciutat del Teatre* à Barcelone ou la Cartoucherie de Vincennes à Paris. Leur démarche interprétative vise les connexions entre la géographie macrocosmique des villes et la géographie microcosmique du théâtre, afin de vérifier si ces centres culturels symboliques exercent une certaine influence sur les villes qui les accueillent ou si, au contraire, elles s'enkystent comme des enclaves indépendantes à l'intérieur de ces grandes métropoles.

Ce collectif aux approches variées a finalement le grand mérite de poser à travers une pratique, celle de la photographie de scène, qu'on pourrait croire limitée à sa valeur mémorielle, documentaire et testimoniale, l'éternelle articulation de l'activité dramatique entre la durée figée du texte et l'instantanéité toujours renouvelée de la performance : comme le texte dramatique, la photo fige et archive le potentiel d'ouverture, de perpétuel renouveau, de diversité sans limite que révèle la mise en scène (au sens propre, celui d'une réalisation scénique du texte). Ce que montrent de manière variée mais convergente les études ici réunies, c'est que la photographie, assimilable au texte dramatique, parce qu'elle est comme lui une archive figée, recèle tout autant que lui une puissance de création, de signification,

⁴ Yannick Butel, « Pas de côté », 121.

d'interprétation, de transmutation spatio-temporelle : la photo d'un spectacle est aussi le spectacle d'une photo. Enfin, les réflexions stimulantes réunies dans ce collectif inviteraient à élargir le champ d'analyse au film ou à la prise télévisuelle du spectacle vivant. Alors se révélerait une dimension que le collectif n'aborde malheureusement que de biais et très partiellement : la répercussion inconsciente ou assumée de ces divers modes « d'enregistrement » ou de restitution (partielle) des spectacles, depuis la photo jusqu'à la retransmission directe, sur leur conception et leur réalisation, autrement dit sur l'art dramatique et scénique contemporain.

MARIUS POPA

Associate Assistant Ph.D., Babeş-Bolyai University
popaamarius@gmail.com

*Le théâtre et la pandémie, nouvelles contraintes,
nouvelles habitudes, nouvelles pièces*

**Magazine Review : Last issue of *Plays International & Europe*,
Autumn 2020, vol. 33, no. 7-9. *Theatre and the Pandemic*,
*New Constraints, New Habits, New Texts***



La crise du COVID-19 a pris l'ensemble du monde théâtral au dépourvu et le met toujours à l'épreuve. Salles fermées au public, répétitions ajournées ou transférées en ligne, productions arrêtées. Comment faire du théâtre sur internet ? Comment vivre, en tant qu'acteur, loin de la scène et du contact avec le public ? Comment mettre en pratique la distanciation sociale quand les personnages s'embrassent ou luttent corps à corps ?

« Ce n'est plus du théâtre », ai-je entendu, le plus souvent, parler avec tristesse les acteurs confinés chez eux et obligés à réinventer des activités en ligne pour garder le contact avec le public, pour ne pas se laisser oublier, pour ne pas laisser les spectateurs oublier que tout espoir n'est pas perdu. Oui, pourvu que cela ne dure pas une éternité... Dans les milieux culturels européens, on parlait au début de l'été d'une « nouvelle normalité », comme si, dans le système nerveux central de l'être humain en tant que *zoon politikon* il y avait un bouton sur lequel il suffirait d'appuyer pour reseter le tout et redéfinir ce qu'on appelle la vie sociale, la vie en communauté, la vie tout court. Non, le théâtre se refuse à cette nouvelle situation de vie, qu'il ne peut considérer « normale » et qui, pour le bien de l'humanité existant encore dans l'être humain, se doit de rester exceptionnelle, passagère, transitoire. Georges Banu, nous parlait dans un texte à caractère mi-épistolaire, mi-confessionnel, paru pendant la période de confinement, de la grande, insupportable tristesse ressentie devant les rues vides du centre de la ville de Paris, des théâtres vides, des cœurs vides. Et il avait raison, bien qu'à ce moment-là je visse aussi le moment de crise comme un bon prétexte de repos forcé, d'arrêt bienfaisant pour un monde trop civilisé qui ne savait plus faire autre chose que courir dans toutes directions, dans la frénésie de l'accumulation, dans le détournement et le refus constant de l'évidence d'une existence qui aboutit à la mort et qui doit, volens-nolens, se confronter à cette mort.

