

**RÉÉCRITURE DES SOURCES BIOGRAPHIQUES  
ET CONSTRUCTION DU PERSONNAGE DE THÉÂTRE**

© Centre de Recherche « Écritures », 2010  
Université Paul Verlaine - Metz

ISBN : 978-2-917403-16-7  
ISSN : 2100-2711

Tous droits réservés  
réimpression ou reproduction interdite  
par quelque procédé que ce soit, notamment par microfilm, xérographie,  
microfiche, offset, microcarte, etc.

Comité de lecture : Nicole Boireau, Jean-Frédéric Chevalier, Pierre Degott,  
Pierre Halen

Mise en page, typographie  
Catherine Maillot, ingénieur d'études, UPVM

Conception de la couverture  
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, UPVM

Photo de couverture : *Elizabeth I.* Nicholas Hilliard, huile sur bois,  
79x61 cm, vers 1575, National Portrait Gallery, Londres.

**RÉÉCRITURE DES SOURCES BIOGRAPHIQUES  
ET CONSTRUCTION DU PERSONNAGE DE THÉÂTRE**

Textes réunis par  
Nicole Boireau, Jean-Frédéric Chevalier, Pierre Degott

UNIVERSITÉ PAUL VERLAINE - METZ  
CENTRE DE RECHERCHE « ÉCRITURES »

Collection *Recherches en Littérature*  
N° 4 – 2010





Nicole BOIREAU, Jean-Frédéric CHEVALIER, Pierre DEGOTT

Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

## INTRODUCTION

Si le théâtre historique offre un vaste champ de recherche à la frontière entre la fresque épique et le tableau, le domaine connexe du théâtre biographique est, quant à lui, assez peu étudié et malaisé à circonscrire<sup>1</sup>. Il souffre sans doute d'un certain discrédit, voire d'une défiance, puisque la tradition héritée de la *Poétique* d'Aristote rappelle que le poète s'attache au général ou au nécessaire, et non au particulier. L'appellation « théâtre biographique » ne peut même que surprendre. Si le théâtre historique met en scène l'Histoire en recomposant une époque, le théâtre biographique se consacrerait à la singularité d'une vie dans son contexte. L'étude du traitement des sources biographiques y est donc centrale et débouche sur la problématique de la création du personnage, au cœur de l'enjeu théâtral. En même temps, la dimension biographique des œuvres théâtrales ou lyriques est indissociable d'une relecture, ou d'une réécriture, de l'Histoire. L'enjeu est d'importance, l'entreprise périlleuse, car, pour reprendre une formulation de François Dosse dans *Le Pari biographique* : « [é]crire la vie est un horizon inaccessible<sup>2</sup> ». Il devient ainsi difficile de parler de théâtre biographique puisque réécrire, remodeler, recomposer, mettre et remettre en scène,

---

1 Parmi les travaux qui ont nourri la réflexion sur le biographique, figurent ceux de Françoise ALEXANDRE (Université Paul Verlaine-Metz). On citera aussi la revue *Otrante* (Université de Picardie-Jules Verne), dont deux numéros font le point sur la question étudiée ici : « Vies imaginaires » (n° 16, automne 2004), dirigé par Ariane EISSEN et Denis MELLIER (Paris : éditions Kimé, 2004, 240 p.), et « Dialogues des morts » (n° 22, automne 2007), dirigé par Ariane EISSEN (Paris : éditions Kimé, 2007, 192 p.). Le seul ouvrage portant sur un aspect du théâtre biographique est celui de Daniel MEYER-DINKGRÄFE, *Biographical Plays About Famous Artists*. Cambridge Scholars Press, 2005, 126 p.

2 DOSSE (Fr.), *Le Pari biographique. Écrire une vie*. Paris : La Découverte, 2005, 480 p., p. 7.

chanter une vie historique permettent de prendre toutes les libertés. Pourtant, si la singularité d'une vie réelle passée à la postérité risque de devenir automatiquement, par l'effet de la mise en scène, exemplarité, ne peut-on pas imaginer également que la mise en scène aboutisse à la recréation d'une nouvelle singularité ? La voix de l'acteur de théâtre et le chant à l'opéra n'ont-ils pas pour fonction de transmettre, par l'émotion suscitée, l'illusion de l'existence d'une vie et les profondeurs d'une intériorité ? Si la dramaturgie s'empare de la scène, elle s'empare également des vies. Ainsi peut s'expliquer le choix de mettre en scène des personnages historiques : la réalité est tout aussi mystérieuse que le mythe. Finalement, s'il est possible de construire un personnage de théâtre ou d'opéra à partir des données d'une vie, il est peut-être possible également de partir de la construction d'un personnage pour retrouver la singularité d'une vie.

La remise en perspective du personnage de théâtre ou d'opéra, problématique riche, mais peu explorée de manière systématique depuis l'ouvrage de Robert Abirached (*La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, 1976<sup>3</sup>), trouve ici toute sa pertinence. Situé à la lisière du réel et de la fiction, puis incarné lors de la mise en scène, le personnage de théâtre, que Robert Abirached appelle joliment « ce fantôme provisoire<sup>4</sup> », est toujours paradoxal, vrai et faux, intensément vrai sans doute parce que modelé par les conventions, soumis à la *mimesis* mais aussi briseur d'illusion. Le personnage historique, issu du réel, une fois porté à la scène est une figure reconstruite, réinventée, par l'auteur dramatique, à partir d'une relecture, voire d'une révision de sources biographiques.

L'effet du personnage de théâtre ou d'opéra est même d'autant plus durable sur l'imagination du public que le mythe le dispute au réel. Entre mythe et réalité, entre illusion et vérité historique, entre le personnage et une possible confusion avec la « personne », l'aporie guette le chercheur. Il ne s'agit donc pas de mesurer le personnage à l'aune d'un réel aussi relatif que discutable, mais de voir quel rôle joue le théâtre dans la reconstruction de la vie d'une personne devenue personnage, qui hante le spectateur par sa vérité, mais aussi par son statut fictif. C'est pourquoi le thème fédérateur des seize articles réunis dans le présent volume est celui du choix et de

---

3 ABIRACHED (R.), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Grasset, 1976, 506 p.

4 *Ibid.*, p. 7.

l'utilisation des sources biographiques par l'auteur dramatique. Certains personnages étudiés sont connus pour leur statut historique (Cléopâtre reine d'Égypte, l'empereur Julien, Macbeth, Martin Luther, Mary Stuart et Élisabeth I<sup>re</sup>, Napoléon I<sup>er</sup>, Abraham Lincoln, Albert Speer), d'autres se sont illustrés en tant qu'artistes (le compositeur anglais John Taverner, l'actrice Adrienne Lecouvreur, Charles Dickens, Rimbaud, Verdi) ou ont, à un moment de leur existence, défrayé la chronique judiciaire ou politico-sociale (Roberto Zucco, Harvey Milk). Quoi qu'il en soit, tous ont laissé une trace durable dans l'Histoire.

Le corpus retenu dans cet ouvrage est exclusivement contemporain (XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles), hormis quelques incursions dans le XIX<sup>e</sup> siècle. Le théâtre est peut-être le reflet d'une époque qui s'efforce de comprendre et de rendre avec une attention particulière les méandres d'une conscience. Porter à la scène les personnages célèbres revient, pour les auteurs dramatiques ou les auteurs de livrets d'opéra, à revisiter, à relire, à réécrire leur vie à travers une sélection, une transposition de sources biographiques. Ainsi, si l'on part du postulat simple qu'une pièce biographique, ou un livret d'opéra, raconte la vie d'un personnage ayant existé, la question de la fidélité au réel, de la *mimesis* se pose de manière cruciale. L'analyse du travail d'adaptation des « hypotextes » aux spécificités dramatiques et dramaturgiques montre comment les sources biographiques peuvent être détournées pour servir une intrigue visant à reconsidérer le personnage, à en mesurer la dimension héroïque, à en renforcer le mythe – ou à le dégager de l'emprise de sa légende –, à l'insérer dans le cours de l'Histoire ou, au contraire, à le réduire à son humanité moyenne, à ses conflits ordinaires. À travers l'étude de personnages marquants comme Luther vu par John Osborne, Roberto Zucco par Bernard-Marie Koltès, Julien l'Apostat par Régis Debray, Abraham Lincoln par Robert Sherwood, Albert Speer par David Edgar, Charles Dickens par Giorgio Manganelli, Adrienne Lecouvreur par Eugène Scribe, puis par Cilea et Colautti, John Taverner par Peter Maxwell Davies, Harvey Milk par Stewart Wallace et Michael Korie, de nombreuses questions ont été posées. Peut-on écrire une pièce à partir d'« hypotextes » biographiques ? Quels sont les enjeux de la reconstruction du personnage ? L'observation du laboratoire de l'auteur dramatique a constitué l'élément moteur et fédérateur de la réflexion.

Les seize articles de ce volume traitent des sources dans toute leur diversité. Biographies transposées à la scène, sources historiques, journa-

listiques ou judiciaires, éléments biographiques reconstruits à partir des œuvres d'un auteur, toutes les modalités ont été examinées et leur sens exploré. Trois pièces retenues sont des adaptations de biographies existantes bien particulières présentant le personnage sous un certain angle. La pièce *Luther* de l'auteur anglais John Osborne, présentée par Nicole Boireau, suit de très près la biographie psychanalytique de Martin Luther par Erik H. Erikson ; de la même manière, David Edgar a porté à la scène la biographie d'Albert Speer par Gita Sereny, *Albert Speer, His Battle with Truth* et le librettiste Michael Korie s'est lui aussi fortement inspiré de l'ouvrage de Randy Shilts *The Mayor of Castro Street: The Life and Times of Harvey Milk* (1982). Le choix d'une biographie psychanalytique de Martin Luther annonce d'entrée de jeu que l'accent sera mis sur l'enfance et sur les imbrications familiales. David Edgar adapte une source qui, comme le précise Marianne Drugeon, va mettre au centre de la scène la question essentielle : « se pouvait-il réellement que, pendant toutes ces années où il était devenu l'un des amis les plus intimes d'Hitler, Speer n'ait rien su de la Solution finale ? ». Enfin, les écarts manifestés par Korie par rapport à sa source attestent, comme le signale le titre donné par Anne-Sylvie Barthel-Calvet à son article, la volonté du librettiste de « sortir du récit biographique pour construire un emblème ». Le livret de l'opéra de Britten, *Gloriana*, présente quant à lui un autre cas intéressant, la biographie plutôt romancée qui avait été suggérée pour servir de base à la rédaction du livret, *Elizabeth and Essex: a Tragic History* (1928) de Lytton Strachey, ayant été plus ou moins supplantée au cours de l'élaboration de l'opéra par le récit plus fiable sur le plan historique de John Ernest Neale, *Queen Elizabeth I* (1934).

Régis Debray s'appuie aussi sur des récits bien précis pour sa pièce *Julien le fidèle ou le banquet des démons*. Démontrant la fiabilité de la source et son omniprésence dans la pièce qu'il analyse, Alain Cullière note que « [p]our préparer sa leçon, Régis Debray s'est surtout servi de l'*Histoire* d'Ammien Marcellin, qui constitue la source la plus complète et la plus immédiate. Constamment présent auprès de Julien en qualité d'officier et de conseiller, Ammien fut, on le sait, un témoin attentif dont la plume n'a pas été trop contaminée par l'admiration ou par un réflexe de soumission. » Si elle ne suit pas la biographie d'Abraham Lincoln à la lettre, la pièce de Robert Sherwood présentée par Claude Coulon, *Abe Lincoln in Illinois*, en reprend des éléments clefs. Sherwood avait lu la première partie de l'immense biographie de Carl Sandburg (*Abraham Lincoln: The Prairie Years*) ; sa pièce s'articule autour de trois moments dramatiques où le



personnage ne devient pas mythe mais reste humain et atteint une dimension tragique. Quant à l'auteur égyptien Tawfiq al-Ḥakīm, il recrée le personnage de Cléopâtre à partir de sources diversifiées, notamment *La vie des hommes illustres* de Plutarque. Laurence Denooz montre comment Tawfiq al-Ḥakīm remodèle les éléments puisés, comment il fonde sa vision personnelle « sur une analyse originale des motivations de la reine déchue et n'hésite pas à modifier certains traits traditionnels. » Il semblerait que Giorgio Manganelli suive Tawfiq al-Ḥakīm sur son terrain, allant plus loin « dans la logique de l'impossibilité ou de l'imaginaire », dont Ariane Eissen examine les modalités dans un exemple de théâtre radiophonique, avec une interview imaginaire, écrite pour la RAI en 1974, où Manganelli fait dialoguer « A et B, à savoir Charles Dickens (joué par Carmelo Bene), et un personnage auquel il donne sa voix (selon les contraintes fixées par la RAI) ». Cet exemple montre une construction du personnage de Charles Dickens à la lumière de ses écrits, une biographie non historique en quelque sorte, montée de toutes pièces, fondée sur une psychanalyse des œuvres. Doriane Bier, dans son analyse des opéras mettant en scène la figure de Rimbaud, montre elle aussi de quelle manière l'œuvre poétique du poète français a constitué une source pour les différents librettistes qui se sont intéressés, de près ou de loin, à sa vie. Pourtant, si l'œuvre peut ainsi constituer une source biographique, au point de faire d'un livret « une paraphrase des poèmes connus », on ne retrouve pas toujours dans l'œuvre du créateur des traces de sa vie. C'est en tout cas ce que nous rappelle Myriam Garcia qui, à propos de Verdi, dément l'idée reçue selon laquelle le compositeur italien aurait mis en scène, dans certains de ses opéras, son image et son statut d'homme politique engagé. En effet, si Verdi est passé à la postérité, ce n'est certes pas pour ses opéras patriotiques, même si ces derniers ont en leur temps défrayé la chronique, du moins en Italie. Des éléments biographiques plus diffus interviennent pour Macbeth et Marie Stuart, dont Chantal Cazaux et Jean-Pierre Simard retiennent avant tout, respectivement, les différents processus de mythification. Il en est de même pour Roberto Zucco, né de Roberto Succo, le *serial killer*, recréé lui aussi avec l'ampleur et l'universalité du mythe par Bernard-Marie Koltès et analysé ici par Raymond Michel. Soucieux de crédibilité historique, l'auteur l'est plus encore de vraisemblance dramatique, celle-ci passant par la vérité psychologique.

À la fois crédible, car reconnaissable, mais aussi fictif dans sa simple présence charnelle, le personnage laisse transparaître sa vérité psycholo-

gique par-delà ses contradictions. Les ambivalences de Marie Stuart, démontrées par les historiens, sont soulignées par Jean-Pierre Simard, de même que celles de Cléopâtre, dans l'article de Laurence Denooz : la reine d'Égypte était-elle loyale en amour ou recherchait-elle avant tout le pouvoir ? L'étude que fait Chantal Cazaux de l'évolution du héros shakespearien – puis verdien – Macbeth, personnage dont le matériau historique est à peine existant et dont il fallait « réinventer une identité littéraire [et musicale] quasiment dans son entier », montre, dans le passage de la pièce à l'opéra, la déréalisation progressive du personnage. Inversement, le regard porté par Thierry Santurenne sur la totalité des ouvrages lyriques mettant en scène la figure ombrageuse de l'empereur Napoléon I<sup>er</sup>, réduit chaque fois à un personnage sinon subalterne du moins tout à fait secondaire, contribue à montrer comment s'opère le travail de déconstruction du mythe. Robert Sherwood cherche aussi une vérité psychologique pour Abraham Lincoln. Le personnage de Luther dans la pièce d'Osborne est infiniment crédible dans sa singularité, mais c'est aussi un homme d'aujourd'hui. En effet, le personnage historique s'insère dans un schéma dramatique qui l'ouvre aux problématiques destinées à l'historiciser, à le relier à notre époque. C'est ainsi que Laurence Denooz développe la dimension nationaliste de Cléopâtre, qui représente l'Égypte panarabe dans les pièces de son auteur. Dans son article consacré au *Taverner* de Peter Maxwell Davies, Jean-Philippe Heberlé montre comment l'utilisation de sources biographiques fragmentaires, dont beaucoup aujourd'hui sont d'ailleurs jugées peu ou non fiables, contribue à « allégoriser » le personnage mis en scène dans son opéra, dont la vie aboutit finalement à « une manipulation de l'Histoire, de son histoire, à des fins idéologiques, philosophiques et/ou esthétiques ». La mythification de l'individu est également un thème traité, dans le domaine de l'opéra, par Anne-Sylvie Barthel-Calvet, Doriane Bier, Chantal Cazaux et Walter Zidaric.

Une pièce peut aussi s'écarter du biographique pour tendre vers l'autobiographie. C'est ainsi que le dramaturge en colère John Osborne se profile derrière le malaise existentiel de Luther. Claude Coulon perçoit une analogie entre Abraham Lincoln et Robert Sherwood. De même, Gilles Couderc voit dans *Gloriana*, sous le portrait d'Élisabeth I<sup>re</sup>, une biographie déguisée autant de Lytton Strachey, l'auteur d'une des deux biographies de la souveraine anglaise ayant servi d'« hypotexte » pour le librettiste de l'opéra, que du compositeur Benjamin Britten lui-même. Des points communs se font jour, entre les souffrances de Luther et le parcours

intertextuel de *Roberto Zucco*, qui mène son spectateur du culte de Mithra à une figure christique. Les railleries amusées de l'empereur Julien, de même que les didascalies drolatiques de la pièce éponyme, ne sont autres que la voix de Régis Debray. Sans doute ce ciblage sur les sources a-t-il démontré que le théâtre introduit son action propre, sa dimension supplémentaire de révélation, qui pose les questions, fouille le mystère, expose les contradictions, va enfin au bout du processus de création pour faire surgir un personnage qui nous parle de son auteur et, à travers lui, du présent.

Nombreuses ont donc été les questions consacrées à la construction du personnage historique, biographié et théâtralisé. Une histoire de vie se prête-t-elle au caractère elliptique du théâtre, et *a fortiori* de l'opéra ? Est-elle superposable au schéma dramatique ? Se soumet-elle aux contraintes spatiales et temporelles de la dramaturgie ? Quelles limites s'imposent à l'auteur dramatique ? Quelle est sa marge de liberté ? Le personnage réel théâtralisé n'a peut-être pas pour mission, ni pour ambition, de dire vrai. D'ailleurs, pourquoi serait-il fidèle ? Le souci de vérité est-il essentiel au théâtre ? Le personnage biographié porté à la scène perd-il son statut historique, devient-il un personnage de fiction de son plein droit ? Sa façon de parler, déjà, pose problème, car elle brise les conventions mimétiques. L'auteur dramatique ou lyrique n'est pas un historien : le théâtre et l'opéra s'inscrivent dans une dynamique de métaphorisation sans limite. Leur démarche est poétique.

Le théâtre, dramatique ou lyrique, ne triompherait-il pas de cette problématique ? Ne serait-il pas le grand gagnant de l'entreprise ? Le théâtre qui, à l'instar de David Edgar, gauchit la vérité historique, car, pour Marianne Drugeon, « cette trahison a pour but [...] de révéler la vérité. [...] [L]e théâtre ouvre le rideau sur une vérité jusque-là cachée, transfigurée ». Le mystère se fait jour sur la scène et, paradoxalement, s'intensifie. Dans une pièce de Tawfīq al-Ḥakīm, le personnage de l'historien problématise de l'intérieur l'impuissance du biographe à saisir les facettes contradictoires de la reine d'Égypte, ce qui nous renvoie aux ambivalences de Marie Stuart, déconstruites par Jean-Pierre Simard, à Julien l'Apostat qu'Alain Cullière place « [e]ntre certitude et inquiétude », à Luther, à la fois profondément terrien mais épris de pureté, à Abraham Lincoln, lui aussi divisé, à Albert Speer, l'insondable énigme, difficilement représentable au théâtre, d'autant plus que la présence scénique de personnages sulfureux ayant existé est

souvent entachée d'in vraisemblance. David Edgar, dont Marianne Drugeon rappelle la mission qu'il s'assigne comme « secrétaire de son époque », relève le défi dans son théâtre à la force épique. Albert Speer et Zucco, l'architecte du Führer et le criminel sont les deux infâmes du lot, les personnages démons, les *villains* dont le théâtre anglais regorge et que la scène affectionne depuis les origines. À leur pouvoir de révélation, le théâtre et l'opéra ajoutent l'ampleur du mythe, car tous ces personnages, à la fois problématiques et familiers, n'échappent pas, du moins pour certains, à un processus de mythification, telle Marie Stuart, remise au goût du jour par Ian Brown et par Liz Lochhead, dans des pièces où, selon Jean-Pierre Simard, « chacun a ainsi inexorablement apporté sa contribution à la perpétuation du mythe ». Dans le cas de l'opéra de Cilea, *Adriana Lecouvreur*, à propos duquel Walter Zidaric retrace lui aussi le lent processus de mythification à travers les traitements successifs de la source biographique, le personnage central peut être vu comme une allégorisation du genre opératique lui-même, en tout cas comme la volonté des différents auteurs d'« établir la primauté absolue de l'art et de l'artiste, sorte d'idéal à opposer à la triste réalité de la société humaine ». C'est ainsi que le mystère du personnage reste entier. Le théâtre, dans ses ellipses et dans sa part d'invisibilité, fait surgir une vérité humaine, tissée d'artifices et de contradictions, dans la singularité de sa vie.

Puisse le chercheur trouver ici un angle d'attaque pertinent pour l'étude du théâtre et de l'opéra, deux genres indissociables, dont le présent ouvrage explore quelques vibrants exemples. Le dernier mot revient à Alain Cullière qui, balayant la palette de l'histoire du théâtre, note que « d'Herbinius à Régis Debray les grosses ficelles du théâtre se révèlent cordes sensibles, puisque la futilité du jeu semble à chaque fois toucher à l'essentiel ».

L'équipe qui a dirigé ce volume exprime de chaleureux remerciements au groupe de recherche RADAC (Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains), à la CA2M, à l'Université Paul Verlaine-Metz, au centre de recherche « Écritures », pour leur concours, et tout particulièrement à Alain Cullière pour ses conseils toujours précieux et avisés.



Laurence DENOZ

Centre Jean MOUROT – Université Nancy 2  
Université libre de Bruxelles

## CLÉOPÂTRE, CONSTRUCTION ḤAKĪMIENNE D'UN SYMBOLE NATIONALISTE

### *ENTRE DOCUMENTS HISTORIQUES, PROPAGANDE D'OPPOSITION, MYTHIFICATION ET PÉPLUMS*

Parmi sa volumineuse œuvre, le dramaturge égyptien Tawfiq al-Ḥakīm (1898-1987) a composé maintes pièces de théâtre ou nouvelles dialoguées en s'inspirant de la vie de personnages célèbres, issus de diverses mythologies ou de l'Histoire. Véritablement obsédé par Cléopâtre, Tawfiq al-Ḥakīm lui a consacré plusieurs textes de longueurs et types variables, parmi lesquels *La Nuit de noces*<sup>1</sup> (1949), *La Canne d'al-Ḥakīm*<sup>2</sup> (1955) et *Le Jeu de la mort*<sup>3</sup> (1957).

---

1 *Laylat al-ziḥāf* est un recueil de nouvelles courtes, dont l'une est intitulée « Cléopâtre et Mac », dans laquelle Tawfiq al-Ḥakīm joue sur la ressemblance physique et morale de MacArthur et Marc Antoine, grâce à quoi Cléopâtre est revenue à la vie. L'histoire de leur passion secrète s'inspire explicitement de Plutarque, qu'il cite à plusieurs reprises, MacArthur le lisant pour mieux connaître Cléopâtre. Leur aventure – réplique moderne de celle vécue par les amants antiques – est cependant centrée sur le personnage de MacArthur.