Mais, bien qu'une telle situation de crise ait, au-delà de la douleur de pertes humaines inévitables, bien d'autres inconvénients, que la société européenne ressentira encore à long terme, une chose est certaine : elle aura troublé les eaux, pour nous donner la chance d'en apprécier la clarté perdue et à venir. Elle aura permis à bien des gens, au-delà des souffrances, à se réinventer, à changer de vie, à se décider, à prendre plus de temps pour la famille proche, à se regarder soi-même, à rester avec soi-même sans se

mentir, quitte à tomber dans la dépression. Se réinventer, trouver des solutions de rechange, des soupapes, des sorties de secours, voici ce que les gens de théâtre font sans relâche afin de contribuer le mieux possible à la maintenance d'un équilibre psychique fragilisé de la société, à travers l'accès à la culture vécue en ce moment non plus comme acte collectif, communautaire, mais individuel ou en groupes éparpillés, à un mètre cinquante de distance...

C'est ce que propose aussi le dernier numéro de la revue théâtrale *Plays International & Europe*, qui ne fait pas semblant de continuer la vie « normale », ni de baisser les bras devant la crise inévitable de l'expression scénique contemporaine. Je reconnais avoir cédé d'emblée à l'invitation chaleureuse du rédacteur en chef de la revue, Diana Rufolo, qui, en réactualisant l'idée de spectacle dans un fauteuil d'Alfred de Musset, propose à ses lecteurs de découvrir dans les pages de la revue, en complément des articles habituels, évidemment moins nombreux cette fois-ci, consacrés aux spectacles de théâtre à travers le monde, et des interviews, une série de courtes pièces de théâtre : « six original Corona-themed plays ». C'est sur ces six textes que nous nous arrêterons quelques instants, car ils nous semblent bien montrer les tendances et les différentes manières de réagir à l'événementiel à travers l'écriture dramatique contemporaine.

Il s'agit de pièces groupées par trois, en fonction de leur provenance, Europe et Etats-Unis, choix éditorial justifié par une meilleure circonscription de l'approche de ce thème et une certaine spécificité de style qui ressort de ce regroupement. En effet, il est impossible de ne pas remarquer quelques caractéristiques d'ordre général qui ont toujours semblé différencier (sans pourtant constituer la règle) les productions artistiques européennes des productions américaines : plus de sérieux, plus d'humour noir que de comique à proprement-parler, moins d'optimisme et moins de néo-naturalisme.

Explosion of the Lonely Hearts by Nick Ahad, et *We are Plagued with Thoughts of Death*, by Dana Rufolo sont deux pièces qui parlent de la mort, qui se concentrent sur la question de la mort, mais d'une manière tout à fait distincte. Alors que l'écrivain britannique situe l'intrigue au sein même de la période des restrictions dues à la propagation du virus Covid-19, mais transférée le jour du Nouvel An, Dana Rufolo avance l'action dans le temps de 50 ans, pendant une période où la pandémie d'aujourd'hui n'est plus que vague souvenir.