2 Dans *ʿAṣā l-Ḥakīm*, recueil de nouvelles dialoguées, Tawfiq al-Ḥakīm apprend l'invention d'un téléphone d'un genre nouveau, grâce auquel la conversation avec des morts sera possible. Sa canne et lui s'amuse alors à imaginer des conversations avec Ève, Hitler, Cléopâtre, Roméo et Juliette, Jeanne d'Arc, Djouha, Qāsim Amīn, Tagore, Henri Ford, al-Mutanabbī et enfin Napoléon. Ils les interrogent sur les rapports entre leur vie et leur légende, et cherchent à leur soutirer des informations sur leur vérité. Les interviewés sont incités, par des questions de plus en plus intimes, à justifier leurs actes publics et personnels.

3 *Lu'bat al-mawt aw al-mawt wa-l-ḥubb* fait partie du *masrah al-dīhn* (« théâtre de l'esprit ») que Tawfiq al-Ḥakīm définit comme un mode d'expression à l'opposé des

Entrée, de son vivant, dans la légende, Cléopâtre VII Philopator a exercé et exerce encore sur les artistes une fascination enthousiaste, de par son immense beauté, son statut de reine orientale, ses amours passionnées avec deux grands hommes politiques romains, sa mort enfin, tragique, héroïque et majestueuse tout à la fois. Sa personnalité, déformée par la propagande impériale et par le romantisme, est d'un accès difficile pour l'historien, les historiographes latins ne l'évoquant que dans la mesure où elle prend place dans l'histoire romaine. Les peintres, romanciers ou réalisateurs ont, de tout temps, largement profité de ce vide documentaire pour créer leur propre vision de la reine. Aussi bien, si, pour construire son personnage dramatique, Tawfiq al-Hakīm s'inspire largement des clichés qu'ils soient antiques et transmis par la propagande impériale via des auteurs tels que Plutarque<sup>4</sup>, Dion Cassius, Lucain ou Properce ou modernes et popularisés par les films de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle et par des œuvres françaises

---

tragédies grecques antiques. Dans ce nouveau théâtre, composé pour être lu et non pour être joué, les personnages sont des allégories de notions en évolution constante (*Pygmalion*, préface, dans *al-Mu'allafāt al-kāmila*, vol. I, Makt. Lubnān Nāširūna, 1997, p. 863, col. 1 : *Huwa annī l-yawm uqīm masrahī dāhil al-dīhn, wa-ağ' al al-mumattilīna afkār tataharak fi l-muṭlaq min al-ma'ānī, murtadiyyat atwāb al-rumūz*. « C'est qu'aujourd'hui je construis mon théâtre dans l'esprit et j'institue comme acteurs des idées qui s'agitent dans un absolu fait d'acceptions dissimulées sous une apparence symbolique. »)

Les références au texte de Tawfiq al-Hakīm sont celles de l'édition de Beyrouth, *al-Mu'allafāt al-kāmila*, IV vol., Makt. Lubnān Nāširūna, 1994-1997. Chacune contiendra le titre de l'œuvre ; le numéro du volume ; le numéro éventuel de l'acte, du tableau ou du chapitre ; le numéro de la page et de la colonne du passage cité.

*Lu'bat al-mawt* met en scène un huis clos entre un historien de l'Antiquité – qui a consacré ses recherches à Cléopâtre – et une danseuse de cabaret, surnommée Cléopâtre en raison du thème pharaonique de ses chorégraphies. Touché par des émanations radioactives et n'ayant plus que quelques mois à vivre, l'historien décide de se venger de l'humanité par « le jeu de la mort » : il lègue sa fortune à Cléopâtre et le lui annonce, imaginant qu'elle le tuera pour hériter plus vite. Se méprenant sur les intentions de l'historien, la danseuse renonce à l'héritage, à ses yeux seul obstacle à leur amour. Plein de remords et d'amour, l'historien reprend un travail sur les rapports entre l'amour et le pouvoir dans la vie de la reine Cléopâtre. Il finit par mourir doucement, comme s'il s'endormait, en regardant Cléopâtre exécuter une dernière danse pour lui seul. Dans cette pièce, les personnages présentent la personnalité de Cléopâtre selon l'évolution de leurs propres sentiments et états d'esprit. La biographie de la reine sert de prétexte, cette fois, à la justification des actes des personnages modernes.

4 PLUT., *Ant.*, XXV–LXXXVII.

conseillées par son ami Shawqī<sup>5</sup>, il la fonde aussi sur une analyse originale des motivations de la reine déchuée et n'hésite pas à modifier certains traits traditionnels.

### La séduction de Cléopâtre : récits antiques et clichés populaires

Les stéréotypes faciles et élimés constituent naturellement, dans l'œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm, un point de départ à sa reconstitution dramatique du personnage historique. Ainsi, *La Nuit de noces* relate l'éblouissement du général MacArthur, subjugué par les charmes insolites de la reine perchée, telle une déesse, sur le pont d'un navire antique<sup>6</sup>. De même, dans *Le Jeu de la mort*, l'auteur place dans la bouche de Cléopâtre – danseuse-prostituée ignorante dont les références culturelles sont exclusivement cinématographiques – un résumé admiratif et naïf de la biographie de son homonyme, en la ramenant aux portraits populaires d'une reine majestueuse et aux clichés communément admis et transmis par les mises en scène monumentales et somptueuses de l'entre-deux-guerres : la beauté de l'actrice, le faste de la cour, le pouvoir, l'amour d'un vieux (César) et d'un jeune (Antoine), la fin violente et tragique<sup>7</sup> :

*Cléopâtre* : Je ne sais pas grand chose sur cette Cléopâtre... Je l'ai vue seulement dans un film au cinéma<sup>8</sup>... une reine puissante, sur un trône, avec des hommes puissants à

---

5 *La Prison de la vie*, vol. III, p. 682, col. 2.

6 *La Nuit de noces*, vol. III, p. 870, col. 1.

7 La danseuse s'étonne qu'un vieux, mûr et sérieux, aime une jeune femme immature et inintéressante, et qu'une femme puisse aimer un jeune homme arrogant et infatué après avoir aimé un homme en pleine maturité. L'historien, lui, estime anormal qu'une jeune femme, pleine d'avenir et de vivacité, aime un vieil homme, laid et flétri. Ces remarques s'expliquent par l'auto-identification aux personnages antiques des deux protagonistes modernes, amoureux l'un de l'autre, mais jaloux et méfiants.

8 Quoique plusieurs films de la première moitié du siècle puissent correspondre à celui dont la jeune danseuse parle (voir MARTIN (P. M.), *Antoine et Cléopâtre, La Fin d'un rêve*. Paris : Albin Michel, 1990, p. 257-259), le monumentalisme du tableau décrit ainsi que l'ambiance étrange et dramatique font penser surtout au film-culte de 1934, le *Cleopatra* du réalisateur Cecil B. DeMille, où le rôle de Cléopâtre était magistralement tenu par Claudette Colbert. Le film *Cleopatra* rassemblait Warren William (Jules César), Henry Wilcoxon (Marc Antoine), Gertrude Michaël (Calpurnia), Ian Mac Laren (Cassius), Ian Keith (Octave), C. Aubrey Smith (Enobarbus). Voir TULARD (J.), *Dictionnaire des films*, t. I. Paris : Robert Laffont, 1990, p. 455.

ses pieds !... Une femme magnifique !... L'actrice bien sûr... Elle avait des vêtements bizarres... L'atmosphère tout entière était bizarre : le palais, les gens, les temples, les prêtres, les chefs, les poignards, les serpents... et l'amour !... Ce vieux chef au début de l'histoire... Qui était-ce ? J'ai oublié son nom...

*L'historien* : Jules César...

*Cléopâtre* : Oui... Oui... Ensuite cet autre amour, violent... avec ce jeune homme... Antoine... Celui-là, je me souviens bien de son nom... Il était beau, séduisant... un peu prétentieux... Puis tout s'est terminé par un malheur<sup>9</sup>...

Aussi bien, sur le physique de Cléopâtre, Tawfiq al-Ḥakīm adopte le cliché aujourd'hui le plus fréquent, la longueur de ce nez dont Blaise Pascal<sup>10</sup> écrit que « s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait été changée ». Ainsi, si, dans *La Nuit de noces*, pour démontrer à MacArthur qu'il ressemble à Marc Antoine, Cléopâtre compare leur visage, leur stature et leur allure générale, l'unique détail qui la frappe est leur nez. L'historien du *Jeu de la mort* s'étonne, comme d'une incohérence, que ce nez trop long qui déparait la régularité de son profil ait été considéré comme exceptionnellement beau :

*L'historien* : Pourquoi restes-tu immobile contre le mur, comme une statue de marbre ?! Que tu es belle, ainsi !... Plus belle que la Cléopâtre antique, avec son grand nez... C'est surprenant qu'elle ait conquis les cœurs avec ce grand nez...<sup>11</sup>

Après ce rappel hâtif des principales caractéristiques retenues par la tradition populaire, les descriptions ḥakīmiennes de la séduction exercée par la reine mythique s'éloignent des clichés, illustrant bien l'oscillation entre le respect de la tradition et l'originalité d'une vision ancrée dans la contemporanéité, ce qui est l'une des caractéristiques de la dé-/reconstruction des personnages historiques dans les œuvres dramatiques de Tawfiq al-Ḥakīm. Dans *L'Art littéraire* (1952), désireux de prouver l'importance de la subjecti-

9 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 1, p. 320, col. 1 :

كليوباترا : لا أعرف شيئا كثيرا عن كليوباترا تلك... شاهدتها فقط في فيلم سينما... ملكة عظيمة فوق عرش، تحت قدميها رجال عظام !... امرأة رائعة !... الممتلئة بالطبع... ثيابها كانت غريبة !... ذلك الجو كله كان غريبا : القصر، الناس، والمعابد، والكهنة، والقواد، والخناجر، والثعابين... والحب !... ذلك القائد كليوباترا : نعم... نعم... // المؤرخ : يوليوس قيصر... // الكهل في أول القصة... من هو ؟ نسيت اسمه... ثم ذلك الحب العنيف الآخر... مع ذلك الشاب... أنطونيوس... هذا أذكر اسمه جيدا... كان جميلا فاتنا... غريرا بعض الشيء... ثم انتهى كل ذلك بكارثة...

10 *Pensées*, II, 162.

11 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 6, p. 354, col. 1 :

المؤرخ : [...] لماذا تقفين جامدة إلى الحائط هكذا كتمثال المرمر ؟ ما أجملك في هذا الوضع ! إنك أجمل من كليوباترا القديمة بأنفها الكبير !... العجيب أنها غزت قلوبا بذلك الأنف الكبير !...



tivité en esthétique, Tawfīq al-Ḥakīm rappelle que la séduction de Cléopâtre émane d'une impression globale, provoquée par la conjonction de divers éléments :

La beauté, en art, c'est comme la beauté chez la femme. Cléopâtre – malgré son nez sans finesse – est une jeune femme éternelle dans l'histoire de la beauté féminine ! Combien de femmes regardons-nous chaque jour, qui ont le nez fin, les grands yeux et les traits délicats que Cléopâtre n'avait pas du tout et que cependant nous ne trouvons ni charmantes ni séduisantes <sup>12</sup> !

Ainsi, plus qu'à la περικαλλεστάτη γυναικῶν <sup>13</sup> de Dion Cassius, la description ḥakīmienne correspond à celle, plus objective <sup>14</sup>, de Plutarque, selon lequel cette « beauté qui n'avait rien d'incomparable <sup>15</sup> » se distinguait essentiellement par la musicalité et la douceur de sa voix, la séduction de sa conversation, le charme de son maintien, son intelligence et sa vivacité.

12 *L'Art littéraire*, vol. II, p. 531, col. 2 :

الجمال في الفن كجمال في المرأة! ... كليوباترا – على الرغم من أنفها غير الدقيق – آية خالدة في تاريخ الحسن النسوي! ... وكم من نساء نبصرهن كل يوم لهنّ من الأنوف الدقيقة والعيون النجل والخصور النحيلة ما لم تظفر كليوباترا بالقليل منه، وبرغم هذا لا نراهنّ رانعات ولا فاتنات.

13 DION CASSIUS, XLII, 34, 4 (« La plus belle des femmes »).

14 Voir notamment BECHER (I.), *Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur*, Berlin, 1966, p. 72 ; RICHTER (G.M.A.), *Portraits of the Greeks*, vol. II, Londres, 1965, p. 269 et fig. 1857-1864 ; VIERNEISEL (K.), « Die Berliner Kleopatra », dans *Jahr. D. Berliner Museum*, 22, 1980, p. 5-33. BERNAND (A.), « Cléopâtre VII d'Égypte », dans JULIEN (Ch.-A.) *et alii*, *Les Africains*, t. II, 1983, p. 129-153 ; p. 132 ; PLUTARQUE, *Life of Antony*, éd. et comm. par C.B.R. PELLING, Cambridge University Press, 1988, p. 191 ; MARTIN (P. M.), *Antoine et Cléopâtre [...]*, p. 129 ; DUFOUR (H.), *Cléopâtre la fatale*. Paris : Flammarion, 1998 (coll. « J'ai lu », n° 5225/7), p. 18-20 ; p. 19 : « Le nez macédonien. Le nez du Lagide. Le nez du conquérant ».

15 PLUT., *Ant.*, XXVII, 3 : Καὶ γὰρ ἦν ὡς λέγουσιν αὐτὸ μὲν καθ' αὐτὸ τὸ κάλλος αὐτῆς οὐ πᾶν δυσπαράβλητον οὐδ' οἷον ἐκπληξαι τοὺς ἰδόντας, ἀφὴν δ' εἶχεν ἡ συνδιαίτησις ἄφυκτον, ἥ τε μορφή μετὰ τῆς τῷ διαλέγεσθαι πιθανότητος καὶ τοῦ περιθέοντος ἅμα πως περὶ τὴν ὁμιλίαν ἀνέφερε τι κέντρον. Ἡδονὴ δὲ καὶ φθεγγομένης ἐπὶ τῷ ἤχῳ καὶ τὴν γλῶτταν ὥσπερ ὄργανόν τι πολύχορδον εὐπετῶς τρέπουσα καθ' ἣν βούλοιο διάλεκτον [...]: « On dit que sa beauté en elle-même n'était ni tout à fait incomparable ni de nature à émerveiller ceux qui la voyaient, mais sa fréquentation avait une attirance irrésistible ; son apparence, jointe à la séduction de sa conversation et l'impression suscitée par son comportement au cours des entretiens, contenait un aiguillon. Le son de sa voix suscitait le plaisir. Et elle jouait facilement de sa langue comme d'un instrument à cordes, pour tous les idiomes qu'elle désirait [...] ».

Dans *La Nuit de nocés*, le dramaturge égyptien insiste lui aussi sur des qualités plus intellectuelles et spirituelles que physiques :

Voilà ce qu'elle dit, tandis que MacArthur l'écoutait, médusé... comme si sa volonté s'était séparée de lui... C'est une sensation que connaît celui qui a lu Plutarque, l'historien grec, lorsqu'il décrit Cléopâtre... Elle n'était pas, selon ses termes, d'une beauté qu'aucune autre belle femme n'aurait eue. Ce n'étaient pas seulement les traits de son visage qui étaient la source de sa séduction mémorable, ce n'était pas seulement son discours qui, comme une épine, pénétrait dans les cœurs... Sa voix était toute onctuosité, sa langue était une cithare à cordes... qu'elle maniait avec aisance et dont elle jouait avec habileté, dans divers idiomes et dialectes. Résister au charme de la conversation de Cléopâtre était impossible...<sup>16</sup>

### **Catin ou tyran : entre amour sincère et détermination d'une souveraine indomptable**

Plutôt que sur la séduction physique ou intellectuelle de son héroïne, Tawfiq al-Hakim fonde la reconstruction du personnage sur une perspective politique, dissimulée sous une fausse légèreté. La question qui a le plus souvent alimenté les discussions populaires ou scientifiques sur Cléopâtre concerne sa sincérité, qu'il s'agisse de la sincérité de ses convictions religieuses<sup>17</sup> ou de celle de ses amours : n'était-elle qu'une cynique « catin royale<sup>18</sup> » ou, au contraire, une amoureuse passionnée, poussée à un suicide désespéré après la mort de son amant ? C'est dans cette perspective que se situe précisément la problématique des recherches que l'historien du *Jeu de la mort* menait sur Cléopâtre :

---

16 *La Nuit de nocés*, vol. III, p. 870, col. 1 :

قالت ذلك، وماك أثر يصغي إليها مشدوها... لكان إرادته قد فارقت... يدرك هذا من قرأ بلوتارك المؤرخ اليوناني حين وصف كليوباترا... إنها، على حد قوله، لم تكن في الجمال بالغة ما لم يبلغه غيرها من الجميلات ! ملاحه ووجها لم تكن وحدها مبعث فتنتها التاريخية، إنما هو حديثها الذي كان ينفذ في القلوب كالشوكة... كان صوتها هو العذوبة، ولسانها فيثارة متعددة الأوتار... تعالجها برشاقة وتمسها بلباقة، في مختلف اللغات واللهجات. إن مقاومة سحر حديث كليوباترا كان هو المستحيل...

17 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 2, p. 329, col. 1 : *L'historien* : La véritable Cléopâtre ne pensait pas à la beauté de l'éternité, elle n'a rien soupçonné de tel, à sa dernière heure... // *Cléopâtre* : Pourquoi ? // *L'historien* : Parce que ses convictions religieuses sont sujettes à caution...

المؤرخ : أن كليوباترا الحقيقية لم تكن تفكر في جمال الأبدية، أو تستشف شيئا من هذا القبيل في ساعتها الأخيرة... // كليوباترا : لماذا ؟ // المؤرخ : لأن مشاعرها الدينية مشكوك فيها...

18 SHAKESPEARE (W.), *Antoine et Cléopâtre*, Acte II, scène 2.

*L'historien, dans le micro de l'enregistreur* : [...] Avant d'être touché par la radioactivité, je travaillais sur une recherche historique, à propos de ces opinions qu'un groupe de mes collègues historiens avait un jour émises : Cléopâtre n'aurait pas connu l'amour... Ma recherche concernait cette question : chez Cléopâtre, était-ce la politique qui obéissait à l'amour ou l'amour qui obéissait à la politique ?... Qu'est-ce qui prédominait chez elle, la politique ou l'amour <sup>19</sup> ?...

Il est évident que la question de savoir si Cléopâtre avait feint d'aimer Jules César et surtout Marc Antoine pour s'emparer de leur pouvoir <sup>20</sup> est l'un des aspects qui préoccupent Tawfīq al-Ḥakīm tout au long de son œuvre. Répondant à la problématique de ses recherches, l'historien du *Jeu de la mort* exprime son jugement sans appel, selon lequel tous les actes privés de la reine antique auraient été dictés par des manigances politiques :

*L'historien* : Le cœur de Cléopâtre est toujours conquis par les conquérants <sup>21</sup> !

L'historien s'est fondé, selon son propre aveu, sur les textes et documents antiques. Or, forgés et alimentés par l'idéologie impériale, les premiers clichés sur Cléopâtre la décrivent comme le modèle par excellence de la dangereuse séductrice orientale, ensorceleuse et perverse, scandaleusement amoral et nocive pour l'Occident. Les auteurs latins ou grecs, enveloppés dans une morale rigide et dans une crainte méprisante du matriarcat et de l'Orient, caricaturent Cléopâtre sous les traits les plus abhorrés des Romains : la *superbia* <sup>22</sup> haïssable, le *caecus et amens ambitione furor* <sup>23</sup>,

19 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 2, p. 323, col. 1 :

المؤرخ، في جهاز التسجيل : [...] كنت قبل أن أصاب بالإشعاع الذريّ أعمل في بحث تاريخي، حول تلك الآراء التي يقول بها اليوم طائفة من زملائي المؤرخين : أنّ كليوباترا لم تعرف الحب... كان مدار بحثي هو : هل كانت السياسة عند كليوباترا تتبع الحب، أو أنّ الحبّ عندها هو الذي يتبع السياسة؟ ... ما الذي كان عندها يقود الآخر : السياسة أو القلب؟ ...

20 PLUT., *Ant.*, LVI : [...] ἡ Κλεοπάτρα [...] ἐρᾶν αὐτὴ προσεποιεῖτο τοῦ Ἀντωνίου καὶ τὸ σῶμα λεπταῖς καθήρει διαίταις· τὸ δὲ βλέμμα προσιόντος ἐκπεπληγμένον, ἀπερχομένου δὲ τηρόμενον καὶ ταπεινούμενον ὑπεφαίνετο. Πραγματευομένη δὲ πολλάκις ὀφθῆναι δακρύουσα ταχὺ τῶν δακρύων ἀφήρει καὶ ἀπέκρυπτεν, ὡς δὴ βουλομένη λανθάνειν ἐκεῖνον. (« Cléopâtre [...] feignit d'aimer Antoine et se mit à affaiblir son corps par un régime sobre. Lorsqu'il venait, elle avait l'œil hagard, et lorsqu'il sortait de chez elle, elle affichait un regard languissant et éteint. S'efforçant de paraître souvent en larmes, elle les essuyait et les dissimulait rapidement, comme si elle voulait les lui masquer. »)

21 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 4, p. 341, col. 1 :

المؤرخ : قلب كليوباترا مفتوح دائما للقاتحين ! ...

22 CICÉRON, *Ad Atticum*, 15, 2 (« arrogance »).

23 LUCAIN, *Pharsale*, X, 146–147 (« folie aveugle et extravagante poussée par l'ambition »).

la ἀσέλγεια[ν]<sup>24</sup> et le charme luxurieux d'une étrangère *obscena*<sup>25</sup> et ἄπληστος μὲν Ἀφροδίτης ἄπληστος δὲ χρημάτων<sup>26</sup>, enfin la *immodice forma[m] fucata nocente[m]*<sup>27</sup>, la séduction corruptrice d'un *fatal monstrum*<sup>28</sup>, capable de détruire Rome<sup>29</sup> et d'aliéner Marc Antoine<sup>30</sup>. Symbole de l'Orientale lascive, adultère et incestueuse<sup>31</sup>, elle est présentée surtout comme une putain *libidinis*<sup>32</sup> par les vainqueurs d'Actium et qualifiée de *regina meretrix*<sup>33</sup>. Dès après son suicide, la beauté vénéneuse de Cléopâtre devint un corollaire de l'attrait irrésistible qu'elle exerça sur les hommes, réduisant surtout les plus puissants en esclavage et s'emparant ainsi du pouvoir politique<sup>34</sup>.

24 DION CASSIUS, XLVIII, 28 (« dépravation, mœurs dissolues »).

25 LUCAIN, *Pharsale*, X, 58 (« impudique »).

26 DION CASSIUS, *Histoire Romaine*, LI, 15 (« insatiable d'amour tout autant que de richesses »).

27 LUCAIN, *Pharsale*, X, 137 (« la nuisible beauté parée sans modération »).

28 HORACE, *Ode*, I, 37, 21 (« monstre funeste »).

29 HORACE, *Ode*, I, 37, 7–10 ; FLORUS, *Œuvres*, II, 21 3.

30 LUCAIN, *Pharsale*, X, 137 ; FLAVIUS JOSÉPHE, *Antiquités Judaïques* XV, IV, 1. Voir aussi FLAVIUS JOSÉPHE, *Guerre des Juifs*, I, 18–19 ; SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, 83, 2 ; FLORUS, *Œuvres*, II, 21 3.

31 LUCAIN, *La Pharsale*, X, v. 104–105 et v. 356–365.

32 PS.-AURELIUS VICTOR, *De viris illustribus*, 86, 2.

33 PROPERCE, *Épigrammes*, III, XI, v. 29 ; PLINE, *Histoires naturelles*, IX, 58.

34 DION CASSIUS, *Histoire Romaine*, XLII, 34 : Ἄλλως τε γὰρ περικαλλεστάτη γυναικῶν ἐγένετο, καὶ τότε τῆ τῆς ὥρας ἀκομῆ πολλὴ διέπρεπε, τό τε φθέγμα ἀστειότατον εἶχε, καὶ προσομιλῆσαι παντὶ τῷ διὰ χαρίτων ἠπίστατο, ὥστε λαμπρά τε ἰδεῖν καὶ ἀκουσθῆναι οὕσα, κάκ τούτου πάντα τινὰ καὶ δυσέρωτα καὶ ἀφηλικέστερον ἐξεργάσθαι δυναμένη, πρὸς τρόπον τε ἐνόμισε τῷ Καίσαρι ἐντεύξεσθαι, καὶ πάντα ἐν τῷ κάλλει τὰ δικαιώματα ἔθετο. [...] LI, 15 : Κλεοπάτρα δὲ ἄπληστος μὲν Ἀφροδίτης ἄπληστος δὲ χρημάτων γενομένη, καὶ πολλῇ μὲν φιλοτιμίᾳ φιλοδόξῳ πολλῇ δὲ καὶ περιφρονήσει θρασεῖα χρησαμένη, τὴν τε βασιλείαν τὴν τῶν Αἰγυπτίων ὑπ' ἔρωτος ἐκτήσατο, καὶ τὴν τῶν Ῥωμαίων λήψεσθαι δι' αὐτοῦ ἐπίσασα ταύτης τε ἐσφάλῃ καὶ ἐκείνην προσαπώλεσε, δύο τε ἀνδρῶν Ῥωμαίων τῶν καθ' ἑαυτὴν μεγίστων κατεκράτησε, καὶ διὰ τὸν τρίτον ἑαυτὴν κατεχρήσατο. (« Aussi bien, elle était la plus belle des femmes et, étant alors au zénith de sa jeunesse, elle était extrêmement attrayante ; elle avait aussi la voix la plus charmante et des manières qui plaisaient à tous, elle était à ce point agréable à voir et à écouter, à ce point experte dans l'art de subjuguier même un homme rassasié d'amour »).

La naïve danseuse, irritée par ce jugement qu'elle estime partial et inique, cherche à innocenter son homonyme et toutes ses semblables, ce qui va provoquer une prise de conscience chez l'historien et modifier les prémisses de sa réflexion :

*Cléopâtre, irritée* : [...] Qu'y a-t-il de plus facile que de représenter toutes les femmes comme des vendeuses de cœur... des marchandes d'amour...! Vous les spoliez de leur droit au respect... vous leur refusez le statut d'être humain possédant un cœur propre qui n'a aucun rapport avec leur vie sordide... Un cœur qu'elles savent préserver pur au fond d'elles-mêmes, qu'elles défendent de tout ce qui les entoure, sur lequel elles veillent davantage que sur leur vie, pour le donner enfin – sans contrepartie – à celui qu'elles voient dignes de lui... sans contrepartie... oui... sans contrepartie <sup>35</sup>...

Ainsi, au début de la pièce, les protagonistes du *Jeu de la mort* incarnent les deux options s'offrant aux historiens désireux de comprendre les motivations du comportement de Cléopâtre, guidée soit par des desseins politiques, soit par la passion sincère d'une amoureuse fidèle. Cette incertitude reflète aussi l'opposition entre la représentation malveillante et méprisante d'arrogants vainqueurs étrangers d'une part, et la fière vision des autochtones avides d'indépendance et en quête du symbole fondateur d'une identité nationale d'autre part.

### ***La Canne d'al-Ḥakīm* (1955) : l'amoureuse, victime de sa naissance royale**

Dès lors, à partir de 1955, Tawfiq al-Ḥakīm concentre la problématique sur les rapports difficiles entre l'amour loyal d'une femme pour un homme et les devoirs d'une reine envers son peuple. Ainsi, dans *La Canne*

---

dont l'adolescence était loin derrière, qu'elle considéra qu'il convenait qu'elle rencontrât César et qu'elle plaçât tous ses espoirs de revendications dans sa beauté. [...] Insatiable d'amour, insatiable de richesses, Cléopâtre fit montre aussi souvent d'une louable ambition que d'un arrogant dédain. Après avoir acquis le royaume d'Égypte par l'amour, elle espéra s'emparer par le même moyen de celui de Rome : non seulement elle ne l'obtint pas, mais elle perdit le premier. Elle domina les deux Romains les plus grands de son époque et se tua à cause du troisième. »)

35 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 4, p. 341, col. 2 :

كليوباترا، منفعلة : [...] ما أسهل أن تصوّروا كلّ امرأة بائعة قلوب... تاجرة هوى... ! تسليونها حقها في الاحترام... وترفضون اعتبارها إنسانة ذات قلب نظيف لا علاقة له بحياتها القذرة... ! قلب تعرف كيف تحتفظ به سليما في أعماقها، وترتفع به عمّا حثّلها، وتحرص عليه أكثر من حياتها، لتعطيه بعد ذلك - بغير مقابل - لمن تراه جديرا به... بغير مقابل... نعم... بغير مقابل...

*d'al-Hakīm* (1955) comme dans *Le Jeu de la mort* (1957), tout ce qui ne concerne pas directement l'hésitation de Cléopâtre entre son amour pour Antoine et son amour pour son peuple est occulté. Toutefois, entre *La Canne d'al-Hakīm* et *Le Jeu de la Mort*, l'interprétation hakīmienne du comportement de Cléopâtre évolue : si *La Canne d'al-Hakīm* respecte la présentation que Plutarque fait d'une souveraine soucieuse exclusivement du prestige de son royaume, *Le Jeu de la Mort* hésite entre la version transmise par la propagande impériale et l'interprétation cinématographique des années trente.

Déjà, en 1939, dans *La Danseuse du temple*, un cheik demande à une danseuse dont il est amoureux de lui accorder ses faveurs : elle se compare alors à Cléopâtre et à Sémiramis<sup>36</sup>, deux espèces de mantes religieuses, symboles de la luxure et de l'érotisme orientaux<sup>37</sup> :

Mais écoutez-moi, Monsieur... Connaissez-vous Cléopâtre et cet esclave auquel elle a donné l'une de ses nuits et qu'elle a tué le matin ? Connaissez-vous Sémiramis et ce prisonnier auquel elle s'est donnée la nuit et qu'elle a livré au bourreau à l'aube<sup>38</sup> ?

Non content de mettre en doute la sincérité des amours de Cléopâtre, l'historien du *Jeu de la mort* insiste sur son manque de considération pour la vie humaine, qui atteint les sommets de la barbarie et de la cruauté, lorsqu'elle assassine son propre frère :

Cléopâtre : Mais au moins elle...

L'historien : Possédait une âme pure ?!... Cela aussi suscite de nombreuses polémiques entre les historiens !... Alors qu'elle n'était encore qu'à l'âge de l'enfance innocente et candide, elle a empoisonné son petit frère !... Cela seul ne suffirait-il pas à éteindre n'importe quelle lumière ou n'importe quelle âme<sup>39</sup> ? ...

---

36 ROUX (G.), « Sémiramis, la reine mystérieuse d'Orient », dans BOTTÉRO (J.), éd., *Initiation à l'Orient ancien. De Sumer à la Bible*. Paris : Seuil, 1992, p. 184-204 ; p. 187.

37 DANTE (*La divine comédie, L'Enfer*, chant V, 52-59 et 62) déjà avait rapproché les deux reines dans le Second Cercle où étaient *dannati I peccator carnali, che la ragion sommettono al talento* (v. 37-38).

38 *La Danseuse du temple*, vol. I, p. 698, col. 2 :

لكن أصغ يا سيدي... أتعرف كليوباترا وذلك العبد الذي أعطته ليلة من ليلاتها، وفي الصباح قتلتها؟ ... أتعرف سمراميس وذلك الأسير الذي منحته نفسها في الليل وعند الفجر أسلمته إلى الجلاذ؟

39 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 2, p. 329, col. 1 :

كليوباترا : لكنها كانت على الأقل... // المؤرخ : ذات نفس مضنية؟! ... هذا أيضا قد يصادف من المؤرخين اعتراضات كبيرة !... لقد قتلت أباها الصغير بالسم، وهي لم تزل في عهد الصبا البريء الطاهر !... ألا يكفي هذا وحده لانطفاء أي ضوء من أي نفس؟! ...

De même, si, contrairement à Plutarque<sup>40</sup>, le dramaturge égyptien peint la reine effrayée devant les souffrances de l'agonie qu'elle infligeait à ses esclaves pour tester divers poisons, il ne précise toutefois pas si c'est par compassion pour le moribond ou par crainte anticipée pour elle-même :

*L'historien* : [...] On dit qu'elle a en effet testé de nombreux genres de poisons sur de nombreux serviteurs, esclaves et prisonniers et qu'elle regardait elle-même leurs instants d'agonie et la souffrance que le poison occasionnait ; son corps frissonnait, elle avait des nausées d'effroi<sup>41</sup>...

En 1955, dans *La Canne de Tawfiq al-Hakim*, Cléopâtre, dans un discours moqueur et cynique, nie s'être suicidée par amour pour Antoine et prétend n'avoir perdu la vie que parce qu'elle avait aussi perdu son trône :

– Qui vous a dit que je me suis suicidée pour Antoine ?  
– N'avez-vous pas laissé couler dans votre corps le poison des crochets vivants lorsque vous avez appris qu'il s'était enfoncé son poignard dans le corps pour vous ?  
– Peut-être est-il mort à cause de moi... Mais je ne suis pas morte à cause de lui [...]  
Pas du tout, mon brave... Antoine est mort parce qu'il m'avait perdue... Moi, je suis morte parce que j'avais perdu mon trône<sup>42</sup> !...

Pourtant, quoique apparemment très méprisante envers l'amour et Antoine, Cléopâtre fait un aveu original et essentiel pour la compréhension de son personnage dans *La Canne de Tawfiq al-Hakim*. Elle confesse que si, pour un homme, l'amour est une épine, il est, au contraire, naturel et sain chez la femme :

Chez un homme, l'amour est maladie, et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il ait tenté de s'en débarrasser par la mort ; mais chez une femme, l'amour est santé, et cela n'aurait aucun sens qu'elle s'en débarrasse par le suicide<sup>43</sup> !...

---

40 PLUT., *Ant.*, LXXI, 6–8.

41 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 2, p. 327, col. 1 :

المورخ : [...] لقد جرّيت بالفعل أنواعاً عدّة من السموم على العبيد والأرقاء، والمسجونين، كما يقال، وكانت تشاهد بنفسها لحظات احتضارهم، وما يتعرّضون له من الألم، فكان بدنّها يقشعر، وتنفر مذعورة...

42 *La Canne d'al-Hakim*, vol. II, p. 784, col. 1-2 :

من قال لك إنني انتحرت من أجل أنطونيوس ؟ // ألم تسكبني على جسمك السمّ من أنياب الحيّة عندما علمت أنه أعمد خنجره في جسمه من أجلك ؟ // ربّما مات هو بسببي... ولكنّي لم أمت بسببه... [...] كلا يا هذا... أنطونيوس مات لأثني فقدي... وأنا متّ لأثني فقدت عرشي !...

43 *La Canne d'al-Hakim*, vol. II, p. 784, col. 1-2 :

الحبّ عند الرجل مرض، فلا عجب أن يحاول التخلص منه بالموت، ولكنّ الحبّ عند المرأة صحّة، فلا معنى أن تتخلص منه بالانتحار !...

Par conséquent, Cléopâtre ne dément pas formellement avoir aimé Antoine, mais, mettant en balance amour et pouvoir, elle certifie qu'elle n'aurait jamais pu abandonner le trône pour vivre sa passion :

- Mais vous avez vraiment aimé Antoine ?
- Peut-être... Mais ne vous est-il pas venu à l'esprit de vous demander ceci : si je l'avais vraiment aimé, comment n'aurais-je pas abandonné mon trône, ma couronne, mon peuple pour sortir à son côté et aller dans une île lointaine au milieu des mers, où nous aurions vécu l'amour et rien que l'amour <sup>44</sup> ?...

Ainsi, avant d'être une femme, Cléopâtre est une reine à qui les responsabilités vis-à-vis de son peuple et de sa couronne ôtent toute possibilité d'aimer sincèrement. Sa naissance royale lui a refusé le droit à l'amour et donc la nature féminine, lui assignant dès lors le rôle quasiment viril de protecteur de toute une nation :

En tant que femme, je crois à l'amour... Mais, quelqu'un comme moi n'a pas le droit d'être une femme... Lorsqu'une tête est destinée à porter une couronne, elle ne doit croire qu'à une seule chose : protéger cette couronne, de façon à ce qu'elle ne tombe pas dans la poussière, parce que, si elle tombait... c'est un peuple tout entier qui tomberait... Mon front portait la couronne d'Égypte <sup>45</sup>...

Dès lors, elle avoue avoir manipulé César et Marc Antoine pour les empêcher de mener à terme leurs projets de conquête de l'Orient ; son prétendu amour envers les deux hommes était une manœuvre politique, une arme infaillible, l'unique moyen d'assurer à l'Égypte puissance et sécurité :

Rome était l'ogre du monde, qui engloutissait les couronnes et les trônes... un ogre à deux têtes, dont l'un s'appelait César et l'autre Antoine... Il était impossible que mes tendres bras serrent le cou des deux têtes en même temps... J'ai serré d'abord le cou de César : il m'a maintenue sur mon trône, m'a assuré la sécurité à son côté, puis il m'a échappé... Mais l'autre tête s'est ensuite docilement inclinée vers moi, et m'a procuré l'occasion de broyer et de ployer ce cou ; je l'ai gouverné et soumis dans l'intérêt de mon pays : il a mollie, il a fléchi puis il a rendu le dernier souffle... Mais incontestablement, avec son départ, tout était parti loin de moi... Il me suffit d'avoir pu combattre

---

44 *La Canne d'al-Hakim*, vol. II, p. 784, col. 1-2 :

ولكنك أحببت أنطونيوس حباً حقيقياً ! ... // ربّما ؛ ولكنّ ألم يخطر لكم أن تتساءلوا : إذا كنت أحببته حباً حقيقياً، فكيف لم أترك عرشي وتاجي وشعبي لأخرج مع حبيبي إلى جزيرة نائية في وسط البحار ، نعيش للحب، ولا شيء غير الحب ؟...

45 *La Canne d'al-Hakim*, vol. II, p. 784, col. 1-2 :

إنّي كامرأة أومن بالحب... ولكنّ مثلي لم يكن لها الحقّ في أن تكون امرأة... إذا قدر لرأس أن يحمل تاجاً ؛ فلا ينبغي أن يؤمن بغير شيء واحد : أن يحافظ على ذلك التاج حتّى لا يسقط منه في التراب، لأنّه إذا سقط... سقط معه شعب بأسره... كان جيني يحمل تاج مصر...



pendant une assez longue période... et d'avoir forcé les deux têtes à s'encomrer l'une l'autre au lieu de s'unir pour engloutir la terre <sup>46</sup>...

Aussitôt après cet aveu hautain, Cléopâtre, dans un accès de franchise, admet avoir sincèrement aimé Antoine, mais n'avoir pu s'abandonner à ses sentiments sans risquer de trahir sa patrie : son cœur balançait entre son amant et son pays. Favoriser l'un, c'était renier l'autre ; née reine, elle ne pouvait sacrifier son peuple. Son discours pathétique laisse apparaître la complexité du personnage recréé par Tawfīq al-Ḥakīm : reine et femme, elle acquiert la dimension de la double personnalité que l'incompatibilité de ses objectifs et intentions entraîne vers l'inéluctable échec <sup>47</sup> :

– Pourquoi ne dites-vous pas qu'il aimait ?... Vous, vous étiez une femme sans cœur...  
 – Je vous en prie, ne m'affligez pas par ces paroles... Vous ne pouvez imaginer mon cœur, et vous n'en connaissez rien... Ce cœur qui était divisé entre deux êtres chers... ma patrie et Antoine !... Tout ce que vous m'avez entendu dire jusqu'à présent était un discours de reine !... Mais la femme n'a pas encore parlé... J'aimais Antoine d'un amour qui ne m'a pas fait oublier les espoirs de mon pays... mais c'était un amour immense <sup>48</sup> !...

Dans cette optique de quasi-schizophrénie, les diverses incohérences, dans *La Canne de Tawfīq al-Ḥakīm*, de la conversation de Cléopâtre, tantôt garce manipulatrice, tantôt amoureuse explorée, deviennent compré-

46 *La Canne d'al-Ḥakīm*, vol. II, p. 784, col. 1-2 :

وكانت روما غول الدنيا الذي يبتلع التيجان والعروش... غولا ذا رأسين، أحدهما يُدعى قيصر والآخر أنطونيوس... كان من المستحيل على ذراعي الطريقتين أن تضغطا على عنقي الرأسين في عين الوقت... فضغطت أول الأمر على عنق قيصر، حتى تثبتني على عرشي، وضمن لي من جانبه الأمان، ثم أفلت مني... ولكن الرأس الآخر انحنى لي بعد ذلك طانعا، ومكنتني الفرصة من أن أعصر ذلك العنق وأهصره، وأسيره وأسخره لمصلحة بلادي، حتى وهن وخار ولفظ النفس الأخير... ولكني معترفة أنني بذهايه ذهب مني كل شيء... حسبي أنني استطعت أن أحارب ردحا من الزمن... وأن أجعل الرأسين يتناطحان بدل أن يجتمعا على ابتلاع الأرض...

47 C'est l'une des caractéristiques principales des personnages de l'œuvre dramatique de Tawfīq al-Ḥakīm, qui hésitent souvent entre deux aspirations, *bayna l-ḥulm wa-l-ḥaqīqa* (entre le rêve et la réalité), *bayna l-ard wa-l-samā'* (entre la terre et le ciel), *bayna l-rūḥ wa-l-mādda* (entre l'esprit et la matière). Voir DENOZ (L.), *Entre l'Orient et l'Occident : rôles de l'hellénisme et du pharaonisme dans l'œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm*, Liège, 2002 (Collection « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège », fasc. CCLXXXII), *passim*.

48 *La Canne d'al-Ḥakīm*, vol. II, p. 785, col. 1 :

لماذا لا تقولين إنه كان يحب... أما أنت فكنت امرأة لا قلب لك... // أرجو ألا تولمني بهذا الكلام... ليس لك أن تتهم قلبي، وأنت لا تعرف عنه شيئا... هذا القلب الذي اتسع لحبيبين!... وطني وأنطونيوس!... كل ما سمعته مني حتى الآن كان حديث ملكة!... ولكن المرأة لم تتكلم بعد... لقد أحببت أنطونيوس حبا لم يُسنني آمال بلادي... ولكنه كان حبا عظيما.....

hensibles. Ainsi, au travers de la narration de la mort des amants, *ba‘da-l-hazīma fī mawqaqa Aktyūm*<sup>49</sup> – qui semble une transposition arabe des *Vies parallèles* de Plutarque<sup>50</sup> via la traduction française faite par Ricard<sup>51</sup> – l’amour profond et sincère d’Antoine, prêt à renier sa romanité pour elle, contraste avec les manigances de la reine, pour qui Antoine ne serait qu’un pion sur l’échiquier politique :

– L’amour qu’Antoine vous portait, voilà un amour immense !  
 – Je ne le nie pas... Je n’oublierai jamais l’instant de sa mort : on lui avait communiqué, mensongèrement, la nouvelle de ma mort... Il a crié : « Qu’attends-tu encore, Antoine ? Le destin t’a arraché celle que la vie t’avait amenée ! »... En disant cela, il rentra dans sa chambre, ôta son armure et se remit à parler : « Cléopâtre, je ne me plains pas de t’avoir perdue, puisque je vais te rejoindre très rapidement ; mais ce qui me chagrine, c’est qu’un empereur puissant comme je le suis, une femme l’ait précédé dans le courage ! » Et, hélas, je ne l’avais pas précédé et je n’ai pas mérité ce compliment<sup>52</sup> !

- 49 *La Canne d’al-Hakīm*, vol. II, p. 785, col. 1 (« après la défaite de la bataille d’Actium »).
- 50 PLUT., *Ant.*, LXXVI, 5-6 : « Τί ἔτι μέλλεις Ἀντώνιε ; Τὴν μόνην ἢ τύχη καὶ λοιπὴν ἀφήρηκε τοῦ φιλψυχεῖν πρόφαιν », εἰσῆλθεν εἰς τὸ δωμάτιον καὶ τὸν θώρακα παραλύων καὶ διαστέλλων, « ὦ Κλεοπάτρα », εἶπεν, « οὐκ ἀχθομαί σου στερόμενος, αὐτίκα γὰρ εἰς ταῦτόν ἀφίξομαι, ἀλλ’ ὅτι γυναικὸς ὁ τηλικούτος αὐτοκράτωρ εὐψυχία πεφώραμαι λειπόμενος. » « “Quelles sont tes intentions, désormais, Antoine ? Le destin t’a arraché la seule femme qui te faisait encore aimer la vie !”, dit-il en rentrant dans sa chambre. Après avoir détaché et entrouvert sa cuirasse, il reprit : “Cléopâtre, je ne me plains pas de t’avoir perdue, puisque j’arriverai sous peu là où tu es, mais du fait que l’on m’ait surpris, moi, un tel empereur, à être surclassé par le courage d’une femme !” »
- 51 PLUTARQUE, *Vie des hommes illustres de Rome*, trad. de RICARD, éd. de M. DAUBAN, vol. I. Paris : Dezbry, F<sup>d</sup> Tandou et C<sup>ie</sup>, 1862, p. 838 : « “Qu’attends-tu de plus, Antoine ? La fortune te ravit le seul bien qui te faisait aimer la vie.” *En disant ces mots* [absent du texte grec] il entre dans sa chambre, détache sa cuirasse et, après l’avoir entr’ouverte : “Cléopâtre, s’écria-t-il, je ne me plains pas d’être privé de toi, puisque je vais te rejoindre dans un instant ; ce qui m’afflige [absent du texte grec], c’est qu’un empereur aussi puissant que moi soit vaincu en courage et en magnanimité par une femme.” » Je mets en italique les expressions qui soutiennent l’hypothèse d’une identification de cette version et de la traduction utilisée par Tawfiq al-Hakīm.
- 52 *La Canne d’al-Hakīm*, vol. II, p. 785, col. 1 :
- حبّ أنطونيوك هو الذي كان حبًا عظيمًا؟! - لست أنكر ذلك... ولن أنسى أبدا لحظة موته : لقد كانوا يبلغونه - كذبا - نبأ موتي... فصاح : وما تنتظر بعد الآن يا أنطوان !... لقد سبلك القدر من كانت تجلب إليك الحياة !... قالها وهو يدخل حجرته وينزع عنه درعه، ثم مضى يقول : كليوباترا، لا أشكو من فقدي إيالك، فأنا لاحق بك بعد قليل، ولكن الذي يحزنني هو أن إمبراطورا قويا مثلي تسفه في الشجاعة امرأة ! ولم أكن للأسف قد سبقته ولا استحققت هذا الإطراء !

Pourtant, lorsqu'elle apprend la mort de son amant, la jeune femme adopte un comportement tout à fait inhabituel pour elle, hésitant entre la froide assurance d'une souveraine omnipotente – aux antipodes de la pitoyable reine vaincue de Plutarque<sup>53</sup> – et l'affolement d'une femme inquiète pour son amant. En désaccord total avec le témoignage des Anciens qui attribuent à Cléopâtre la responsabilité de la mort d'Antoine<sup>54</sup>, Tawfiq al-Ḥakīm présente le suicide du général comme la conséquence des mensonges des vainqueurs romains. Présentant l'amoureuse comme une victime de la fourberie d'Auguste, le dramaturge égyptien rend plausible l'authenticité de ses sentiments pour Antoine. Néanmoins, si, jusqu'alors, elle avait assuré le rôle d'un homme au point de disputer virilement à un autre général la préséance sur l'échelle du courage, la souveraine, consciente d'avoir failli dans son rôle politique et militaire, et voyant auprès d'elle son amant tout ensanglanté et presque mort déjà, perd sa réserve de reine. Redevenant l'amoureuse éplorée, elle donne les démonstrations bruyantes et spectaculaires de la douleur des femmes orientales devant la mort d'un être cher : lamentations, lacération de ses vêtements, meurtrissures de ses joues et de ses seins...