Les deux pourtant font entrer dans l'équation de la vie et de la mort un second type de maladie, fictive, qui fait pendant au Covid, de près ou de loin, comme une ombre, un double encore plus meurtrier : le LHE (l'explosion des cœurs solitaires) et la Nouvelle Peste. Maladies qui surprennent les personnages sans leur laisser le temps de penser ou d'agir. La mort les emporte, tranquillement, sans souffrance pour le LHE ou, au contraire, dans les plus atroces douleurs dans le cas des nouveaux pestiférés. Dans les deux cas, ce n'est pas le Covid qui tue (ce qui trahit une certaine méfiance des auteurs vis-à-vis de l'impact réel de cette maladie) mais le manque d'attention, d'amour, de véritable empathie pour les autres. Nick Ahad trouve une manière très simple et ingénieuse de toucher le spectateur en construisant sa courte pièce par cadres quasi-cinématographiques qui s'imbriquent : les scènes à l'hôpital (ou les malades meurent tous tour à tour sans crier gare) alternent avec les scènes de conversations d'un jeune homme, Neil, au téléphone qui veut réserver une salle pour fêter Noël avec ses camarades de travail, bien que Noël soit déjà passé et que l'ouverture du restaurant soit très peu probable. Amy, qui s'avère être la collègue de travail dont Neil est amoureux, qu'il ne voit plus chaque jour, puisqu'il travaille de chez lui, et pour qui il voudrait organiser la fête, apprend, à l'hôpital, la mort de son père, juste au moment où Neil l'appelle pour faire son invitation. Mais le contexte est tel que la jeune fille ne puisse lui accorder de l'attention et, pendant que l'infirmière lui explique les conditions étranges de cette mort paternelle de cœur brisé par la solitude, Neil se meurt à l'autre bout du fil, en parlant au répondeur, étouffe et tombe, dans la même solitude et indifférence qui avaient mis fin aux jours des patients.

Eros et Thanatos se rejoignent de plus belle dans le texte dramatique de Dana Rufolo où le côté livresque et théâtral fait plus sentir sa présence, à travers des personnages qui semblent descendus du monde, macabre et poétique à la fois, de Jean Genet. Ici aussi, deux plans distincts fonctionnent en alternance et simultanément, mais il s'agit de la réalité et de la fiction des personnages, actrices qui interprètent des rôles dans un petit théâtre alors que la nouvelle peste fait des ravages à l'extérieur. Mais la lâcheté du metteur en scène devant la mort, jointe à l'absence de discernement de son amante, les entraîne dans la mort la plus terrible qui dédouble l'action de la pièce

répétée par les protagonistes. Le théâtre dans le théâtre est ici surenchéri par une projection cinématographique qui passe en boucle une scène de mis à mort collective du temps légendaire des pharaons et la vie des deux actrices non touchées par l'épidémie ne peut être gardée qu'au prix d'une cruauté assumée, mais humanisée par la peur et le refuge dans la fiction scénique.

Si ces deux pièces regardent la mort en face et essaient de lui donner un corps, le troisième texte « européen » écrit par Maggie Rose, *Milan in Lockdown*, enregistre la peur du virus telle qu'elle a été induite par les contraintes de comportement social imposées et par l'attitude du groupe social qui entoure le personnage. Un très court one-man show qui illustre bien ce qu'on appelle le *théâtre du quotidien*. Sans aucune introspection, sans émettre le moindre jugement, le personnage constate et enregistre : c'est une tranche de réalité au Covid-19.

Comme on l'a déjà précisé, les apports du continent américain parient plus sur le comique et sur une certaine légèreté de pensée devant la situation inconfortable générée par la pandémie dans la société urbaine. *The Door was Open*, by Jenny Lyn Bader, *Corona Soup*, by Glenda Franck et *Covid hits the Hamptons*, by Deborah Savadge, réussissent, à des degrés différents de dérider le front des lecteurs. Il s'agit d'un humour très *soft*, pour la première pièce, qui rend possible la confiance en des relations humaines normales même en l'absence physique de l'autre, du partenaire attendu, qui se manifeste pourtant à travers la voix, une voix qui agit, qui calme, qui comble.

Dans la seconde pièce, on a un humour du genre soap-opera, qui pourrait très bien servir de point de départ pour un scénario de série télévisée sur la vie privée au temps du Covid. Des voisins qui écoutent aux murs et aux portes, qui épient parce qu'ils se sentent seuls et cherchent à se faire des amis. Des gens qui habitent les uns à côté des autres et qui ont eu besoin de la pandémie pour oser faire enfin connaissance. C'est une des seules pièces qui touche aux côtés positifs de ce chaos pandémique.

Et, enfin, dans le dernier texte, on trouve un humour très acide dans un dialogue très bien construit, dont les répliques partent à droite et à gauche comme des balles de tennis, tout en traçant le portrait de deux personnages typiques de la société américaine : un couple de nouveaux riches, prétentieux et affectés, qui finissent par tout perdre à cause de la crise économique du Covid-19 et par redevenir pauvres. Ce n'est pourtant pas un drame, la vie peut repartir à zéro, dans la société de toutes les possibilités.