– Mais il est mort sans savoir que vous étiez en vie...

– Si, il l'a su, son esprit n'avait pas encore quitté son corps ; j'ai ordonné à ses hommes de le porter jusqu'à moi ; dès que je l'ai vu, j'ai perdu la raison ; j'ai commencé à essuyer son sang avec mon visage, j'ai déchiré mes tuniques et je les ai déposées sur lui ; de mes mains, je me suis frappé la poitrine, je me suis enfoncé les ongles dans la chair, je l'ai appelé « mon esprit, mon bien-aimé »... Il a demandé du vin pour étancher sa soif ou pour accélérer sa mort et il est mort en me priant de réussir à trouver les moyens qui sauveraient l'honneur de mon royaume et la dignité de mon peuple<sup>55</sup>...

53 Plutarque écrit qu'Antoine, blessé, apprit que Cléopâtre vivait encore et qu'elle réclamait sa présence auprès d'elle. Il voulut la rejoindre. L'historien grec décrit, avec des détails qui rendent le récit presque tragi-comique, le refus de Cléopâtre – qui craignait que les soldats d'Octave ne s'emparent d'elle – d'ouvrir la porte et le spectacle pitoyable de ses efforts pour le hisser par une fenêtre (PLUT., *Ant.*, LXXVII, 1–5).

54 Notamment PLUT., *Ant.*, LXXVI, 2–5 et D.C., LI, 10, 6. Selon les textes antiques, Cléopâtre avait fait informer Marc Antoine de sa propre mort. Désespéré de la perte de son épouse et honteux qu'elle ait montré plus de courage que lui en le précédant dans la mort, il décida alors de se suicider.

55 *La Canne d'al-Ḥakīm*, vol. II, p. 785, col. 1–2 :

- ولكنّه مات ولم يعلم أنّك على قيد الحياة... // - بل علم ولم تكن روحه قد فارقت بعد جسده، فأمر رجاله أن يحملوه إليّ، فما كنت أراه حتى فقدت صوابي، وصرت أمسح دماءه بوجهي، وأمزق غلاني وأضعها عليه، وأضرب بيديّ صدري وأنشب في لحمي أظفاري، وأناديه بيا روحي، وأنا حبيبي... وقد طلب

Comme dans *La Vie d'Antoine*, c'est le mourant lui-même qui lui rappelle ses devoirs de reine en l'implorant d'éviter à l'Égypte le déshonneur de la conquête. Cependant chez Plutarque, après ses recommandations, Antoine exprime sa satisfaction de n'avoir été vaincu que par un Romain. Tawfiq al-Hakīm n'évoque que l'honneur et la dignité du peuple égyptien. Le choix de cette recommandation de préférence aux autres permet d'assurer la cohésion du récit : la mort d'Antoine délivre Cléopâtre et la rend à ses devoirs de souveraine. Elle cherche dès lors les moyens de conserver son royaume : les historiens anciens l'ont accusée d'avoir tenté de séduire Octave. De même, Tawfiq al-Hakīm place dans la bouche de Cléopâtre des propos qui, même de la part d'une morte, sont d'un cynisme effroyable. Elle continue à se comporter en reine, jusqu'à ce qu'elle sente, par le mépris dont Octave fait preuve envers elle, qu'elle ne pourrait plus rien pour sauver ni son pays ni sa propre vie. Elle redevient femme et se préoccupe de nouveau de son amant mort : elle demande et obtient la permission d'embaumer Antoine :

- Et vous l'avez laissé mourir sans mourir avec lui...
- Si j'avais été simplement une femme, une épouse et une amoureuse, je l'aurais fait... Mais cela non plus, je n'en avais pas le droit... Je devais négocier avec César [= Octave], le vainqueur, pour qu'il laisse l'Égypte aux Égyptiens... qu'il en confie le gouvernement à mes enfants... qu'il ne l'assujettisse pas... à son gouvernement ou au gouvernement de Rome, mais j'ai vu la ruse dans ses yeux et j'ai compris que ma mission était terminée... La reine devait laisser tomber son devoir... La femme devait lâcher la bride à ses sentiments et partir vers son destin...
- Qu'est-ce que César avait l'intention de faire de vous ?
- Il voulait m'envoyer à Rome avec mes enfants... pour vivre en prisonnière et mourir en étrangère dans cette contrée... Mais je ne lui ai pas permis de réaliser ses vœux et je me souviens encore des mots que j'ai prononcés sur la tombe d'Antoine, avant de mourir... J'avais demandé à César l'autorisation de procéder aux cérémonies funèbres pour Antoine, et il m'y a autorisée<sup>56</sup>...

---

خمرا ليروي بها ظمأه، أو ليعجل به موته، ومات وهو يرجو لي أن أوفق إلى الوسائل التي تصون كرامة ملكي وشرف شعبي...

56 *La Canne d'al-Hakīm*, vol. II, p. 785, col. 2 :

- وما قولك إذن في ذلك الذي هرب ؟... لماذا لا تقولين إنه كان يحب... أما أنت فكنت امرأة لا قلب لك... // أرجو ألا تؤلمني بهذا الكلام... ليس لك أن تتهم قلبي، وأنت لا تعرف عنه شيئاً... هذا القلب الذي اتسع لحبيبين !... وطني وأنطونيو !... كل ما سمعته مني حتى الآن كان حديث ملكة !... ولكن المرأة لم تتكلم بعد... لقد أحببت أنطونيو حباً لم ينسني أمال بلادي... ولكنه كان حباً عظيماً... // وماذا كان ينوي قيصر أن يفعل بك ؟ // - كان يريد أن يرسلني مع أولادي إلى روما... لأعيش أسيرة وأموت غريبة في تلك البقاع !... ولكني لم أملكه من تحقيق أمنيته وإني لم أزل أذكر الكلمات التي لفظتها على قبر أنطونيو قبل أن أموت... ولقد كنت سألت قيصر أن يأذن لي في إجراء الطقوس الجنائزية لأنطونيو، فأذن...

Conformément au récit de Plutarque<sup>57</sup>, Cléopâtre prend ses dispositions pour son suicide : baignée et richement parée, elle se fait servir un dernier repas et amener des serpents. Alors que les versions antiques n'avancent aucune certitude sur le *modus operandi*<sup>58</sup> du suicide de Cléopâtre, Tawfīq al-Ḥakīm retient l'hypothèse du suicide par venin de serpent. Or, dans le symbolisme musulman<sup>59</sup>, le serpent (حَيَّة) a une forte relation avec la vie (حياة) et le mythe de la création, ce que souligne l'antinomie entre Ève et Cléopâtre, la première perdant le paradis et initiant ses malheurs à cause de la perfidie tentatrice d'un serpent, la seconde perdant la vie et mettant fin à ses échecs terrestres par la morsure venimeuse d'un serpent :

– Je me suis levée en ordonnant que l'on prépare un bain ; je me suis lavée, ensuite j'ai pris un repas des plus exquis ; j'ai revêtu mes habits royaux et je me suis couchée sur mon lit d'or. J'ai ordonné que l'on apporte le serpent qui allait me faire passer de la terre au ciel... comme l'autre serpent avait fait passer Ève du ciel à la terre<sup>60</sup>...

C'est en monarque soucieuse de l'avenir de son peuple qu'elle rencontre Octave, c'est en femme désespérée par la perte de son amant qu'elle pleure sur la tombe d'Antoine, c'est en reine, enfin, qu'elle meurt : en dépit de sa défaite, elle ne peut renoncer à son pouvoir ni à l'honneur de son peuple ; en raison de sa défaite, elle doit mourir. Pourtant elle montre à plusieurs reprises que, si elle avait eu le choix, elle n'aurait pas abandonné Antoine, pour lequel elle avait un amour véritable :

– Je te souhaite d'avoir le repos au ciel : les gens, sur terre, déchirent ta biographie tout le temps !

---

57 Pour le récit de la mort de Cléopâtre, voir PLUT., *Ant.*, LXXXV, 1–6.

58 Voir SUÉT., *Aug.*, XVII, 4 ; D.C., LI, 14, 1–5 ; STRABON, XVII, 795. PLUTARQUE, *Ant.*, LXXXVI, 1-6 : Octave ne put que constater la présence, sur les bras de Cléopâtre morte, de deux petits trous, qui auraient pu être les traces de la morsure d'un serpent ou les piqûres d'une épingle à cheveux empoisonnée. La version officielle retenue par Octave évoquait les serpents (HOR., *Odes*, I, 37, 25–29 ; VIRG., *En.*, VIII, 697 ; FLOR., II, 21, 11 ; PROP., III, 11, 53), quoique Plutarque affirme qu'aucun serpent ne fut trouvé auprès de Cléopâtre après sa mort.

59 CHEBEL (M.), *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. Paris : Albin Michel, 1995, p. 385, s.v. « Serpent ».

60 *La Canne d'al-Ḥakīm*, vol. II, p. 785, col. 2 :

ونهضتُ امرأة بإعداد الحمام واغتسلت ثم تناولت من الطعام أفخره، ولبست ثيابي الملكية، واضطجعت على سرير من ذهب، ثم أمرت بإحضار الحية التي ستخرجني من الأرض إلى السماء... كما أخرجت الحية الأخرى حواء من السماء إلى الأرض...

– Qu'ils disent ce qu'ils veulent !... Tout ce qui est sur Terre est vain... Pourtant, je n'étais pas mauvaise... J'étais une reine qui aimait son peuple... une femme qui aimait son homme... une mère qui aimait ses enfants... Tout mon drame vient du fait que mon cœur était déchiré entre ces différents types d'amour <sup>61</sup> !

En définitive, selon *La Canne d'al-Hakīm*, Cléopâtre était une victime de sa naissance royale : incapable de concevoir un sentiment unique mais portant sur plusieurs objets, elle se débattait dans cette espèce d'amour tripartite et hétérogène.

### **Le Jeu de la mort (1957) : l'amoureuse, victime de la propagande octavienne**

Deux ans plus tard, en 1957, la question posée par l'historien du *Jeu de la mort* prolonge la dernière réplique de Cléopâtre dans *La Canne d'al-Hakīm*. L'historien, et à travers lui Tawfīq al-Hakīm, se propose désormais de réexaminer la biographie de la reine dans une perspective nouvelle, tenant compte de la sincérité de ses émotions au-delà de leur incompatibilité :

*L'historien, dans le micro de l'enregistreur* : [...] Mais qu'est-ce que le cœur, qu'est-ce que la politique ?!... Quand nous parlons de l'amour d'une femme, de ses antipathies, de ses ambitions, de ses caprices, de ses envies, nous appelons cela « sentiments d'un cœur » ! Et quand nous parlons de l'amour d'un État, de son agressivité, de ses ambitions, de ses caprices, de ses envies, nous appelons cela « politique » ! Il semble que Cléopâtre ait mélangé les deux jusqu'à s'embrouiller... Et nous, historiens, aussi... Lorsqu'elle s'est suicidée, nous n'avons pas compris – et peut-être ne l'a-t-elle pas compris non plus – si c'était par amour ou par politique ! Lorsqu'elle se suicida, son État se suicida en même temps avec elle <sup>62</sup> !

---

61 *La Canne d'al-Hakīm*, vol. II, p. 785, col. 2 :

- أرجو لك الراحة في السماء فإن أهل الأرض ينهشون سيرتك في كل زمان ! // - فليقولوا ما شاءوا... كل ما على الأرض عيب... ولكني مع ذلك لم أكن شريرة... كنت ملكة تحب شعبيها... وامرأة تحب رجلها... وأما تحب أولادها... كل مأساتي أن قلبي كانت تنهشه هذه الألوان المختلفة من الحب !

62 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 2, p. 323, col. 1 :

لكن ما هو القلب، وما هي السياسة؟!... إتنا عندما نتحدث عن حب امرأة وكرهها ومطامعها ونزواتها ورغباتها نسّمى ذلك عواطف قلب!... وعندما نتحدث عن حب دولة وعداوتها ومطامعها ونزواتها ورغباتها نسّمى ذلك سياسة!... يبدو أن كليوباترا مزجت بين الاثنين، واختلط عليها الأمر، وعلينا أيضا نحن المؤرخين... وعندما انتحرت لم ندرك، وربما لم تدرك هي أيضا، أكان ذلك للحب أم للسياسة... وعندما انتحرت، انتحرت معها دولتها في نفس الوقت!...

Opposée à l'idée que Cléopâtre ne puisse aimer que les conquérants, la danseuse estime que Calpurnia devait être du « type des épouses », à l'inverse de la reine antique, qu'elle range dans le « type des danseuses ». De caractère très musulman, l'opposition entre les deux femmes permet de décrire Cléopâtre, impudique, infidèle, dépravée et indécente :

*Cléopâtre* : La femme de César... Était-elle belle ? [...] Je l'imagine avec une allure magnifique... l'allure d'une femme noble... vertueuse... loyale... fidèle... une véritable épouse, avec tout ce que cela comporte d'intégrité, de chasteté, de pureté... Elle n'est pas du type de Cléopâtre... Elle ne peut pas être de son type... Cléopâtre est du type des danseuses !... N'est-ce pas <sup>63</sup> ?...

Mais la remarque de la jeune danseuse est essentielle : peu importe qu'elle soit épouse ou courtisane, Cléopâtre est, dans *Le Jeu de la mort*, considérée comme une femme, et non plus comme une souveraine. L'historien, après avoir réfléchi une fois encore à l'éventualité de la sincérité de Cléopâtre, répond par l'affirmative à la problématique de ses recherches :

*L'historien* : Écoute... Il lit : « En réalité, Cléopâtre n'était pas une femme frivole. Je détiens des documents qui prouvent l'inauthenticité de sa mauvaise réputation, dont Rome a propagé la rumeur. Je ne suis donc pas d'accord avec ceux qui prétendent que, sous couvert de ses histoires d'amour, Cléopâtre avait opté pour des manœuvres politiques. Je suis convaincu désormais que, chez Cléopâtre, l'amour était sa foi. Elle aimait sincèrement et loyalement... Voilà comment elle aimait ses ennemis <sup>64</sup>... »

L'expression *al-ḥubb 'inda Klīyūbātrā kāna īmān<sup>a</sup>-hā* est particulièrement importante, puisqu'elle assimile, aux yeux de Cléopâtre, l'amour à la religion. C'est une foi, une conviction, presque un dogme : c'est donc l'amour qui dirige tous ses actes, quels qu'ils soient. L'amour que Cléopâtre nourrissait envers ses ennemis – Jules César puis Marc Antoine – était réel et sincère, et ne constituait donc nullement une manœuvre politique. Cléopâtre était, en définitive, une victime des historiographes de la propagande impé-

63 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 2, p. 332, col. 1-2 :

كليوباترا : زوجة قيصر... هل كانت جميلة ؟ [...] إني أتخيلها في صورة رائعة... صورة امرأة نبيلة... فاضلة... مخلصه... وفيه... زوجة حقيقية بكل ما فيها من استقامة وظهر ونقاء... إنها ليست من طراز كليوباترا... لا يمكن أن تكون من طرازها... إن كليوباترا من طراز الراقصات !... أليس كذلك ؟...

64 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 5, p. 342, col. 1 :

المؤرخ : [...] اسمعي... (يقراً) « لم تكن كليوباترا – في الحقيقة – امرأة لعوباً... إني أحتفظ بالوثائق التي تثبت عدم صحة الشمعة السيئة التي روّجتها روما... كذلك لا أتفق مع أولئك الذين يزعمون أن كليوباترا كانت تتخذ من وراء قصة حبها وسيلة للسياسة... اعتقادي الحالي أن الحب عند كليوباترا كان إيماناً... لقد كانت تحب صادقاً مخلصاً... وكانت كذلك تحب أعداءها... »

riale puis des historiens contemporains, comme l'avait déjà constaté la danseuse :

*Cléopâtre, irritée* : Qui sait si l'on n'a pas été injuste avec elle aussi... ? Vous déchirez la réputation des femmes et vous appelez cela « Histoire », parce que tous les historiens sont des hommes <sup>65</sup> !...

## Conclusion

Dans ses exploitations des thèmes tant historiques que mythologiques, Tawfīq al-Ḥakīm n'hésite pas à modifier la trame des événements, y compris les éléments considérés comme les invariants ou les clichés <sup>66</sup>. Son objectif est de comprendre le fonctionnement psychologique des personnages de la vie ou de la légende desquels il s'inspire. Qu'il s'agisse de *La Canne d'al-Ḥakīm* ou du *Jeu de la mort*, Tawfīq al-Ḥakīm adapte l'Histoire et réinterprète les actes publics et privés de Cléopâtre, en lui prêtant des motivations intimes en contradiction avec les documents écrits et l'opinion collective. Toutefois, alors que *La Canne d'al-Ḥakīm* propose une pseudo-biographie qui tient compte de la richesse psychologique de Cléopâtre, *Le Jeu de la mort* offre une vision à la fois manichéenne et quasiment monolithique de la personnalité de la reine.

Entre 1955 et 1957, l'appréciation ḥakīmienne sur les motivations de Cléopâtre évolue considérablement, quoique la jeune femme soit présentée comme une victime dans les deux pièces. Dans *La Canne d'al-Ḥakīm*, Cléopâtre est astreinte par sa naissance royale à ses devoirs de souveraine et est contrainte de mettre de côté tout sentiment d'amour ou d'affection maternelle, alors qu'elle-même aspirerait à ne faire aucune distinction entre ses sentiments envers son peuple, son amant ou ses enfants. Aussi bien, dans *Le Jeu de la mort*, quoique tous les actes officiels ou privés que

---

65 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 4, p. 341, col. 2 :

كليوباترا، منفعة : من أدراكم أنها لم تكن مظلومة هي الأخرى...؟ تنهشون أعراض النساء وتسمون هذا تاريخاً لأن كل المؤرخين رجال !...

66 Voir DENOZ (L.), « *Œdipe-roi en trompe-l'œil*. Étude d'al-Malik *Œdipe* de Tawfīq al-Ḥakīm », dans *Kernos, Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, 16 (2003), p. 211-224 ; « *Ahl al-Kahf* ou l'influence d'un mythe japonais sur une légende christiano-coranique », dans *Journal of Arabic Literature* XXXVII, 3 (2006), p. 355-375 ; « Schéhérazade et Hitler, une réinterprétation socio-politique des *Mille et une nuits* », dans *Acta Orientalia Belgica*, t. XXI « Interprétation. Mythes, croyances et images au risque de la réalité », Bruxelles, 2008, p. 331-341.



Cléopâtre pose ne soient en réalité mus que par un amour authentique et sincère, la propagande des vainqueurs et l'idéologie augustéenne – profitant de ce que « le véritable amour bénéficie de la pureté et du secret, et [qu']on ne le dévoile pas à tout le monde<sup>67</sup> » – sont accusés d'avoir imposé l'esquisse cruelle et stéréotypée d'une reine impitoyable et débauchée, incapable d'un amour pur et désintéressé<sup>68</sup>.

Néanmoins, l'étude des deux pièces témoigne que la réécriture d'un personnage historique n'est pas fonction seulement de la vision personnelle de l'auteur, de son projet littéraire, ni de son message philosophique<sup>69</sup>. Dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, Cléopâtre apparaît dans les œuvres littéraires comme le symbole nationaliste d'une Égypte souveraine et indépendante<sup>70</sup>. Or, se rattachant au mouvement littéraire néoclassique arabe<sup>71</sup>, Tawfiq al-Ḥakīm a exploité de nombreux thèmes appartenant à la mythologie, à l'Histoire ou au folklore égyptiens, se plaçant ainsi dans une perspective patriotique de revendication à la constitution d'une identité nationale. Cléopâtre semble être, dans l'œuvre ḥakīmienne, une allégorie de la position de l'Égypte nationaliste sur l'échiquier mondial.

Au moment de l'écriture de *La Canne d'al-Ḥakīm*, l'Égypte entre dans une période de graves crises politiques : 1952 marque le renversement de la monarchie, la prise du pouvoir par Muḥammad Naḡīb et le début de la lutte contre l'impérialisme européen, qui générera les inquiétudes de la

67 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 5, p. 349, col. 1 :

كليبواترا : [...] الحبّ الحقيقيّ له قداسته وسرّيته، ولا يكشف عنه لكلّ الناس...

68 MARTIN (P. M.), *Antoine et Cléopâtre. La Fin d'un rêve*. Bruxelles : Éditions Complexe, 1995 (Coll. « Historiques », n° 96), p. 15.

69 Pour une interprétation philosophique du message du *masrah al-dīhn* (« théâtre de l'esprit ») dont fait partie *Le Jeu de la mort*, voir DENOZ (L.), *Entre l'Orient et l'Occident : rôles de l'hellénisme et du pharaonisme dans l'œuvre de Tawfiq al-Ḥakīm*, Liège, 2002 (Collection « Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège », fasc. CCLXXXII). Voir aussi DENOZ (L.), « Tawfiq al-Ḥakīm et les mythologies méditerranéennes », dans BAUDEN (Fr.), éd., *Ultra Mare, Mélanges de langue arabe et d'islamologie offerts à Aubert Martin*. Louvain-Paris-Dudley : Peeters, 2004, p. 41-56 (Collection « APHAO, Mémoires » n° 3).

70 Déjà en 1929, l'un des plus grands poètes arabes contemporains, Aḥmad Ṣawqī, a mis en scène *Masra' Kliyūbātrā*, dont le rôle principal était tenu par l'actrice Fāṭima Ruṣḍī.

71 Sur le théâtre néoclassique arabe moderne, voir Ewa MACHUT-MENDECKA, *The Art of Arabic Drama. A study in typology*, trad. par Teresa Opalińska. Varsovie : Wydawnictwo Akademickie Dialog, 1997, p. 42-70.

Grande-Bretagne, de la France et d'Israël. En 1954, malgré la dégradation des relations internationales au Proche-Orient, le gouvernement égyptien conclut avec la Grande-Bretagne un accord abrogeant le traité de 1936 et stipulant que les Britanniques devront évacuer la zone du canal dans un délai de vingt mois mais conserveront des bases militaires en cas d'attaques de pays n'appartenant pas à la région du Proche-Orient. Ainsi Tawfiq al-Ḥakīm met en scène, dans *La Canne d'al-Ḥakīm*, une Cléopâtre, femme et reine, aimant simultanément et pareillement un homme et une nation, mais contrainte, chaque fois que les intérêts de chacun entrent en concurrence, de privilégier systématiquement sa patrie. Sous le couvert de la fantaisie, le dramaturge conseille aux Égyptiens de continuer à surveiller les Anglais qui, quels que soient les résultats des négociations récentes, demeurent de dangereux ennemis ; même si les dirigeants de l'Égypte sont prêts, au regard des derniers accords officiels, à apporter amitié et soutien à la Grande-Bretagne, ils se doivent de veiller aux intérêts exclusifs de la nation égyptienne et ne pas permettre aux Occidentaux de se réinstaller au Proche-Orient.

En 1956, la nationalisation de la Compagnie universelle du canal de Suez instaure un nouvel ordre international au Proche-Orient : alors que les Égyptiens ont recouvré leur dignité nationale, la Grande-Bretagne, la France et Israël – poussés par leurs intérêts communs et par la menace de l'orientation nationaliste anti-impérialiste socialiste et panarabe de Ḡamāl 'Abd al-Nāṣir, le « Mussolini du Nil » – forment une alliance anti-égyptienne et, dès novembre, s'engagent dans une intervention militaire dans la zone du canal. La riposte internationale fut exceptionnelle : malgré le contexte de guerre froide, les États-Unis et l'URSS s'entendirent pour imposer l'évacuation du territoire égyptien. Ainsi, la bienveillance de l'historien du *Jeu de la Mort* envers Cléopâtre prend une dimension nationaliste, trahissant la fierté des Égyptiens à avoir sinon réconcilié, du moins accordé momentanément, les deux blocs en opposition. Comme Cléopâtre réunit, par son amour, l'Orient et l'Occident, l'Égypte panarabe de 'Abd al-Nāṣir est l'improbable trait d'union entre les USA et l'URSS :

*L'historien* : Et c'est grâce à cela que, peut-être pour la première fois dans l'Histoire, le monde s'est réuni, l'Orient et l'Occident se sont réunis... Et leur union était fondée sur l'amour, elle a eu lieu grâce à l'amour <sup>72</sup>...

---

72 *Le Jeu de la mort*, vol. III, acte 5, p. 342, col. 1 :

Ainsi, cette reconstruction ḥakīmienne du personnage historique dans la perspective de l'influence de la rapide évolution des relations internationales de l'Égypte dans les années cinquante soulève un paradoxe : Tawfīq al-Ḥakīm n'hésite pas à concevoir un symbole nationaliste à partir de la célèbre personnalité dont il semblait vouloir, au travers d'une interrogation biographique, déconstruire le mythe et rechercher la vérité psychologique, tant au travers d'une interview fictive dans *La Canne d'al-Ḥakīm* que d'une étude rigoureuse et scientifique de documents historiques dans *Le Jeu de la mort*.

---

المؤرّخ : [...] ومن أجل هذا التقى العالم – ربّما لأول مرّة في التاريخ – التقى الشرق بالغرب. وكان أساس لقائهما الحبّ، ومن أجل الحبّ... »





Alain CULLIÈRE

Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

**CERTITUDE, INQUIÉTUDE.  
DEUX VISIONS DE L'EMPEREUR JULIEN AU THÉÂTRE**

Le rapprochement entre l'Antiquité tardive, à la croisée des cultures, et notre époque en quête de nouveaux repères n'est pas nouveau. En donnant en 1972 son opéra sur Julien l'Apostat, inspiré d'une pièce d'Ibsen, Adrienne Clostre expliquait à quel point elle était frappée par la similitude des époques<sup>1</sup>. Son héros, avec ses tentatives pour raviver le paganisme, lui faisait songer inévitablement à la mort des civilisations. C'est également sous cet angle que le voit Régis Debray dans sa pièce *Julien le Fidèle ou Le banquet des démons*, publiée en 2005<sup>2</sup>. Le titre indique d'emblée qu'il charge son personnage d'un capital de sympathie peu habituel. Julien incarne selon lui l'attachement à un monde fragilisé, dont on tire son identité et ses valeurs, face à de nouveaux courants, puissants et ravageurs. En d'autres termes, le christianisme, qui s'est définitivement imposé dans le monde occidental à partir du IV<sup>e</sup> siècle, a vite transformé en démons les vieux sages qui banquetaient joyeusement en parlant des dieux et des hommes. Si la fidélité à soi-même implique du courage en des temps d'oppression ou de subversion, sans doute est-elle aussi la seule réaction possible en notre

---

1 L'ouvrage de référence sur le personnage de Julien dans l'histoire et dans la littérature, élaboré par le Groupe de recherche de Nice [GRN] et associés, est *L'empereur Julien, I. De l'histoire à la légende (331-1715)*, éd. René BRAUN et Jean RICHER, II. *De la légende au mythe (De Voltaire à nos jours)*, éd. Jean RICHER, Paris : Les Belles Lettres, 1978-1981. La biographie ancienne de Joseph BIDEZ, *La Vie de l'empereur Julien* (Paris : Les Belles Lettres, 1930 ; 2<sup>e</sup> tirage 1965) est encore utile. Sur l'opéra d'Adrienne Clostre, donné à un concert public de l'ORTF le 2 mars 1972, voir GRN, II, 459-464 ; sur le grand diptyque d'Henrik Ibsen qui l'a inspiré, II, 263-271.

2 Chez Gallimard, avec la mention *théâtre*, 145 p.

temps où la civilisation chrétienne se délite sans que l'on voie clairement ce qui pourrait ou devrait se substituer à elle.

Ce sont là des thèmes que Régis Debray a déjà abordés dans des cours, des essais et même des romans. S'il recourt cette fois au théâtre, c'est parce que la question se réduit pour lui, du moins momentanément, à une figure symbolique, presque obsédante, qu'il lui faut à la fois montrer et faire entendre, le spectacle n'ayant de sens à ses yeux que s'il permet, comme il le dit dans le long *Avertissement* qui précède sa pièce, de « faufiler » le message. Parler de Julien en historien, au-delà du gage d'authenticité ou d'objectivité, n'apporterait rien de bien nouveau, tant le personnage est connu, plus sans doute par ses propres écrits que par l'opinion de ses adorateurs et détracteurs. En faire le héros d'un roman le rendrait suspect, car le romancier traîne une réputation de menteur. Le montrer au cinéma reviendrait à le mutiler ou à le simplifier. Certes, la grande aventure conquérante de Julien en Gaule, puis en Syrie et en Perse, pourrait être transposée à l'écran, mais qu'en serait-il alors de son aspect de « mystique embarrassé » ? On sait bien que le cinéma se plaît surtout à l'action. Dans ces conditions, le théâtre apparaît comme le moins mauvais « médium » possible. Il n'empêche que Debray y voit un choix paradoxal. Selon lui, Julien montant sur les planches « n'est pas une bonne affaire ». Le théâtre, dit-il, « répugne aux idées » et il n'y a « rien de moins scénique qu'un agité idéologique ». Étant donné qu'une telle représentation implique une « thèse » et que « le frisson doit venir de ce qui n'est pas dit », on devrait s'attendre au pire. Mais d'un autre côté, comme la fulgurante apparition de Julien a fait l'effet d'un formidable « coup de théâtre » dans la nouvelle Rome chrétienne, il se trouve que les « gens de scène » n'ont cessé au cours des siècles de s'intéresser à lui. Ce constat que fait Debray n'est pas en contradiction avec son ambition première qui est de « donner un peu d'éclat au flou d'une gloire éteinte », un peu de « chair » à un personnage qui serait selon lui « estompé », « médiocrement connu », en somme un « fantôme » ou une « ombre », puisqu'il considère que toutes les tentatives pour porter Julien à la scène et par conséquent le ramener à la vie ont échoué. Aussi présente-t-il son projet comme une « gageure ».

Il a voulu construire, comme il le dit, un « docudrame », c'est-à-dire l'équivalent au théâtre de ce qu'on appelle à la télévision un docu-fiction, genre récent qui s'est développé en exploitant les ressources de l'image de synthèse et qui consiste en général à présenter un épisode historique de

façon aussi attrayante que véridique en recourant aux scènes jouées, aux décors fictifs reconstitués par ordinateur, aux interviews de chercheurs et éventuellement aux documents filmés authentiques. Ce n'est pas une fiction dans la mesure où les scènes jouées sont autonomes et s'insèrent comme illustrations dans une sorte de discours cadre. Ce n'est pas davantage un documentaire puisqu'il y a reconstitution. Le docudrame de Régis Debray se présente ainsi comme une succession chronologique de vingt scènes, fort justement appelées « séquences », chacune portant une date précise, correspondant à un moment décisif de la vie du personnage. Aux impératifs qui sont ceux du docu-fiction, à savoir la précision historique et l'attrait visuel, s'ajoute cependant ici un ensemble de procédés qui permettent de maintenir la vigilance du public et de le porter en permanence à se concentrer, au-delà de la leçon et de l'image, sur le message sous-jacent. On peut donc analyser la pièce sous l'angle dramaturgique, historique et didactique.

En présentant son œuvre comme « prélude à une dramaturgie possible » de Julien, Régis Debray semble inviter le lecteur ou le metteur en scène éventuel à y voir un champ expérimental, une matière vive et modelable que d'autres pourraient féconder. Cette impression est renforcée par un avis liminaire disant que « l'ordre des séquences dans le puzzle ici présenté ne correspondra pas nécessairement à celui de la représentation » et que « le metteur en scène aura tout loisir d'enjamber, intervertir, retrancher et, le cas échéant, ajouter ». En réalité, si l'œuvre est « prélude », c'est parce qu'elle est nouvelle dans sa forme et non parce qu'elle serait telle quelle inaboutie. Fausse modestie ou appel aux réalisateurs et comédiens pour que la pièce ne reste pas lettre morte, toujours est-il qu'on a affaire ici à une structure bien fermée, même solidement cadenassée, et l'on voit mal comment on pourrait changer un iota sans que l'édifice soit ébranlé. C'est un théâtre à texte, qui n'a en aucune manière prévu d'improvisation. La succession des séquences correspond à peu près à un déroulement linéaire de la vie de Julien, depuis le moment où, à six ans, il fut témoin du massacre de sa famille. La séquence 1 devrait être, rapportée à la chronologie, la treizième, mais au début elle permet fort habilement d'introduire le personnage fictif de Priscilla, marraine de Julien, qui annonce d'emblée la séquence finale où elle sera également présente et qui entre-temps réapparaîtra deux fois. De la sorte, ce personnage contribue à ouvrir et à clore la pièce ; elle lui donne son unité tout en maintenant une note sensible. Dans l'ensemble, toutes les séquences paraissent indispensables, même la troisième où les protagonistes dialoguent avec le public, car chacune

apporte avec une certaine application sa part d'information ou d'explication historique.

Par ailleurs, les didascalies nombreuses montrent bien que l'on n'entend pas faire confiance au metteur en scène. Non seulement elles disent tout ce qui est nécessaire à la représentation, mais elles ajoutent au texte à la façon d'un second discours. Alors qu'elles devraient être strictement techniques, elles sont souvent rédigées dans un style contaminé par le ton ou la nature des répliques. Ainsi, dans la séquence 11, on assiste à une querelle dans un cercle d'évêques que Julien, à distance, fait semblant de diriger à la façon d'un chef d'orchestre, soit par des gestes du bras, soit en recourant à des instruments bruyants. À un moment, pour ponctuer un débat, il embouche un clairon et la didascalie d'ajouter : « Pouet-pouet ». Dans la séquence 13, on précise que les spectateurs complices qui sont censés avoir perturbé le discours de Julien sur l'éducation sont pris « par le colback » et chassés de la salle. Dans la séquence 5, le jeune Julien décontracté qui s'entretient avec son maître est présenté comme allongé « de traviole ». La prêtresse de la séquence 14 doit être, ajoute-t-on, une « folle de Chaillot » qui se comporte « très pro ». On voit bien que de telles remarques, où l'auteur inscrit les humeurs ou les sentiments de ses personnages, n'ont d'intérêt que si elles sont lues. Elles participent directement du texte sans vraiment remplir leur fonction. Parfois elles sont carrément inutiles ou inutilisables. Par exemple, dans la séquence 9, on signale que l'épouse de Julien, qui doit se tenir à l'écart, est « seule et voilée, comme un long reproche ». Comment tirer parti de ce type de notation, qui relève des clichés introspectifs du romancier ? Tel est bien le sens de ces didascalies qui fonctionnent souvent à la manière d'une écriture narrative. Elles orientent moins le jeu des comédiens qu'elles n'approfondissent la psychologie des personnages. Dans la séquence 12, là où le metteur en scène aurait eu besoin de l'information suivante : « Le serviteur fait entrer Marc, en civil », l'auteur se plaît à écrire : « Sur ces entrefaites, le jeune serviteur introduit un homme dans la force de l'âge, très officier en civil. On a reconnu Marc, sans l'uniforme. » Le drame vire au roman.

Pour un certain nombre de séquences, il est précisé qu'un écran situé « au fond du plateau » doit diffuser des images vidéo, tantôt floues, tantôt au ralenti, parfois avec des effets de travelling. Ainsi la séquence 4, qui est consacrée à l'éducation chrétienne de Julien, permet de voir au début une « forêt », puis de « hautes murailles », puis des « galeries interminables »,



une lumière fragile, des rouleaux de papyrus, à la façon d'un film qui commence toujours, pour créer un climat, par donner une vision d'ensemble, de grands cadres extérieurs, avant que la caméra, par plans successivement rétrécis, ne vienne se fixer sur les protagonistes ou sur les lieux précis de l'action. Après ces images vidéo, l'écran doit disparaître pour laisser voir cette fois le décor propre à la scène et à ses personnages. Dans la séquence suivante, c'est le baptême de Julien qui est montré sur l'écran et qui est commenté par Julien lui-même en voix *off*. La séquence 9, qui est consacrée à la prise de pouvoir de Julien à Lutèce au cours de l'hiver 360, débute par une sorte de reportage montrant les berges enneigées de la Seine. De façon plus étonnante encore, la séquence du couronnement est précédée sur l'écran d'« archives d'actualités en muet » qui commencent par la vision du cortège de « Mitterrand au Panthéon » avec « roses et vivats », suivie de diverses autres scènes de liesse populaire qui doivent, est-il indiqué, passer et repasser « en boucle ». Ainsi ce recours au cinéma a pour effet soit de créer une sorte d'ambiance qui équivaldrait dans un récit à quelques paragraphes d'introduction, soit de diffuser une scène historiquement utile mais ne méritant pas d'être jouée. Le cinéma est ici utilisé comme un procédé économique et commode qui enrichit la matière et approfondit le spectacle dans le sens spatial du terme. La surface horizontale du plateau s'élargit par la superposition de trois plans visuels : celui de l'écran, celui du décor et celui du jeu. Simultanément, le champ sonore s'amplifie dans la mesure où l'intervention de voix *off* vient parfois couvrir, interrompre ou retarder la déclamation des acteurs, dans la mesure aussi où la scène descend au parterre lorsqu'est prévue l'intervention de spectateurs complices. Il en résulte un effet de surdimensionnement de l'espace au profit d'une dramaturgie totale. Il n'y a plus lieu alors de se demander si c'est à l'historien, au romancier, au cinéaste ou à l'auteur dramatique de redonner vie à un personnage historique que l'on veut charger de sens. Le choix initial du théâtre conduit ici à l'expérimentation d'un genre hybride, plutôt bien adapté au projet. En fin de compte, ne serait-ce pas plutôt à la télévision de s'emparer de cette œuvre pour lui donner sa pleine mesure ? Elle permettrait de surmonter certaines difficultés auxquelles le théâtre seul ne peut faire face. Ainsi chaque séquence, comme on l'a dit, correspond à une date très précise qui lui sert de titre, complétée généralement par une mention de lieu. Au début de la scène 4, et à cet endroit-là seulement, on signale que l'indication doit figurer sur l'écran avant la diffusion des images filmées. Mais qu'en est-il des autres séquences, pour lesquelles il n'est pas prévu

de vidéo ? L'écran doit-il apparaître pour donner date et lieu avant de disparaître aussitôt ? Faut-il supposer une nouvelle voix *off* ? Ce qui serait au théâtre un procédé lourd et rébarbatif se réduirait à la télévision à un simple ajout en surimpression. En attendant, le docudrame doit se contenter de son statut littéraire et seul le lecteur y trouve pleinement son compte.

Comme tout docu-fiction, la pièce de Régis Debray se caractérise par son souci d'exactitude historique. La difficulté essentielle, comme on nous le rappelle, consiste à donner corps à un personnage réel lorsque l'on veut que la fiction « reste aussi fidèle que possible à la vérité ». C'est le problème ancien, tant du roman que du drame, qui veut que l'œuvre sur fond d'histoire gagne en agrément ce qu'elle perd en authenticité. Il est vrai que l'histoire n'est pas par nature romanesque et que le tapage et la folie du monde ne se réduisent pas toujours au bruit et à la fureur des livres. Il n'empêche que le personnage de l'empereur Julien, « ni saint laïque ni bête immonde », a quelque attrait qui lui est propre, au-delà des échos que son époque produit en la nôtre. Pour l'historien, il reste malgré tout difficile à cerner en raison de ses contradictions et de la diversité des témoignages. Toute simplification équivaldrait à une trahison. Se borner à montrer le personnage à un moment précis de sa vie fausserait complètement son image. En Gaule, quand il repousse vaillamment les barbares, Julien a la dignité de Jules César. Quand il tourmente les chrétiens d'Antioche, il prend le visage de Dioclétien. Quand il s'égaré dans les déserts de Syrie, il semble marcher sur les brisées d'Alexandre. Pourtant il ne fut jamais ni l'un ni l'autre. Aussi est-il nécessaire, même dans la fiction théâtrale, de le suivre sur toute sa vie, tant il est vrai que l'adulte ne tue jamais l'enfant. Autrement dit, il existe toujours un certain déterminisme existentiel pour chacun, à l'œuvre sur toute une existence, qu'on se plaît à appeler destin chez les héros. Dans les mystères médiévaux et les pièces hybrides des débuts de la Renaissance, où il s'agissait le plus souvent d'exalter le martyr chrétien, Julien se contentait d'endosser l'habit du tyran au moment fatidique<sup>3</sup>. Dans certaines pièces luthériennes, comme le *Pammachius* de Naogeorgus qui stigmatise l'image du pape antéchrist, Julien incarnait simplement le pouvoir séculier asservi par l'Église romaine<sup>4</sup>. Ce n'était qu'un comparse symbolisant, sans aucun souci de reconstitution historique, les forces aveugles ou anémiées du vieux monde dans les

---

3 On songe surtout à la *Représentation des saints Jean et Paul*, de Laurent de Médicis (GRN, I, 322-328).

4 Ce drame allemand date de 1538 (GRN, I, 341-350).

premiers siècles de la chrétienté. À partir du XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre s'est véritablement emparé de lui en exposant toute sa vie sous la forme d'une succession d'actes ou de tableaux, en se préoccupant moins de montrer la vérité du personnage que son exemplarité à un titre ou à un autre. Les règles aristotéliennes ne sortent jamais renforcées d'une pièce qui lui est consacrée, mais il en résulte quand même un certain effet cathartique. Régis Debray, qui à son tour déploie une biographie, sait bien qu'une rencontre avec le vrai Julien n'est pas tout à fait inoffensive.

Avec un scrupule magistral, il raconte donc l'histoire exhaustive de son personnage, les épreuves de sa vie, les réactions de son entourage, les circonstances de son action. Et si la peau de l'homme de théâtre qu'il est ne peut suffire qu'on y couse celle du professeur. Tous les procédés qu'on a évoqués, à savoir la voix *off*, le dialogue, l'interpellation directe du public, les images sur écran et même les didascalies, tout lui est prétexte à une pédagogie diversifiée au service d'un spectateur qui ignorerait ses fondamentaux et en qui on ne saurait faire confiance *a priori*. Beaucoup de répliques même n'ont pour but que de prolonger ce qu'on appelle habituellement l'« exposition ». Pour préparer sa leçon, Régis Debray s'est surtout servi de l'*Histoire* d'Ammien Marcellin, qui constitue la source la plus complète et la plus immédiate. Constamment présent auprès de Julien en qualité d'officier et de conseiller, Ammien fut, on le sait, un témoin attentif dont la plume n'a pas été trop contaminée par l'admiration ou par un réflexe de soumission. On ne pouvait faire moins que de l'introduire dans le docudrame comme compagnon ou confident de l'empereur. Debray lui fait parfois dire à voix haute des extraits de ses écrits, tandis que Julien à ses côtés prononce aussi des répliques consignées par l'historien. La présence des deux personnages sur scène permet de nourrir le jeu introspectif, d'introduire aussi une impression de douce humanité. Les interventions d'Ammien, qui questionne ou contredit sur un ton modéré, aident Julien à nuancer sa pensée tout en suscitant un utile effet de contrepoint.

Tous les acteurs de l'histoire, à savoir tous les personnages qui ont réellement gravité autour du héros, apparaissent sur scène à un moment ou un autre. Certains, comme le rhéteur Libanios, l'ami Celse, le préfet Salluste ou le médecin Oribase, ont autant de raisons d'être là qu'Ammien. Debray précise dans son *Avertissement* qu'il en a « éliminé beaucoup et rajouté un ou deux ». En fait, il n'a retiré que des figurants dont la présence, dans une unique séquence, aurait accentué l'impression de diversité et de désordre

qu'engendre nécessairement une suite de scènes qui n'ont pas entre elles de lien narratif fort. Pour éviter que l'ensemble paraisse décousu, il fallait limiter les entrées et sorties. Aussi était-il préférable, au prix d'entorses minimales à l'histoire, de rappeler deux ou trois fois le même personnage jouant un rôle accru, plutôt que d'introduire deux ou trois personnages n'intervenant chacun qu'une fois pour tenir leur modeste rôle personnel. C'est ainsi que dans la séquence 10, où Julien assiste à une leçon dans les jardins d'Athènes, le maître est désigné comme étant Maxime d'Éphèse, que Julien avait eu l'occasion de rencontrer au cours de pérégrinations en Asie Mineure et qu'il devait accueillir par la suite à Constantinople, comme le montre la séquence 13. En fait, le maître athénien de Julien n'était pas Maxime mais un de ses disciples nommé Priscos. Aurait-il fallu mettre celui-ci en scène par souci de vérité ? Au contraire, il était plus judicieux d'étoffer dans ce cas le personnage de Maxime d'Éphèse, afin de faire sentir au spectateur l'influence que la pensée de ce philosophe avait pu exercer sur le futur empereur. De même, la présence de Salluste à Athènes, celle de Grégoire de Nazianze à Constantinople, le retour un peu trop fréquent de Libanios auprès de Julien, tout cela n'a pas toujours de fondement historique et relève plutôt de l'artifice. Il fallait multiplier les repères qui permettent au public d'une part de se familiariser avec l'univers culturel du héros en restant à l'essentiel – démarche louable du professeur – et d'autre part de suivre sans se disperser le déroulement des séquences – habileté de l'homme de théâtre conduisant le jeu.

Quant aux créations, elles sont effectivement peu nombreuses. Outre la marraine Priscilla, dont on a parlé, et son neveu Marc qui est désigné à la fin comme l'assassin de Julien sur le champ de bataille, on s'est limité à donner un nom à des passants qui n'auraient pu autrement être désignés que par leur titre ou leur fonction. C'est le cas pour les interlocuteurs de Priscilla, deux dignitaires chrétiens qui se crispent devant les événements ; c'est le cas aussi pour les émissaires juifs de la séquence 16, venus discuter avec Julien de la reconstruction du temple de Jérusalem. Cette rigueur historique est toutefois mise à mal quand on parvient à l'ultime séquence, petit chef-d'œuvre de fantaisie poétique. On y voit Julien, après sa mort, retrouver pour un temps et dans un vide absolu les trois femmes de sa vie, à savoir l'imaginaire Priscilla dont on ne nous avait pas signalé la mort, puis son évanescence épouse Hélène, que l'on avait rencontrée dans la séquence 9, enfin sa mère Basilina qui mourut alors qu'il était encore au berceau et qu'il avait invoquée agonisant dans la séquence précédente. Cette scène

curieuse et touchante n'est cependant pas dénuée d'intérêt, notamment quand elle évoque le rapport à la mère, dont les deux autres personnages féminins semblent avoir été des substituts. Elle prend tout son sens quand on sait que Julien ressentit dans l'enfance les déchirements d'une absence prématurée et qu'il donna par la suite à une ville le nom maternel. Mais de cela Régis Debray ne dit rien. Il est heureux de voir que parfois l'écrivain sait se taire et faire ainsi passer, comme dans cette dernière scène, le « frisson » du silence.

Notons, pour en finir avec l'histoire, que les dates qui se situent en tête des séquences sont parfois inexactes. Ces erreurs, qu'on a relevées dans l'analyse qu'on présente en annexe, sont sans gravité, d'autant que ces indications, comme on l'a vu, pourraient être quelque peu escamotées lors d'une mise en scène. Seul le lecteur exigeant s'en affligera. Sans doute n'y a-t-il là qu'un peu d'inadvertance. Il n'est pas impossible d'ailleurs qu'il s'agisse de fautes d'impression.