En conclusion, je félicite l'initiative de ces six publications dans le dernier numéro de *Plays International & Europe*. La société au sein de laquelle nous vivons change, car le contexte actuel le demande ; le théâtre reflète, comme il l'a toujours fait au cours de l'histoire, ces changements, les nouvelles habitudes, les nouvelles contraintes, les nouveaux besoins des êtres humains contemporains. Et la scène du monde change ainsi à nouveau de costumes... tout en gardant son essence inaltérée.

ȘTEFANA POP-CURȘEU

Babeș-Bolyai University,
pop_curseu@yahoo.com

Porto, une ville culturellement dynamique

Book Review : *Porto, a Cultural Dynamic City. O teatro no Porto no período entre guerras. Os teatros Carlos Alberto e São João (1914-1945)*, by Joana Miguel Moreira. Casal de Cambra : Caleidoscópio – edição e artes gráficas, 2017.



Dans le contexte où les théâtres provinciaux s'affirment comme un pendant « concurrentiel » des théâtres installés dans les grandes capitales européennes, l'initiative de l'histoire du théâtre de Porto a été saluée par la critique portugaise comme une entreprise importante, apte à rendre compte des changements que l'art dramatique a subis le long du temps.

L'ouvrage *O teatro no Porto no período entre guerras. Os teatros Carlos Alberto e São João (1914-1945)* paru aux éditions Caleidoscópio – edição e artes gráficas est une recherche réalisée par Joana Miguel Moreira qui porte sur l'activité artistique de deux théâtres de la ville de Porto (Portugal), à savoir Carlos Alberto et São João. La chercheuse du *Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade* a choisi d'entreprendre l'analyse des productions artistiques que ces deux institutions théâtrales ont présentées entre le début de la Première Guerre mondiale et la fin de la Seconde Guerre mondiale, c'est-à-dire à partir de 1914 jusqu'en 1945.

La recherche de Joana Miguel Moreira a paru dans une collection qui comporte d'autres ouvrages portant sur la société portugaise, son histoire récente et les transformations socioculturelles enregistrées durant le XX^e siècle. Parmi les livres qui ont paru dans cette collection, on peut mentionner : *Imprensa e I Guerra Mundial. Censura e propaganda 1914-1918* de Noémia Malva Novais et *Entre a neutralidade e a beligerância. A Europa do Sul face à I Guerra Mundial* de Gonçalo Curado.

Le livre publié par la chercheuse de Porto présente dans une perspective historique les productions artistiques de deux théâtres du Nord du Portugal. Les deux premiers chapitres de l'ouvrage sont consacrés à l'évolution du théâtre au Portugal et, ensuite, à l'activité des théâtres dans la ville de Porto. L'auteure attache une grande attention aux changements qui ont eu lieu dans le domaine théâtral entre les deux Guerres mondiales.

À cette occasion, Joana Miguel Moreira affirme que les productions culturelles du début du XX^e siècle ont connu une mutation idéologique due au réalisme social, éthique et politique qui s'imposait de plus en plus sur la scène artistique nationale et internationale. Cette nouvelle manière de faire de l'art a eu un impact très fort sur les communautés d'artistes portugais et a conduit à un changement de mentalité.

Le romantisme continuait à être une source d'inspiration pour un certain nombre d'artistes, surtout pour les écrivains qui concevaient des drames à thématique historique. Cependant, de plus en plus de praticiens portugais de la scène commençaient à encourager les spectateurs à avoir un regard plus critique sur ce qui se passait dans leur société. Les dramaturges qui ont choisi de suivre les nouvelles tendances artistiques écrivaient sur des sujets inspirés du quotidien, tels que les impacts de la Première Guerre

mondiale sur la société portugaise, les conséquences sociopolitiques de la proclamation de la République portugaise et les apparitions mystiques de Sainte Fátima.