L'inévitable thèse, que l'auteur présente à plusieurs reprises comme un handicap pour le créateur ou l'artiste, devient un challenge quand elle se fait irrésistible. Or dans le cas présent on sait bien que la connaissance du personnage de Julien n'a de sens que si elle nous permet de glisser du IV<sup>e</sup> siècle au nôtre avec un légitime sentiment de déjà-vu. L'Antique, comme le dit Debray, peut être l'avenir du Moderne, et même si « l'histoire ne repasse pas les plats » on peut admettre l'idée d'une règle de « concordance des temps ». Tout comme le docu-fiction qui ne fait jamais perdre au téléspectateur l'idée qu'il n'assiste pas à une fiction mais bien à une leçon, précisément à cause du mélange des genres et de l'incessant passage des dialogues fictifs au commentaire savant, le docudrame maintient ici en permanence son public en éveil. Tout un système de ruptures littéraires ou scéniques l'avertit qu'il ne doit espérer ni une belle fable ni un cours d'amphi. Il va être sans cesse transporté sur une crête incommode qui lui interdit l'agrément du spectacle autant que le confort de la leçon. Son intelligence est mise en alerte, il comprend qu'il va lui falloir veiller. L'important n'est donc pas ici de voir comment on passe de la fiction à l'histoire, ce qui est le propre du docu-fiction, mais plutôt de comprendre comment la démarche documentaire est sans cesse entravée pour mieux stimuler la réflexion et conduire à une lecture interprétative.

Le recours à la voix *off* pour commenter des images d'actualités ou de reportages est un procédé familier. Ce qui surprend ici, c'est qu'on a affaire

à une « voix d'hôtesse de l'air », qui se fait entendre aussi bien avant la pièce pour réclamer le silence et l'extinction des téléphones portables qu'au début de la plupart des séquences pour rappeler la situation historique ou résumer des événements auxquels on n'a pas assisté. Bien évidemment, une telle voix, que tout le monde a plus ou moins dans l'oreille, paraît tellement artificielle qu'il devient difficile, en l'entendant hors de son cadre habituel, de percevoir autre chose que ses modulations sophistiquées. Le message est alors non pas brouillé acoustiquement mais décalé. L'oreille le reçoit mais l'esprit l'identifie mal. L'information devient irréaliste. La voix parle de choses passées mais en même temps elle les projette dans un espace incertain ou anonyme. Ce n'est pourtant là qu'un détail. Le fait que les protagonistes de la pièce, généralement Julien et Ammien, parlent aussi parfois en voix *off*, notamment pour commenter ce que leur double fait sur scène, ou qu'ils viennent à l'avant-scène se présenter au public et converser avec lui comme ils le font dans la séquence 3, contribue à les rendre diaphanes. Ils perdent manifestement de leur épaisseur pour n'être plus admis que comme images ou même allégories. Il en résulte qu'on ne cherche plus à les comprendre mais à deviner ce qu'ils représentent. Leur signification se déplace du temps de l'histoire à la durée du spectacle. Ces effets syncopés ne sont pas les seuls à briser l'illusion théâtrale.

De façon plus commune, l'auteur multiplie les occasions de langage parodique et les anachronismes souriants. Comme toujours, il en résulte un humour tonique qui invite le spectateur à prendre ses distances vis-à-vis de ce qu'il voit. Ce recul forcé devient un positionnement critique. Par exemple, lorsqu'on retrouve dans la séquence 13 le philosophe Maxime d'Éphèse venu rendre visite à Julien à Constantinople, c'est pour l'entendre pester contre ces « salopards » d'esclaves qui devaient porter sa litière et qui, en se mettant soudainement en grève, l'ont contraint à marcher, ce qui lui a occasionné des cors aux pieds. Un peu plus loin, Julien discute avec son entourage de la réforme du système éducatif dans un langage qui accumule les clichés du discours syndical et revendicatif auquel nous sommes si bien habitués. Dans deux séquences finales, lorsque les armées de Julien se répandent en Perse, plusieurs personnages justifient la guerre offensive par une argumentation qui fait étonnamment songer à la situation récente des alliés occidentaux en Irak. À un moment précis, on perçoit même un clin d'œil à Rabelais. Quand le médecin Oribase demande à Ammien ce qu'il y aura

lieu de faire une fois achevée la conquête, celui-ci répond, à la façon de Picrochole : « Après, on rentre chez nous »<sup>5</sup>. Complice de ce second degré, le spectateur se laisse prendre au jeu ; il s'installe dans ce paganisme décontractant et persifleur, un univers de mots sans plus. Le camp chrétien est évidemment égratigné. L'empereur Constance fait son apparition à la séquence 4 avec un visage « enfariné » et pétronien, monté sur un char carnavalesque et débitant des inepties. Un peu après, à l'académie d'Athènes, on nous montre les deux amis Grégoire de Nazianze et Basile de Césarée, futurs Pères de l'Église, réagir avec aigreur et fatuité au sein d'une joyeuse équipe de néoplatoniciens. D'un côté le signe de croix et de l'autre un Soleil narquois. Et le spectateur ou le lecteur continue de sourire, sachant de mieux en mieux où se portent ses choix et ses sympathies. Régis Debray s'en donne à cœur joie. Même son didactisme railleur reste dans le ton, puisque c'était aussi, on le sait, l'arme préférée de l'empereur Julien. En définitive, la vérité est un peu chahutée en dépit d'un parti pris d'exactitude, mais il en va toujours ainsi quand on cherche moins à servir l'histoire qu'à s'en servir. De toute façon, le docudrame ne visait pas à restaurer une époque mais à nous porter à méditer sur notre temps. Cette façon originale de nous faire aimer ce « perdant fraternel » qu'est Julien, de donner un charme presque voluptueux à sa mélancolie, de nous laisser penser que le « mal » de son siècle est encore le nôtre, relève au fond d'un incurable romantisme.

Cette vision est à l'opposé de la conception classique qui présente toujours un grand personnage historique comme monstre ou idéal. Parce qu'il est lointain, l'idéal semble donner un sens au monde, du moins l'orienter quelque peu, mais sans pouvoir le modifier en profondeur. De la même façon, le monstre risquerait de perturber l'ordre des choses parce que son action n'a rien d'humain. Mais comme sa puissance est toujours passagère, ruinée à un moment ou à un autre par la volonté divine ou la sagesse des hommes, le monde retrouve tôt ou tard son cours normal. Dans le premier cas il aura été vaguement exalté, heurté momentanément dans le second, mais toujours rendu à lui-même. Quand Julien est devenu un vrai héros de théâtre, on a fait de lui un monstre à deux visages.

Ce sont les jésuites qui lui ont donné à la scène sa première physiologie monstrueuse. La première pièce qu'ils lui aient consacrée fut montrée

---

5 *Gargantua*, XXXIII.

au collège de Pont-à-Mousson à la fin de l'année 1579 ou au début de 1580. Il s'agissait d'une tragédie du P. Fronton du Duc, alors professeur de rhétorique, qui fut jouée avec faste devant les princes lorrains. Comme elle n'a pas été conservée, on n'en connaît ni le thème ni l'intention et l'on ne peut même pas préciser si elle fut écrite en français ou en latin. S'agissait-il de prouver la supériorité des enseignements de l'Église sur les doctrines héritées du paganisme, de faire prendre conscience à la jeunesse de la nocivité du néoplatonisme ? Compte tenu que l'époque était encore celle des affrontements sanglants entre catholiques et protestants en France, peut-être voulait-on simplement souligner à quel point le changement de religion pouvait pousser un prince à tous les désordres. En ce sens, le duc de Lorraine présent au premier rang, gardien farouche de l'orthodoxie catholique dans ses États, ne pouvait que se sentir glorifié. Une autre tragédie de Julien, en latin cette fois, composée par le P. Léonard Perrin, fut encore jouée à Pont-à-Mousson en 1603. D'autres pièces également perdues, sans doute semblables, ont vu le jour dans d'autres collèges français entre-temps<sup>6</sup>. La première pièce sur Julien qu'on puisse encore aujourd'hui consulter dans le répertoire des jésuites est la tragédie latine du P. Jérémie Drexel, jouée au collège d'Ingolstadt en 1608. Comme elle a déjà été analysée<sup>7</sup>, on se contente ici d'en rappeler le contenu qui ne correspond pas du tout à ce qu'on pouvait envisager à propos des premiers essais mussipontains. Point de grand débat historique sur les vertus du christianisme et les charmes de l'hellénisme, point d'invective contre la philosophie antique. On est beaucoup plus proche du mystère que de la moralité. En cinq actes et plus de quarante scènes, l'auteur a déroulé la vie de Julien avec un grand sens de l'image et du mouvement. On le voit d'abord, en sa jeunesse sage et studieuse, entouré de démons qui veulent le dévoyer. Il est ensuite poussé à l'idolâtrie et va commettre tous les méfaits qu'on lui prête, en dépit de la présence stimulante de son ange gardien. Il sera bien entendu précipité violemment dans la mort à la fin. Julien est vu ici comme un païen et sa faute est le blasphème. Dans une ambiance toute pleine encore du merveilleux médiéval, proche d'un enfer et d'un paradis bien visibles, il incarne simplement le péché d'orgueil et reçoit à ce titre le châtement. Les exactions qu'il commet ne perturbent pas véritablement le monde. Ce ne

---

6 On a évoqué ces créations dans notre article « Jean Barnet, éditeur de *l'Histoire tragique de la Pucelle de Dom-Remy* », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1993, p. 50-51.

7 GRN, I, 352-358.



sont que les effets d'une science sans conscience. Le portrait qui est fait de lui est strictement moral. Sa hideur n'est pas celle du tyran sanguinaire exaspérant les peuples, c'est plutôt la grimace de Lucien de Samosate. Tel est le premier visage monstrueux du Julien classique.

C'est sous un angle totalement différent que l'a observé Johannes Herbinus, quelques décennies plus tard. Ce savant méconnu et grand voyageur, d'origine silésienne et de culture luthérienne, a séjourné en Scandinavie dans les années 1660<sup>8</sup>. Lors d'une étape prolongée à Stockholm, on lui confia momentanément la direction de l'école allemande de la ville. C'est là qu'il fit jouer, en mai 1668, une tragi-comédie latine sur l'empereur Julien, en présence du jeune roi de Suède Charles XI, alors âgé de treize ans. Cette pièce, qu'on peut encore parfaitement appréhender grâce au programme qui fut imprimé sur place lors de sa représentation, s'oppose nettement à la pratique théâtrale des jésuites<sup>9</sup>. Comme chez Drexel, les grands épisodes de la vie de l'empereur y sont resserrés dans les cinq actes traditionnels, même si le dernier, apparemment plus court et sans contenu puisque Julien est mort dans le précédent, se réduit à un final chanté et dansé. La matière historique y est un peu arrangée ou simplifiée, peut-être par souci pédagogique, mais aucun détail n'est de pure fantaisie. Que l'on fût jésuite ou protestant, on avait alors le goût du vrai et l'on dispo-

---

8 Sur Johannes Herbinus (1626 Pitschen, † 1679 Graudenz), voir Heinrich BENDEL, *Magister Johannes Herbinus. Ein Gelehrtenleben aus dem XVII. Jahrhundert*, Bern / Leipzig : Verlag Ernst Bircher, 1924, VI-132 p. ; Włodzimierz KACZOROWSKI, « Johannes Herbinus. Gelehrter, Dichter, Übersetzer », *Die Oberschlesische Literaturlandschaft im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Gerhard KOSELLEK, Bielefeld : Aisthesis Verl., 2001, p. 329-339.

9 *Tragico-comœdiam & ludos innocuos de Juliano imperatore apostata, Ecclesiarum & Scholarum eversore ... a M. Johanne Herbinio ...*, Holmiae : Literis Hantschenii [1668], in-4° : [10] p. (Stockholm, Kungliga Biblioteket, cote F 1700, Fol. 103, MF Collijn r. 485). On propose une traduction de cet opuscule en annexe. Une très brève description bibliographique en est fournie par G. E. KLEMMING, « Sveriges dramatiska litteratur till 1863 », Häft 1, *Samlingar utgifna af Svenska Fornskrift-Sällskapet*, n° 40, p. 49. BENDEL (*op. cit.*, p. 6, note 7, et p. 87) et KACZOROWSKI (art. cité, p. 339) donnent simplement le titre de la pièce pour mémoire. Elle est également citée de seconde main par Richard FÖRSTER, « Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit », *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Bd 5, hrsg. von Max Koch, Berlin, 1905, p. 24. Cette pièce d'Herbinus n'est pas signalée dans GRN.

sait d'ailleurs de solides fonds documentaires <sup>10</sup>. En revanche, Herbinus n'a pas fait place aux anges et aux démons, non pas parce qu'il était rebuté par cet attirail d'un autre âge – en fait, le théâtre scolaire a conservé jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, surtout pour ses intermèdes et ballets, les bonnes vieilles allégories – mais parce qu'il ne souhaitait pas montrer Julien luttant entre le Bien et le Mal. Au terme de son éducation pieuse, son héros incline vite en faveur des païens et se met à tourmenter les chrétiens, d'abord par ruse avant d'être fait empereur, puis de façon ouverte. L'exposé de ses méfaits n'a pas été établi au hasard : il sème la discorde dans l'armée, congédie des officiers, nargue les vieillards, brutalise les femmes, nuit à la population en suspendant le culte chrétien, trouble la vie quotidienne en imposant des rites douteux ou dangereux et s'attaque surtout aux enfants en faisant fermer les écoles. On sait que les faits ainsi rapportés ne sont ni vrais ni faux, mais ils font surtout apparaître Julien comme un ennemi public. Il compromet la paix, exaspère le peuple. C'est un perturbateur.

La société qu'envisage Herbinus, à l'image d'une Suède gagnée de longue date à la Réforme, marquée par l'hégémonie luthérienne, est une société stable où les vertus chrétiennes s'affirment sans effort et où le progrès n'implique ni subversion ni guerre de religion. Pour lui, le IV<sup>e</sup> siècle correspond à un monde déjà harmonieux ou, du moins, à un monde qui le redeviendra dès que le dogme se sera affranchi de l'erreur arienne. Ce point litigieux, évoqué au début du premier acte, est vite réglé car on assiste dès la seconde scène au triomphe d'Athanase, chantre de l'orthodoxie, et il ne sera plus question par la suite de ces vicissitudes. Athanase réapparaîtra aux quatrième et cinquième actes, mais en qualité de représentant lumineux d'une Église réunifiée. Ce qui est assez étonnant, c'est le parallélisme qui s'établit entre les scènes 2 et 4 du premier acte : dans la scène 2, on assiste à un conseil romain où le pape est entouré de neuf dignitaires, dont Athanase, pour évoquer l'avenir de la foi ; dans la scène 4, nous sommes introduits dans l'assemblée des neuf Muses, présidée par Apollon, où se discute longuement le sort des écoles. Le dernier acte est tout aussi surprenant : Athanase, qui se réjouit de la mort de Julien, invite d'abord les chrétiens à clamer des louanges, puis il demande à Mercure d'aller chercher les Muses afin qu'elles s'associent à la liesse générale ; enfin on fait place

---

10 La notice de Cesare Baronio sur Julien (*Annales ecclesiastici*, ed. secunda, tomus IV, Romae : ex Typographia Vaticana, 1600, p. 1-155), fort remarquable au demeurant, pouvait offrir matière aux auteurs de tous bords.

à la danse, d'abord celle des évêques et des diacres, ensuite celle des Muses qui reviennent guidées par Apollon. Que penser d'un tel syncrétisme ? Il est clair que les oripeaux de l'inspiration antique ont toujours orné la poésie depuis la Renaissance, que la mythologie a conservé un statut rhétorique. Mais même si les dieux n'ont plus au XVII<sup>e</sup> siècle qu'une existence métaphorique, il semble bien qu'Herbinus se plaise à entretenir l'illusion d'une civilisation chrétienne universelle qui aurait sans heurt assimilé tout ce qui l'a précédée. Le IV<sup>e</sup> siècle dont il parle ne voit pas s'affronter christianisme et paganisme, ce dernier ayant été progressivement absorbé, dépassé. De la sorte, l'empereur Julien ne lui apparaît pas comme le champion d'un camp promis à la défaite, face à un christianisme devenu tout puissant, mais comme une menace isolée, inhumaine, planant sur une civilisation à la fois antique et chrétienne, dans laquelle Athanase tend la main à Apollon. Julien agit cette fois en marginal incompréhensible. C'est en ce sens qu'il prend un autre visage monstrueux.

Mais la pièce d'Herbinus avait aussi des visées plus concrètes. Confectionnée pour des écoliers qui allaient la jouer devant leurs maîtres et leurs parents, en présence aussi d'un prince de leur âge, elle ne pouvait afficher ni gravité ni misère. C'est bien une « tragi-comédie », puisque l'ennemi des Muses et des Pères de l'Église va y être vaincu à la fin, mais c'est aussi, comme le titre le souligne, une suite de « jeux inoffensifs », donc utiles et agréables, où l'on cause des problèmes de l'école devant un public concerné, sur un mode tantôt sérieux, tantôt bouffon, tantôt parodique. Tous les intermèdes et interludes abordent d'une manière originale et simple la question pédagogique. Il est même précisé que ceux des actes III et IV, où l'on a caricaturé les parents d'élèves, sont en allemand, ce qui permettait aux familles peu familiarisées avec le latin de dresser l'oreille à ce moment-là. Faut-il regretter de ne pas en avoir le texte ? Il est bien possible que le maître d'école Herbinus y ait raillé les stéréotypes de son temps et l'on ne serait guère surpris qu'ils ressemblent fort à ceux d'aujourd'hui, avec lesquels le professeur Régis Debray s'amuse au détour de certaines de ses séquences. Ce contexte aide à comprendre l'inspiration d'Herbinus. Le choix du sujet lui permettait de traiter simplement, sans véritable intention moralisante, du respect de l'institution scolaire et du savoir, fondé sur les bonnes lettres, c'est-à-dire sur le grec, le latin, et sans doute aussi sur le catéchisme. On chante les psaumes dans cette pièce, on y récite le *credo*, mais on y multiplie aussi les clins d'œil à Plaute et à Térence, ce qui prouve bien qu'il s'agit surtout d'un exercice de classe. Pour l'auteur, c'était sûre-

ment tout cela que méprisait le barbare « destructeur des églises et des écoles » au IV<sup>e</sup> siècle, vrai contre-exemple de la culture.

Ce qui rapproche le monstrueux Julien d'Herbinius de celui des jésuites, c'est qu'il passe simplement sur le monde comme une ombre, comme un orage qui n'en saurait troubler longtemps la sérénité, ce qui est terriblement rassurant. À l'opposé, celui de Régis Debray s'accroche naturellement à nous et nous suit d'une époque à l'autre, comme un soleil noir, et sans cesse redonne corps à nos inquiétudes. Exception dans le premier cas, il est dans le second forme commune. Double vision du monde, double versant de la vie faite d'instant et de durée. Il est possible que d'autres versions théâtrales corrigent cette impression. Toujours est-il que d'Herbinius à Régis Debray les grosses ficelles du théâtre se révèlent cordes sensibles, puisque la futilité du jeu semble à chaque fois toucher à l'essentiel.

## ANNEXES

1. Traduction du programme imprimé des *Tragico-comœdia et ludi innocui de Juliano imperatore apostata* de Joannes Herbinus.

On a fidèlement reproduit le découpage de la pièce mais sans tenir compte des subdivisions chiffrées qui figurent dans certaines scènes pour distinguer les péripéties ou les personnages. On a laissé de côté la distribution des rôles. Le titre français sur pleine page respecte la disposition de la page de titre en latin du programme imprimé.

2. Analyse des vingt séquences de *Julien le Fidèle ou Le banquet des démons* de Régis Debray.

La pagination renvoie à l'édition Gallimard. L'*Avertissement* liminaire est exclu. Les expressions entre guillemets sont prises aussi bien aux répliques qu'aux didascalies.



1.

TRAGI-COMÉDIE  
& honnêtes divertissements  
sur

JULIEN,  
EMPEREUR APOSTAT,  
destructeur des églises et des écoles,

qui seront présentés  
*au Sérénissime et très puissant*  
ROI DES SUÉDOIS, DES GOTHES ET DES VANDALES,

CHARLES,  
Prince héréditaire  
et

SACRÉE MAJESTÉ ROYALE,  
ainsi qu'aux  
*Très illustres*

TUTEURS et SÉNATEURS  
du ROI et des ÉTATS DE SUÈDE,  
*le 4 mai, à une heure de l'après-midi,*  
L'AN DU CHRIST 1668,

par  
*l'École allemande de Stockholm,*  
en langue latine,  
devant Sa Majesté.

À ces jeux scolaires  
*les honorables hommes et seigneurs de toutes qualités,*  
*amis des lettres et protecteurs de ceux qui les enseignent,*  
*sont conviés à ce titre, comme il convient,*

par  
Me JOHANNES HERBINIUS,  
actuellement recteur de cette école.

---

À Stockholm : *par la typographie de Hantschenius.*

PROLOGUE  
ARGUMENT

ACTE PREMIER  
où est montrée la pieuse éducation du prince Julien

**SCÈNE I**

Athanase se lamente et déplore la situation de l'Église d'Orient, profondément accablée par l'hérésie et les désordres des ariens. Le prêtre Basile vient ensuite l'encourager et le consoler <sup>11</sup>.

**SCÈNE II**

Un Procureur fiscal, au conseil romain, fait lecture des lettres des ariens dans lesquelles Athanase est faussement accusé d'hérésie, de désordres et de crimes. Athanase, introduit par le Portier auprès du pape Libère qui l'a convoqué, défend sa cause devant le conseil. Comme les représentants ariens n'ont pas comparu, la cause étant entendue, il est invité par le Souverain Pontife et les membres du conseil (Basile, Cyrille, Théophile, Eusèbe, Théodore, Marc, Fortunat, Donat) <sup>12</sup> à retourner, absous, à Alexandrie pour exercer sa fonction épiscopale <sup>13</sup>. Après quoi, Athanase récite à genoux le Symbole de la foi romaine qu'il a lui-même composé et le soumet à la censure du conseil. Celui-ci étant approuvé et le conseil se réjouissant d'une profession de foi si sainte et si orthodoxe, ils se lèvent

---

11 Le programme imprimé indique que Basile, présent dans plusieurs scènes, est toujours joué par le même acteur. À condition de ne pas être très exigeant sur les dates, on peut penser qu'il s'agit, dans tous les cas, de Basile le Grand, non encore évêque, qui a lui aussi combattu l'arianisme. Il y eut aussi un saint Basile, prêtre d'Ancyre, martyrisé sous Julien en 362, mais beaucoup moins connu.

12 Eusèbe a été le prédécesseur de Basile au siège épiscopal de Césarée ; Cyrille était évêque de Jérusalem († 386) et Marc évêque d'Aréthuse († 364). Saint Donat, évêque d'Arezzo, aurait été supplicié sous Julien. Pour les trois autres personnages, il est difficile de préciser. De toute façon, la rencontre de tous ces personnages est plus symbolique qu'historique.

13 Cette scène fait manifestement allusion au concile de Rome qui s'est tenu à l'automne 341 et qui a rétabli Athanase comme évêque légitime. Toutefois le pape n'était pas Libère mais son prédécesseur Jules 1<sup>er</sup>.



pour louer Dieu par le psaume VIII. On le louera dans la version jadis composée en langue allemande par Maître Cornelius Becker <sup>14</sup> :

*Que par notre action de grâce, la grandeur de ton nom soit célébrée,  
Que ta puissance dans tout l'univers soit exaltée, etc.*

### SCÈNE III

Julien, prince de l'Empire romain, après avoir été exhorté par le diacre Eusèbe <sup>15</sup>, demande à être accueilli par Basile. [L'ordre est reçu] par l'éphèbe Sanga <sup>16</sup>. Puis, ayant été fait lecteur, il récite publiquement dans l'église sa profession de foi, comme le lui commande le prêtre Basile <sup>17</sup>.

### SCÈNE IV

Dans l'assemblée des Muses, Apollon qui préside et les Muses (Clio, Melpomène, Terpsichore, Thalie, Érato, Euterpe, Uranie, Calliope, Polymnie) discutent du sort des écoles et de l'inconstance de la fortune. Cupidon invite les enfants à étudier les lettres. Survenant à l'improviste dans ce colloque, le Pédagogue se plaint des soucis, de la fatigue et de l'extrême difficulté de la condition d'enseignant. Après que réponse lui a été donnée, les Muses dispersent l'assemblée.