Dans les années 1920, les théâtres de la ville de Porto avaient une activité assez régulière. Les spectacles réalisés dans cette période incluaient non seulement des tragédies et des comédies, mais également des drames. Dans la plupart des salles de spectacles, on voyait presque tous les types de productions théâtrales, y compris des opérettes et des revues (genre théâtral qui associe sketches, danse et musique en traitant de manière humoristique, voire satirique, divers sujets de l'actualité, des personnages ou des personnes publiques). En général, les spectacles ont été réalisés par des compagnies théâtrales qui allaient en tournée d'une ville à l'autre, traversant presque tout le pays.

Dans les deux derniers chapitres, Joana Miguel Moreira se penche sur le contenu des productions théâtrales et analyse l'impact de la propagande politique, du nationalisme et de l'activité de l'église sur les spectacles de théâtre. Elle s'intéresse également aux costumes qui ont été utilisés dans cette période, aux représentations théâtrales de la femme, de l'amour et du suicide, ainsi qu'aux diverses manières artistiques de représenter sur la scène des sujets portant sur la vie dans la ville et sur la vie à la campagne.

Étant donné que les pièces à thématique politique étaient assez nombreuses pendant la période de la I^e République portugaise, les praticiens de la scène encourageaient les spectateurs à se poser des questions non seulement sur les actions de la classe politique, mais aussi sur les effets de ces actions au niveau social. Enregistrant un véritable succès avec ces pièces, les directeurs de théâtre reprenaient assez fréquemment les mêmes spectacles, en modifiant par-ci, par-là l'action dramatique en fonction des plus récents événements de l'actualité.

Avec l'instauration de la II^e République en 1933, le nombre des productions théâtrales à sujets politiques a connu une baisse considérable. Le régime politique autoritaire imposait un contrôle assez strict des spectacles de théâtre. Les politiciens permettaient la mise en scène de certaines pièces de théâtre, écrites surtout par des écrivains qui faisaient l'éloge de la classe politique. À partir de ce moment, beaucoup d'artistes et de produits artistiques (livres, spectacles, etc.) ont été censurés.

Au Théâtre São Jorge, les spectacles réalisés jusqu'en 1945 présentaient des thèmes sociaux dans une perspective moralisatrice. Ainsi, les spectateurs qui fréquentaient ce théâtre avaient la possibilité de se forger un esprit critique. Quant au Théâtre Carlos Alberto, les praticiens de la scène préféraient travailler des pièces plus populaires. De plus, Joana Miguel Moreira souligne que le Théâtre São Jorge accueillait souvent des compagnies étrangères, alors que le Théâtre Carlos Alberto prêtait attention surtout aux productions nationales.

Dans ce livre, Ioana Miguel Moreira synthétise d'une manière cohérente et analyse en détail l'activité artistique de deux théâtres de la ville de Porto au début du XX^e siècle, en l'occurrence le théâtre Carlos Alberto et le théâtre São João. Étant donné son caractère interdisciplinaire, l'ouvrage *O teatro no Porto no período entre guerras. Os teatros Carlos Alberto e São João (1914-1945)* paru en 2017 aux éditions Caleidoscópio peut intéresser non seulement les spécialistes du domaine théâtral, mais aussi les historiens et les spécialistes en culture portugaise.

De nos jours, l'activité des théâtres de Porto représente le sujet de discussion de nombreux spécialistes du milieu local artistique et académique. Par exemple, les chercheurs du *Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto* organisent depuis plus de dix ans des colloques autour des productions théâtrales de leur ville et d'ailleurs. Les recherches des membres du centre et des collaborateurs nationaux et internationaux sont régulièrement publiées dans la collection *Teatro do Mundo*.

Les thématiques de cette collection d'ouvrages académiques varient d'une année à l'autre, explorant des sujets très divers, comme la liaison qui existe entre le théâtre et l'université ou l'espace public. Les dernières années, il y a eu également des recherches sur la réécriture dramatique des mythes, sur le théâtre et la censure, le théâtre baroque, le théâtre et la violence, le théâtre et la justice.

VLAD DOBROIU

Centre de recherches en linguistique romane et analyse du discours
Faculté des Lettres, Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca
dobroiuvlad@yahoo.com