### SCÈNE V

On assiste à une très vive dispute sur le thème de la vraie religion, entre les Orthodoxes d'une part, à savoir celui qui préside, celui qui répond et celui qui objecte, et les Païens d'autre part, à savoir le sophiste Libanius <sup>18</sup> et Julien, qui incline déjà en faveur des païens.

---

14 Pasteur et théologien de Leipzig (1561-1604), il a publié dans sa ville, en 1602, une version rimée du Psautier pour le chant.

15 C'est le même acteur qui interprète Eusèbe dans les scènes 2 et 3. Confusion entre Eusèbe, futur évêque de Césarée, et Eusèbe, évêque arien de Nicomédie, à qui fut effectivement confiée la tutelle de Julien enfant ?

16 Nom d'un centurion dans *L'Eunuque* de Térence.

17 Basile le Grand, rappelons-le, n'avait guère qu'un ou deux ans de plus que Julien.

18 Personnage authentique, bien connu, qui joua un rôle essentiel dans la formation spirituelle de Julien (GRN, I, 67-87).

### INTERMÈDE

où les fous Corydon, Mopsus<sup>19</sup> et Boldrian<sup>20</sup> parleront de la situation des écoles.

## ACTE SECOND

qui montrera l'abandon de Julien à la cause des païens et sa « peau de renard »<sup>21</sup> pour entraîner les chrétiens à sa suite

### SCÈNE I

Julien renonce à ses conseillers Libanius et Colax<sup>22</sup>. De son côté, Basile est attentif à ce qui se trame et à toutes ces fourberies. La nouvelle de la mort de Constance est annoncée à Julien par un Messager de bon augure.

### SCÈNE II

Julien et Colax projettent de ramener les chrétiens au paganisme.

### SCÈNE III

La ruse et les desseins de Julien, dont Macaire<sup>23</sup> et Nazianze<sup>24</sup> sont témoins, se révèlent.

### SCÈNE IV

Célébrant les rites des païens dans le temple de Fortune, Julien, qui a été fait empereur, et Idolius, le sacrificateur païen, recourent à une fine ruse

---

19 Corydon et Mopsus sont des noms de bergers qu'on rencontre dans les *Bucoliques* de Virgile.

20 Pseudonyme sous lequel a été publiée en Allemagne, au XVII<sup>e</sup> siècle, la célèbre satire *Pum bi bi bi di, pum pum pum ...* (Boxtehut in der Walckmühlen, 1650, in-8°).

21 Image habituelle de la ruse, exprimée par l'adage *Si leonina pellis non satis est, vulpina addenda*, attribué à Lysandre (Plutarque, *Apophtegmes de rois et de généraux*, 190 D-E ; *Apophtegmes laconiens*, 229 B). On songe aussi à Horace mettant en garde le poète contre la dissimulation des sentiments (*Ars poetica*, 437 : *animi sub vulpe latentes*).

22 Personnage non historique dont le nom signifie *Flatteur*. *Colax* est aussi le titre d'une comédie perdue de Plaute, inspirée de Ménandre.

23 Saint Macaire l'Ancien d'Égypte ou saint Macaire le Jeune d'Alexandrie, tous deux anachorètes contemporains d'Athanase ?

24 Grégoire de Nazianze a composé de sévères *Invectives contre Julien*.

pour amener Romain<sup>25</sup>, l'officier Martin et un centurion avec ses soldats, par l'intermédiaire du Portier et du Questeur, à sacrifier aux idoles<sup>26</sup>.

#### SCÈNE V

Théophile<sup>27</sup> reproche à Romain, à Martin, au décurion et à ses soldats le crime d'idolâtrie auquel ils se sont laissés aller avec légèreté. Mais ils finissent par regretter cette faute qu'ils n'ont pour ainsi dire pas commise intentionnellement et ils se promettent de réparer vraiment leur erreur.

#### SCÈNE VI

Romain, Martin, le décurion et ses soldats reprochent en face au César Julien de les avoir trompés. Ils maudissent et conspuent les idoles et, déplorant leur erreur, ils jettent aux pieds de l'empereur les cadeaux qu'ils ont reçus de lui aux calendes romaines. Ils se retirent ensuite mais sont rappelés par l'éphèbe Storax<sup>28</sup>. Colax les blâme, mais c'est Julien qui blâme Martin. Quant à Romain, frappé d'une sentence de mort, il court de lui-même au supplice et veut mourir fidèle à son amour du Christ. César toutefois, dont la résolution fait place au regret et à la crainte religieuse, ordonne au bourreau de ne pas frapper<sup>29</sup>.

#### SCÈNE VII

Martin, congédié de l'armée, se consacre au Christ. En parcourant l'Italie, il lance une moitié de son manteau, qu'il a taillé de son épée, à un mendiant nu qui lui demandait l'aumône et il lui en couvre le corps<sup>30</sup>. [Ce récit est fait] par un Éphèbe.

---

25 Personnage fictif apparemment.

26 Épisode célèbre du *donativum* (GRN, II, 163).

27 Quel personnage ? Le programme indique que le rôle est confié au même acteur que précédemment (acte 1<sup>er</sup>, sc. 2).

28 Nom d'un esclave dans les *Adelphes* de Térence.

29 Ce détail est peut-être destiné à rappeler que Julien a pratiqué, du moins au début, une politique de tolérance (GRN, I, 167).

30 Il était difficile d'éviter cette histoire populaire. Martin aurait servi dans la garde à cheval, mais dans la légende il est censé avoir quitté l'armée beaucoup plus tôt, lorsque Julien était en Gaule (vers 355-357).

### INTERLUDE GERMANIQUE II

où le Chevalier Épiphane<sup>31</sup> qui est le père, Pseudolus<sup>32</sup> qui est fils du Chevalier, le Maître d'école et l'Animateur<sup>33</sup> montreront le contraire de ce que doit être la méthode pour éduquer la jeunesse.

### ACTE III

Julien fait souiller les sanctuaires, les nourritures et les sources par des païens de basse extraction ;  
il s'emporte partout contre les chrétiens  
et, par toutes sortes de supplices, il donne à un grand nombre d'entre eux la couronne du martyr.

#### SCÈNE I

Colax et Libanius suggèrent à Julien de faire fermer les sanctuaires et les écoles des chrétiens. Cette charge est confiée au Tribun militaire<sup>34</sup>.

#### SCÈNE II

Julien adresse aux chrétiens de sombres menaces. Le prince Jovinien entreprend vainement de l'apaiser<sup>35</sup>. Il fait ensuite souiller sur la place publique et sur le marché les viandes du boucher, les pains du boulanger et les diverses denrées des femmes<sup>36</sup>.

Dans le temple, Idolius, usant d'eau lustrale et de formules païennes, voue aux enfers le prince Valentinien, qui le paye d'un soufflet en retour. Celui-ci

---

31 Surnom signifiant *Illustre*, donné notamment à Antiochos IV, roi séleucide du II<sup>e</sup> siècle av. JC, qui voulut helléniser la Judée et fut considéré longtemps comme un antéchrist.

32 C'est-à-dire *Trompeur*. Titre d'une comédie de Plaute.

33 On traduit ainsi le mot *Calefactor*. Ce serait aujourd'hui le « chauffeur de salle ».

34 La lutte idéologique entreprise par Julien ne fut pas aussi simpliste (GRN, I, 25-27).

35 Le futur successeur au trône de Julien a souvent été idéalisé (GPN, I, 243-263).

36 En fait, il ne s'agissait pas d'empoisonnement mais de rites cathartiques. Julien aurait fait jeter des offrandes païennes dans les fontaines et fait asperger d'eau lustrale les denrées des marchés, lorsqu'il se trouvait à Antioche, ville chrétienne. Cela ne rendait pas l'eau et la nourriture impropres à la consommation (Bidez, 298-299).

est alors condamné à l'exil par l'Empereur en colère<sup>37</sup>. Le vieil évêque Maris reproche à Julien son apostasie et son impiété<sup>38</sup>.

### SCÈNE III

Publia ne cesse de chanter dans le sanctuaire, avec les vierges moniales, le psaume 115 : *Nous pas à nous, Seigneur, etc.* Julien, qui le supporte difficilement, leur impose silence. N'obtenant pas satisfaction, il commande qu'elle soit amenée vers lui au palais et frappée à coups de poing par le bourreau<sup>39</sup>.

### SCÈNE IV

Julien accable les chrétiens. C'est pourquoi ses sujets (le citoyen Patient<sup>40</sup>, un Paysan) se plaignent vivement des injustices des préfets. Mais l'Empereur en plus les insulte et se moque de la doctrine du Christ. Peu après, Théodore, condamné, est torturé avec un fer brûlant par le bourreau et les licteurs, et sa peine est aggravée sur ordre de Colax. Un Ange, qui lui apporte réconfort au milieu des supplices, essuie sa sueur et son sang<sup>41</sup>.

### INTERMÈDE GERMANIQUE

*Deux mères, Stolida<sup>42</sup> et Fabulla<sup>43</sup>, gesticulent jusqu'à en perdre la voix et en venir aux mains avec le Maître d'école et l'affabulateur Nequam<sup>44</sup> au sujet de leurs fils qui ont été punis à l'école. L'Animateur raille tout le monde.*

---

37 L'histoire de Valentinien, tribun et officier de Julien, a été souvent relatée. Il fut effectivement destitué et banni en 362 pour s'être emporté contre un prêtre qui voulait le purifier. Valentinien devait succéder comme empereur à Jovien deux ans plus tard.

38 Autre épisode célèbre : Julien aurait répondu par la raillerie à un vieil évêque arien de Chalcédoine, aveugle au demeurant, qui lui aurait barré le chemin au moment où il allait sacrifier à une statue de la Victoire à Constantinople (GRN, I, 168).

39 L'histoire de sainte Publia, abbesse d'Antioche, est apparue tardivement dans les martyrologes (GRN, I, 225, n. 33).

40 Nom de fantaisie.

41 S'agirait-il du prêtre d'Antioche Théodoret, martyrisé vers 362, connu par l'*Histoire ecclésiastique* de Sozomène ? L'acteur qui interprète ce rôle n'est pas celui qui jouait Théodore présent au conseil romain (acte 1<sup>er</sup>, sc. 2).

42 Mot signifiant *Sotte*.

43 Ce terme fait une double allusion au théâtre et à la conversation.

44 Mot signifiant *Vaurien*.

## ACTE IV guerrier

### SCÈNE I

L'éphèbe Lycon <sup>45</sup> annonce à Julien la venue du fécial de Sapor, roi des Perses <sup>46</sup>. L'épée au poing, le fécial perse déclare la guerre à Julien. Offensé, César se dispose à aller combattre en Perse et menace les chrétiens d'anéantissement <sup>47</sup>.

### SCÈNE II

Succombant finalement au cours du combat, Julien montre au Christ ses mains qui ont su vaincre <sup>48</sup>.

### SCÈNE III

Les saints docteurs et martyrs de l'Église Théophile <sup>49</sup>, Théodore <sup>50</sup> et Athanase, effrayés des menaces de Julien, sont très préoccupés du sort de l'Église de Dieu. Survient le païen Libanius qui augmente leurs craintes. Mais peu après Labrax <sup>51</sup> apporte la nouvelle du combat et de la mort de Julien. À cette annonce, les saints personnages reprennent courage, tandis que Libanius et les païens sont affolés.

### INTERMÈDE IV

*qui doit traiter, à propos des sanctuaires et des écoles des chrétiens fermés par Julien, de la barbarie*

---

45 Nom d'un banquier dans le *Curculion* de Plaute.

46 Le roi sassanide Sapor II (310-379) fut en guerre contre Rome pendant plus de quarante ans.

47 Julien aurait eu l'intention en effet d'accentuer sa politique répressive à son retour (Bidez, 299).

48 Les derniers mots de Julien ont toujours été rapportés de façon confuse et contradictoire. De la même manière, les termes d'Herbinus ne permettent pas de dire si le geste de Julien doit être interprété comme une ultime provocation de sa part ou comme l'aveu d'une défaite : *Julianus ... Christo manus victrices praebet*.

49 C'est toujours le même acteur qui assure le rôle.

50 L'acteur est celui qui tenait le rôle de Théodore martyrisé (acte III, sc. 4).

51 Nom d'un marchand d'esclaves dans le *Rudens (Câble)* de Plaute.

I. Dans la langue latine : *Marcolphus*<sup>52</sup>, *Grobrianus*<sup>53</sup> et *Ribaldus*<sup>54</sup>, dans un latin qui n'est guère latin, discutent d'une façon fautive au point d'en être rebutante. Ils sont toutefois corrigés par *Priscien*<sup>55</sup>.

II. Dans la religion chrétienne, à propos de laquelle se querellent deux paysans ignorants qui, au cours du débat, passent des mots aux coups. S'interpose entre eux l'Arbitre ou Juge.

## ACTE V

consacré aux triomphateurs

### SCÈNE I

Athanase, qui se réjouit de la chute de Julien, exhorte les chrétiens de toutes conditions à chanter à Dieu des louanges et commande que les Muses soient amenées par Mercure. À leur arrivée, il leur apprend que l'on peut enseigner librement dans les écoles, puisqu'il n'y a plus d'ennemi. En entendant cela, les Muses fléchissent le genou pour adorer Dieu et, lui adressant des remerciements, chantent en chœur : *Gloire à Toi, Seigneur*.

### SCÈNE II

Danse sacrée des évêques patriarches et des rois du monde, d'Europe, d'Asie, d'Afrique, d'Amérique, des prêtres et des diacres, des femmes de mérite et des mères de famille, suivant la coutume des danses sacrées du peuple d'Israël dans l'Ancien Testament<sup>56</sup>.

### SCÈNE III

Danse sacrée des Muses, par les chorèges Pallas et Apollon.

*INTERLUDE choral des Paysans*

ÉPILOGUE

---

52 Interlocuteur populaire de Salomon (*Marcoul* en français), dans un fameux dialogue en proverbes rimés qui a circulé en Europe pendant tout le Moyen Âge.

53 Type du *rusticus* allemand présent dans de nombreuses satires, notamment dans la *Nef des fous* de Sébastien Brandt.

54 Désigne le *Ribaud* en bas latin.

55 Grammairien latin de la fin du IV<sup>e</sup> siècle.

56 Les Israélites dansaient pour célébrer les victoires (*Exode*, XV, 20 ; *Juges*, XI, 34) ou dans les cérémonies rituelles au Temple (*Psaumes*, CXLIX, 3 ; CL, 4).

2.

Régis Debray, *Julien le Fidèle ou Le banquet des démons*

**1) 25 mai 362, Constantinople, cabinet de travail (p. 37-40)**

Date fictive mais plausible. Julien, empereur depuis quelques mois, travaille à sa réforme politique et religieuse. Il prendra quelques semaines plus tard un édit hostile au christianisme. Il s'entretient avec sa marraine Priscilla<sup>57</sup> qui cherche vainement à raviver en lui la nostalgie de sa jeunesse chrétienne. Elle lui demande aussi de rendre justice à son neveu Marc qui vient d'être chassé de la garde impériale parce qu'il est chrétien. Enfin, elle lui annonce qu'un jour les femmes qu'il n'a « pas su aimer » le recevront « au Ciel ». Il répond en tous points de façon frivole ou sarcastique. Allusion finale à Hélios.

**2) 15 septembre 337, à l'aube, dans l'atrium d'une villa de Constantinople (p. 40-42)**

Date exacte, du moins pour le mois et l'année. Le choix du jour est plausible. Dans la pénombre on assiste au massacre de la famille de Julien, qui a alors six ans. Celui-ci est épargné par les soldats en raison de sa jeunesse. Un prêtre le prend sous sa sauvegarde. Nouvelle allusion au « compère Soleil ».

Une « voix d'hôtesse de l'air » indique au public les circonstances de ce carnage dynastique<sup>58</sup>.

**3) 30 mars 2007, dans un théâtre (p. 42-48)**

On assiste à une représentation de la pièce de Régis Debray.

La « voix d'hôtesse de l'air » rappelle l'édit de Milan par lequel Constantin, en 312, a légalisé le christianisme.

Ammien Marcellin, d'abord en voix *off* puis de façon visible, vient s'entretenir sur scène avec Julien, tout en apostrophant de temps en temps le public. Ils se présentent l'un après l'autre sur le ton de la gesticulation grotesque : Ammien décline son identité d'historiographe au service du prince, Julien se définit comme un personnage mal aimé, connu pour son

---

57 Personnage fictif.

58 Il aurait été décidé par les fils de Constantin. Ce dernier, en mourant, aurait laissé entendre qu'il avait été empoisonné par ses frères, dont l'un, Jules Constance, était le père de Julien.



« retournement de veste », un « handicapé du cothurne », un « paria du répertoire » que l'on n'exhumerait qu'à « chaque deux ou trois siècles, quand un canton d'Occident se prend de mélancolie ». Pour finir, tous deux informent le public des suites du massacre entrevu dans la séquence précédente <sup>59</sup>.

#### **4) 14 décembre 343, à Macellum en Anatolie (p. 48-52)**

Date fictive mais plausible selon une certaine chronologie <sup>60</sup>.

Un écran diffuse au fond du plateau des images « légèrement floues » qui suggèrent l'idée d'un certain enfermement culturel.

Puis, dans une ambiance très « fellinienne », on assiste à l'entrée de l'empereur Constance venu rendre visite à son jeune cousin Julien, qui se prépare au baptême. Dans un premier temps, il l'interroge avec satisfaction sur les principes du dogme arien en présence d'un évêque <sup>61</sup>. Dans un second temps, il lui désigne comme marraine Priscilla, veuve d'un général tombé au combat. La rencontre entre cette « femme encore jeune » et l'adolescent est à la fois trouble et réservée. L'empereur se montre dans l'ensemble désinvolte et narquois.

#### **5) 15 juillet 348, à Nicomédie (p. 53-57)**

Date fictive mais correspondant bien au retour de Julien à Nicomédie, selon la même chronologie <sup>62</sup>.

Un écran permet de voir le film « en ralenti » du baptême de Julien. Ammien et Julien, en voix *off*, parlent d'émancipation.

---

59 L'orphelin, très surveillé, fut emmené à Nicomédie, en Asie Mineure, pour y recevoir une éducation chrétienne sous la tutelle de l'évêque Eusèbe. Il aurait également pendant cette période bénéficié d'une formation plus ouverte, dispensée par Mardonius, un pédagogue scythe qui était de longue date attaché à sa famille maternelle.

60 La pièce adopte ici la chronologie qui situe les six années du séjour de Julien au domaine impérial de Macellum entre 342 et 348. Une autre chronologie, tout aussi plausible, situe ce séjour de 345 à 351.

61 Constance II était adepte de l'arianisme. L'évêque arien en question, que la pièce ne nomme pas, était Georges de Cappadoce, qui fut le mémorable ennemi d'Athanase, patriarche d'Alexandrie, resté fidèle au dogme de Nicée.

62 Pendant ce nouveau séjour, Julien reprit ses exercices de piété mais eut aussi l'occasion, de façon discrète, de découvrir la philosophie païenne, en particulier par l'intermédiaire du rhéteur Libanios.

Entretien sous un péristyle entre Julien, qui défend avec application les préceptes chrétiens, et Libanios qui lui apporte la contradiction et l'invite, sur un ton « goguenard », à rejeter les « arguments d'autorité ».

**6) 1<sup>er</sup> juillet 355, dans la villa de Priscilla, sur le Bosphore (p. 58-62)**

Date fictive mais plausible, correspondant au début du court séjour de Julien à Athènes.

Priscilla fait lecture à Matthieu et Nicoclès, deux « dignitaires de la nouvelle Église »<sup>63</sup>, d'une lettre que lui a envoyée Julien, dans laquelle il exprime son enthousiasme pour le « vieux monde » : beauté du lever du jour sur l'Acropole, réhabilitation de la raison, exaltation pour la vie et l'idéal. Il y évoque la fin imminente de son séjour<sup>64</sup> et rappelle le sort tragique de son demi-frère Gallus<sup>65</sup>. Matthieu et Nicoclès s'inquiètent de ce discours et affichent leur « mine soupçonneuse ».

**7) 12 octobre 355, à Athènes, dans les jardins de l'Académie (p. 62-66)**

Date fictive, mais correspondant de façon plausible à la fin du séjour athénien de Julien. Maxime d'Éphèse, le maître d'école, discute très librement avec ses élèves : d'une part, Grégoire et Basile, jeunes chrétiens pleins de suffisance ; d'autre part Celse et Salluste qui les provoquent sous le regard complaisant du maître ; enfin Julien, un peu gêné, encore chrétien officiellement mais qui marque ses distances vis-à-vis de Grégoire et Basile<sup>66</sup>.

---

63 Personnages fictifs. Nicoclès porte sans doute intentionnellement ici le même nom qu'un grammairien païen qui fut un des maîtres de Julien à Constantinople.

64 Au moment où il est censé avoir écrit cette lettre (juin), Julien ne pouvait déjà songer au retour. C'est seulement au début de l'automne qu'il reçut l'ordre de rentrer à Milan. L'entorse à l'histoire est minime.

65 Ayant échappé au massacre de 337 parce qu'il était malade, Gallus a partagé longtemps, pendant sa jeunesse, le sort de Julien, qui était de cinq ans son cadet. Nommé César en 351 avec mission de gouverner les provinces d'Orient, il se montra brutal et comploteur. Rappelé en Italie en 354, il fut décapité précipitamment et ignominieusement.

66 Parmi les étudiants côtoyés par Julien à Athènes en 355, il y avait effectivement les futurs Grégoire de Nazianze et Basile de Césarée, ainsi que Celse, originaire d'Antioche, qui fut un « ami païen » fidèle. En revanche, la présence de Salluste, qui est désigné dans la liste des personnages comme « ancien préfet des Gaules », semble fantaisiste dans cette scène, tout comme celle de Maxime d'Éphèse.

### **8) 6 novembre 355, à Milan, palais impérial (p. 67-71)**

Date exacte à laquelle Julien a été fait César. On assiste à la cérémonie d'investiture par l'empereur Constance : après être passé entre les mains d'un barbier, Julien se soumet au rite avec des gestes d'« automate ».

Julien s'entretient avec Ammien mais il intervient aussi « en voix off, pendant que son double fait les mimiques de soumission ». Par l'un et par l'autre, le public apprend quelle est la situation de la Gaule où Julien va être envoyé ; il devra sans aucune expérience, à la tête de troupes imprévisibles, affronter les Barbares de plus en plus menaçants. Ammien se montre dubitatif, Julien affiche une certaine résolution.

Images « brouillées » de combat sur un écran, correspondant à deux années de campagne militaire victorieuses (355-357). On retrouve ensuite Julien au soir de la victoire de Strasbourg remportée sur les Alamans<sup>67</sup>. Il reçoit la reddition du roi vaincu Chonodomaire, qui sera déféré devant l'empereur<sup>68</sup>.

### **9) 3 janvier 360, à Paris, dans un camp militaire (p. 71-78)**

Date approximative.

Images sur écran suggérant l'hiver et la guerre aux bords de la Seine.

La « voix d'hôtesse de l'air » et Ammien en voix *off* exposent la situation qui a conduit Julien, sous la pression de son armée, à prendre le titre d'Auguste<sup>69</sup>.

Julien observe avec un certain détachement des centurions qui ornent un mannequin à son effigie des emblèmes du pouvoir impérial. Il s'entretient un instant avec Jovien, son « maître de l'infanterie » devenu chrétien<sup>70</sup>, puis il se fait acclamer par ses troupes. Il va ensuite vers son épouse Héléne qui se dit proche de la mort<sup>71</sup> et il convoque enfin tous ses officiers pour rendre un culte solennel à Apollon. Le centurion chrétien Marc hésite à le suivre, mais Héléne lui conseille de se montrer plus souple<sup>72</sup>.

---

67 Cette victoire est précisément datée du 25 août 357.

68 La pièce ne précise pas que ce personnage devait être emprisonné dans une caserne à Rome, où il mourut.

69 Les rapports entre Constance et Julien s'étaient détériorés. Constance avait ordonné à la fin de l'année 359 le transfert du gros des troupes de Julien vers les armées d'Orient, en lutte contre les Perses. Le *pronunciamento* eut lieu à Lutèce en février 360.

70 Jovien succédera à Julien comme empereur, de juin 363 à février 364.

71 Constance avait donné pour épouse à Julien sa sœur Héléne en 355. Dévote, effacée et fragile, elle suivit son mari en Gaule et mourut dès cette année 360. Julien, qui n'obtint d'elle qu'un enfant mort-né, n'eut pas d'autre union par la suite.

72 Marc est apparemment le neveu de Priscilla (séquence 1).

**10) 11 février 361, à Constantinople, palais impérial (p. 78-83)**

Date erronée (sans doute faut-il lire décembre au lieu de février)<sup>73</sup>.

Écran où passent et repassent « en boucle » des images montrant l'acclamation populaire de divers héros ou potentats.

La « voix d'hôtesse de l'air » relate la fin du règne de Constance. Ammien et Julien, en voix *off* pour commencer, parlent de la mort d'Hélène et de l'accueil obséquieux fait au nouvel empereur.

Julien reçoit les hauts fonctionnaires de sa cour à qui il veut imposer une réforme austère ; il envisage aussi de déchristianiser la vie publique. Ammien souligne les difficultés politiques qui se présentent.

**11) 27 février 361, à Constantinople, salle de réception (p. 84-96)**

Date erronée (lire 362).

Julien, en compagnie d'Ammien et de son médecin Oribase, semble orchestrer à quelque distance un concert d'évêques qui se disputent à propos du dogme arien. Il les fait se calmer en s'approchant, puis s'entretient avec eux. Il leur reproche leurs dissensions et leur oppose la raison d'État. Ammien et Oribase se font entendre incidemment. De leur côté, les évêques invoquent le souvenir de l'empereur Constantin. Julien, qui ne songe plus qu'à restaurer le paganisme, leur propose une politique de compromis qui les incite à se retirer pour réfléchir.

Parmi eux se tenait, un peu en retrait, Grégoire de Nazianze, ancien condisciple de Julien à Athènes (séquence 7). Julien le retient et discute longuement avec lui, sur un ton plus amical. Grégoire souligne les valeurs chrétiennes dans un langage qui peut aujourd'hui paraître stéréotypé. Julien lui répond le plus souvent par traits d'esprit et bons mots<sup>74</sup>.

---

73 Constance est mort de la fièvre à Tarse le 3 novembre 361 sans avoir eu à affronter Julien mais en le désignant comme son héritier. Julien est entré à Constantinople le 11 décembre suivant.

74 Tous les évêques de cette séquence ne sont pas nommés. Trois d'entre eux, appelés Eumène, Théophile et Hippolyte, ne correspondent pas à des personnages historiques précis. Les retrouvailles de Julien et de Grégoire de Nazianze sont fictives, mais il est vrai que ce dernier a été un observateur permanent et sévère du règne de Julien (GRN, I, 89-98).

**12) 13 avril 361, sur les hauteurs du Bosphore (p. 96-101)**

Date erronée (lire 362).

Demeure de Priscilla qui ressemble à un « bric-à-brac de musée ». Matthieu et Nicoclès (déjà à ses côtés dans la séquence 6) déplorent le sort fait aux chrétiens et la perte de leurs privilèges. Ils échangent avec Priscilla quelques sentences évangéliques qui semblent plutôt cocasses hors contexte. Survient Marc, « officier en civil », qui annonce qu'il a été écarté de l'entourage impérial. Il considère les épreuves imposées aux chrétiens comme salutaires et se promet d'agir selon sa foi en dépit des ambiguïtés du devoir d'obéissance. Priscilla envisage d'aller plaider la cause de Marc auprès de Julien (cette rencontre avec Julien correspond à la séquence anticipée 1).

**13) 17 juin 362, à Constantinople, salle du Conseil (p. 102-108)**

Date exacte de la promulgation d'un édit interdisant aux chrétiens d'enseigner les lettres profanes.

En compagnie de ses anciens maîtres (Maxime d'Éphèse, Libanios <sup>75</sup>) et de ses amis (Ammien, Celse, Salluste), Julien évoque son idéal pédagogique et revendique hautement de jouer avant tout un rôle de « Prof » ou de « Passeur ». Leur langage amphigourique provoque l'exaspération bruyante de quelques spectateurs de la salle, qui sont aussitôt évacués par un appariteur. Julien déplore sa maladresse à communiquer <sup>76</sup>. Tout au long de cette séquence les personnages accumulent les stéréotypes du discours actuel sur l'éducation, le niveau des élèves, la misère des enseignants, la place des parents, etc.

**14) 14 juillet 362, à Daphné, en Syrie (p. 109-116)**

Date approximative <sup>77</sup>.

Écran montrant les cérémonies rituelles des chrétiens d'Orient. La « voix d'hôtesse de l'air » et Ammien Marcellin décrivent l'itinéraire de Julien vers Antioche.

---

<sup>75</sup> Maxime était effectivement l'invité de Julien à Constantinople en 362. La présence de Libanios, fixé à Antioche, est plus douteuse. Julien retrouvera en fait celui-ci un peu plus tard, au début de sa grande campagne d'Orient (juillet 362).

<sup>76</sup> Cette prétendue perturbation du spectacle ne fait qu'illustrer le peu de portée qu'eut l'ambitieuse réforme institutionnelle envisagée par l'empereur Julien.

<sup>77</sup> Il faut ici supposer que la visite du sanctuaire de Daphné par Julien précède son entrée à Antioche, à quelques kilomètres de distance. L'entrée de Julien à Antioche eut lieu exactement le 18 juillet.

Julien découvre le temple abandonné de Daphné, gardé par un grand prêtre qui joue le rôle d'un guide touristique de bas étage. Il interroge une vieille prêtresse qui se révèle incapable de communiquer avec Apollon. Il voit également un cortège de chrétiens venus déposer des reliques dans une partie du sanctuaire qui leur a été octroyée. Il décide alors d'interdire les funérailles pendant la journée, qui est le temps consacré au Soleil <sup>78</sup>. Contrairement à Ammien qui aurait préféré le recours aux « grands moyens », Julien dit vouloir refuser aux chrétiens la « palme du martyre » qu'ils recherchent avant tout.

**15) 22 octobre 362, à Antioche (p. 117-123)**

Date exacte de l'incendie du temple d'Apollon à Daphné.

Julien fait dans la ville, qu'il parcourt en compagnie d'Ammien et de Libanios, l'expérience de son impopularité. Salluste vient lui apprendre l'incendie du temple, « nouvel attentat galiléen ». Stimulé par son entourage, Julien semble renoncer à des représailles pour un plus grand dessein : affronter les Perses sans plus attendre. Libanios renonce à le suivre mais promet de célébrer par écrit les exploits à venir <sup>79</sup>.

**16) 23 janvier 363, désert de Syrie, la tente de l'empereur (p. 123-129)**

Date plausible <sup>80</sup>.

Julien et Ammien évoquent l'intérêt politique et culturel qu'il y aurait à travailler au relèvement des Juifs.

Deux « dignitaires juifs », nommés Annan et Siméon <sup>81</sup>, font leur entrée. Julien leur fait savoir que l'aide qu'il leur propose est un « dû » et qu'il souhaite donner leur peuple en exemple aux siens comme modèle de fidélité ancestrale. Les émissaires se montrent favorables mais prudents. Tous s'accordent à considérer le « fameux Jésus » comme un blasphémateur. Julien se promet de se rendre à Jérusalem dès son retour de Perse.

---

78 En fait, cette décision ne fut prise que le 13 février 363.

79 La période d'octobre 362 à mars 363, au cours de laquelle l'hostilité de Julien à l'égard des chrétiens s'est renforcée de toutes sortes de manières, est ici occultée. Libanios, resté à Antioche, sera en effet très inspiré par les derniers mois de la vie de Julien (GRN, I, 70).

80 Au début de 363, Julien aurait écrit aux Juifs pour leur déclarer son intention de reconstruire le temple de Jérusalem. L'authenticité de la lettre n'est pas établie (GRN, I, 141-158).

81 Personnages fictifs.

**17) 15 avril 363, rives de l'Euphrate, en Mésopotamie (p. 130-132)**

Date plausible, correspondant à l'avancée des Romains en territoire ennemi. Dans un paysage désert, Oribase et Ammien s'interrogent, face aux premières difficultés, sur la légitimité de l'offensive conquérante entreprise par Julien (leurs répliques invitent à faire un parallèle avec la situation des Américains en Irak depuis 2003).

**18) 8 juin 363, sous la tente impériale (p. 132-136)**

Date plausible pour un conseil de guerre au moment de franchir le Tibre, moment apparemment fatidique de l'expédition.

Jovien, Oribase, Celse, Salluste et Ammien soulignent les dangers de continuer et évoquent les signes prémonitoires de la défaite. Julien, qui s'obstine, reste seul avec Ammien. On précise qu'en se retirant l'« impénétrable » Jovien affiche « un sourire de triomphe »<sup>82</sup>.

Julien rejette toute idée de retraite, comme le suggère Ammien. Son argumentation belliciste repose essentiellement sur la notion de défense des valeurs de civilisation (connotations très modernes, comme dans la séquence précédente).

**19) 16 juin 363, rive gauche du Tigre (p. 136-142)**

Date erronée pour la mort de Julien (lire 26)<sup>83</sup>.

Julien, blessé mortellement, est ramené sous sa tente. On signale que c'est Marc, le neveu de Priscilla, qui lui a lancé un javelot<sup>84</sup>. L'entourage exalte Julien qui réclame d'être inhumé à Tarse. Il meurt en évoquant sa mère<sup>85</sup>. On entend alors une comptine « chantée par des voix espiègles et féminines ». La dernière parole de Julien, peu audible, prête à discussion : a-t-il dit « Galiléen, tu es vaincu » (comme le pensent Celse et Ammien) ou « Galiléen, tu as vaincu » (comme le pense le chrétien Jovien) ? Ammien coupe court au débat pour entonner, sur un ton de cabotin, une oraison

---

82 Il se doute bien que la défaite inéluctable de Julien assurera son triomphe personnel. Élu empereur dès le lendemain de la mort de Julien, Jovien s'empressera de conclure une paix sans gloire avec les Perses pour mieux assurer son pouvoir.

83 La date du 16 juin est celle du début de la retraite de l'armée romaine.

84 Une certaine tradition veut que ce soit un jeune officier chrétien de la garde impériale, Marc ou Marcurius, qui ait tué intentionnellement Julien. Il aurait immédiatement été exécuté. Ce Marc est parfois identifié avec saint Mercure, dont parle la *Légende dorée* (GRN, I, 226, n. 37).

85 La mère de Julien, Basilina, chrétienne et lettrée, mourut quelques mois après la naissance de son fils.

funèbre. Un messager vient annoncer que Jovien est déjà désigné comme empereur. Celse et Ammien, qui craignent que l'histoire ne soit réécrite, veulent s'ériger en témoins pour les « générations futures ».

**20) [sans lieu ni date] (p. 142-145)**

Scène vide, « lumière d'outre monde ».

Comme annoncé dans la séquence 1, Julien est appelé par les trois femmes de sa vie, sa mère, son épouse Héléne, sa marraine Priscilla, qui se montrent compatissantes. Difficiles à reconnaître dans la pénombre, elles se présentent à lui respectivement comme costumière, éclairagiste et ouvreuse du théâtre. Après quelques hésitations, Julien se refuse à « chanter en chœur » avec elles et préfère rester seul. Les femmes se retirent. Un chant grégorien monte dans l'obscurité qui se fait totale.





Chantal CAZAUX

Université Charles-de-Gaulle Lille 3  
CIEREC – Université Jean-Monnet Saint-Étienne

### **MACBETH : DE MORMAER À THANE, DE THANE À GENERALE, INVENTION ET POÉTISATION D'UN PERSONNAGE**

Le premier opéra de Giuseppe Verdi inspiré par une pièce de William Shakespeare fut *Macbeth* – suivraient *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893), *Le Roi Lear* restant pour Verdi à l'état de rêve irréalisé. Composée sur un livret de Francesco Maria Piave et Andrea Maffei, l'œuvre fut créée le 14 mars 1847. Mais c'est la seconde version, dite « parisienne », qui est passée à la postérité : créée au Théâtre-Lyrique Impérial le 21 avril 1865, elle éclipse la partition initiale par de profondes métamorphoses musicales et structurelles signées de la main d'un compositeur alors au sommet de son art <sup>1</sup>.

À l'instar de générations de compositeurs lyriques avant lui, Verdi s'est souvent frotté à la représentation de personnages historiques (issus de préférence de l'Histoire ancienne), particulièrement dans ses œuvres de jeunesse : Nabucodonosor (1842), Charles Quint dans *Ernani* (1844), le doge Francesco Foscari dans *I due Foscari* (1844), Jeanne d'Arc en 1845, Attila l'année suivante. Mais pour lui, en 1847, comme pour nous aujourd'hui, *Macbeth* est plus un personnage fictionnel qu'un personnage historique : l'opéra repose sur une source littéraire avant tout. *Macbeth* I<sup>er</sup> d'Écosse (ca 1005-1057, roi d'Écosse de 1040 à sa mort) a laissé de faibles traces dans l'Histoire ; s'il est passé à la postérité, c'est par le biais de la pièce de Shakespeare, qui l'a rendu quasiment « mythique », et sa femme avec lui –

---

<sup>1</sup> Elle fut créée avec un livret français (de Nuitter et Beaumont), mais revint à l'italien dès les productions suivantes. Cf. VERDI (G.), *Macbeth / melodramma in quattro atti / libretto di Francesco Maria Piave e Andrei Maffei*, éd. David Lawton, dans *The Works of Giuseppe Verdi. Series I, Operas* (vol. 10), Chicago-Londres : The University of Chicago Press / Milan : Ricordi, 2005.

figures devenues symboles de l'ambition criminelle et du retour irrépressible de la culpabilité.

La pièce prenait de premières distances avec des sources semi-historiques<sup>2</sup> : Shakespeare sélectionna, recomposa et agrémenta des informations issues principalement des *Chroniques* de Holinshed dans leur deuxième édition<sup>3</sup>. Quant au travail des librettistes Piave et Maffei – auxquels il faut joindre Verdi lui-même, puisque le compositeur fournit à Piave une première ébauche de livret et supervisa ensuite de près son travail de versification –, il s'appuie exclusivement sur la traduction italienne du texte de Shakespeare réalisée par Carlo Rusconi<sup>4</sup> et parue à Padoue en 1838. Des faits historiques à leur recension au temps de Shakespeare, de leur utilisation par le dramaturge à sa traduction dans l'italien du XIX<sup>e</sup> siècle et à sa réappropriation par des librettistes d'opéra : autant d'étapes où s'immiscent la déperdition et/ou la recréation de données, la transformation du rapport vérité / fiction. Plus que d'une comparaison exhaustive et terme à terme de l'Histoire, de la pièce et de ses sources, puis de l'opéra, il s'agira ici de comprendre les enjeux fondamentaux de l'élaboration progressive du personnage particulier que représente Macbeth. Remontant le fil courant du « *generale dell'esercito del Re Duncano* » (Verdi / Piave) au « *Thane of Glamis, later of Cawdor, later King of Scotland* » (Shakespeare) et finalement à Mac Bethad mac Findlaích, mormaer de Moray, nous tenterons de faire la part de la rémanence historique, celle de la recompo-

- 
- 2 Voir à ce sujet : BOSWELL-STONE (W. G.), *Shakespeare's Holinshed : the Chronicle and the historical plays compared* (1896), rééd. Whitefish : Kessinger Publishing, 2007 ; BULLOUGH (G.), *Narrative and dramatic sources of Shakespeare*, Londres : Routledge & Paul / New York : Columbia University Press, 1957-1973 ; *Holinshed's CHRONICLE as used in Shakespeare's plays*, éd. Josephine & Allardyce Nicoll, Cambridge : Dent, 1927 ; MABILLARD (A.), *An Analysis of Shakespeare's Sources for Macbeth*, [ <http://www.shakespeare-online.com/playanalysis/macbethsources.html> ], Shakespeare Online 2000 (05/02/2007) ; et TILLYARD (E. M.V.), *Shakespeare's History plays* (1944), rééd. Harmondsworth-New York : Penguin Books, 1986.
- 3 HOLINSHED (R.), *Chronicles of England, Scotland and Ireland*, Londres, 1587 (2<sup>e</sup> éd.). Holinshed s'est lui-même inspiré de BOECE (H.), *Scotorum Historiae*, 1527. Et avant lui, d'Andrew DE WYNTOUN et de son *Orygynale Cronykil of Scotland* achevée en 1406. La première édition des *Chronicles* datait de 1577.
- 4 SHAKESPEARE (W.), *Teatro completo*, trad. Carlo Rusconi, Padoue : Coi tipi della Minerva, 1838. Une première traduction-édulcoration avait paru à Venise en 1797, réalisée par Michele Leoni d'après celle en français de Le Tourneur. Verdi ne s'en servit pas.

sition et celle de la fiction, dans la réinvention théâtrale puis opératique du personnage originel.

### **L'influence du temps (I) : l'« actualité dynastique » du Macbeth de Shakespeare**

Chez Shakespeare comme chez Verdi, la naissance de *Macbeth* procède d'un contexte particulier : politique pour la pièce, esthétique pour l'opéra – dans les deux cas, conditionnel de la création de l'ouvrage.

En 1606 – année de la création de la pièce, qui sera publiée en 1623 seulement<sup>5</sup> –, il s'agit de célébrer la dynastie de Jacques VI d'Écosse, le fils de Marie Stuart devenu trois ans auparavant Jacques I<sup>er</sup> d'Angleterre. *Macbeth* est l'occasion de revenir sur un semblable passage de flambeau dynastique, en portant par la même occasion un regard sans concession sur les « usurpateurs » – thème cher à Shakespeare puisque déjà central dans *Hamlet*, publié en 1603 justement. Car c'est en usurpateur que Macbeth est présenté, s'emparant du trône d'Écosse par le meurtre de Duncan I<sup>er</sup>, et il sera puni par l'héritier légitime Malcolm, aidé du roi d'Angleterre Édouard le Confesseur – dont Malcolm épousera ensuite la petite-nièce Marguerite. L'alliance Écosse-Angleterre est ici présentée comme salvatrice et réordonnatrice d'un monde perturbé par les actions de Macbeth. La référence est d'ailleurs implicite jusque dans certains détails travaillés par Shakespeare. Ainsi, quand Macbeth voit apparaître la lignée de rois qui lui succédera (IV/1) : « *some I see / That two-fold balls and treble sceptres carry*<sup>6</sup> ». L'allusion au couronnement double de Jacques I<sup>er</sup> (à Scone, pour le royaume d'Écosse, et à Westminster, pour celui d'Angleterre<sup>7</sup>) est évidente. La dynastie que Banquo montre ainsi à Macbeth dans son miroir, c'est celle des Stuart.

---

5 SHAKESPEARE (W.), *Macbeth*, dans *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*. Published according to the true original copies, Londres : Isaac Iaggard & Ed. Blount, 1623 (« *first folio* ») ; *fac simile* ed. Charlton Hinman, New York : W.W. Norton, 1968.

6 « Certains / Arborent un globe double et un triple sceptre. » Pour l'ensemble des traductions de Shakespeare ici utilisées, voir SHAKESPEARE (W.), *Macbeth*, préf. & trad. d'Yves Bonnefoy, Paris : Gallimard (coll. *Folio classique*), 1985.

7 Le couronnement anglais utilisant deux sceptres, le total « triple » s'explique.

Détail plus circonstanciel encore : au premier acte (sc. 2), quand un capitaine rend compte au roi Duncan des assauts que l'armée écossaise a dû affronter, il évoque « *the Norway lord* », « *Sweno, the Norways' king* <sup>8</sup> ». Or c'est le roi danois Knud III qui envahit la région en 1040 pour s'emparer du trône d'Angleterre : le changement est clairement opéré pour éviter de froisser Christian IV, roi du Danemark, qui assiste à la création de la pièce avec Jacques I<sup>er</sup>. De tels éléments contextuels aident à penser la pièce et ses personnages comme intimement liés à l'actualité de leur temps, qu'elle soit dynastique, diplomatique ou de l'ordre du fait divers : Shakespeare met ainsi dans la bouche des sorcières (I/3) une évocation du Tiger et de sa destination, Alep, or ce bateau faisait en effet parler de lui en 1606 après avoir navigué jusqu'à Alep en 1583.

Le rôle-titre est partie prenante de cet historicisme « actualisé ». En premier lieu, visuellement : comme les autres personnages, il est vêtu de costumes contemporains et non locaux – on peut supposer la présence d'un seul élément écossais, le costume de Ross, qui le fait reconnaître de Malcolm comme un « *countryman* <sup>9</sup> » (IV/3). Il faudra attendre 1772 et l'acteur Macklin pour voir l'adoption du tartan et du kilt. Ensuite, dans son identité : « *Macbeth, Thane of Glamis, later of Cawdor, later King of Scotland* » renonce non seulement à son nom gaélo-picte (Mac Bethad), mais aussi et surtout à son titre historique originel, celui de « mormaer de Moray », hérité de son père Findláech Mac Rory. Or les « mormaers » (chefs de clan) de Moray étaient traditionnellement l'ancienne lignée de « *rí Alban* » (un titre symbolique équivalent à celui de roi d'Écosse). Shakespeare conserve certes une appellation archaïsante (*thane*, qui se situe à mi-chemin entre chef de clan et chef militaire), faisant dire à Macbeth « *By Sinell's death I know I am Thane of Glamis* <sup>10</sup> », mais cette touche réinscrit de fait le héros dans la sphère linguistique anglaise (titre et toponymie). Aucune dimension clanique appuyée, aucune référence à la lignée prestigieuse des *rí Alban*, aucune précision du fait que Macbeth est, comme Duncan, petit-fils de Malcolm II, donc héritier potentiel du trône <sup>11</sup>. Toutes

---

8 « Sweno, le roi de Norvège ».

9 « Un de notre pays. »

10 « Puisque mon père Sinel est mort, je suis Glamis, je le sais. »

11 Car Duncan I<sup>er</sup> est fils de Bethoc, fille de Malcolm II, et Macbeth, fils de Donald, autre fille du même. Par ailleurs, Macbeth a épousé en Gruoch la petite-fille de Kenneth III, cousin et prédécesseur de Malcolm II, qui a voulu faire disparaître la lignée de Kenneth

omissions qui l'éloignent de son « terreau » historique et facilitent son portrait en usurpateur illégitime.

### La création d'un personnage dramatique : invention et images fortes

Dans les *Chronicles* de Holinshed, on trouve Mac Bethad mac Findlaích, devenu Macbeth I<sup>er</sup>, dans une recension parcellaire et sujette à caution<sup>12</sup>. Mais à sa véritable geste et à ses contemporains réels (Malcolm et Donalbain, les fils de Duncan, Siward et Banquo<sup>13</sup>...), Shakespeare mêle une autre narration, plus ancienne : celle du meurtre du roi Duff (ou Dugh) par Donwald, gouverneur de Forres<sup>14</sup>, et sa femme. Chez Holinshed, elle apparaît en 967 : Duff vient loger chez son gouverneur, Donwald et sa femme empoisonnent le souper de ses gardiens et le tuent pendant son sommeil. Croisant les sources et abolissant la chronologie<sup>15</sup>, transposant les modalités d'action des uns sur les raisons d'agir d'un autre, Shakespeare invente le concept du « couple Macbeth meurtrier », qui restera d'ailleurs la donnée la plus mémorable et marquante de sa pièce.

Par ailleurs, il infléchit peu à peu le portrait de « son » Macbeth. Les premières évocations sont excessivement élogieuses : la narration du capitaine (I/2) décrit la bravoure du « premier » Macbeth, celui qui défend encore son roi, face à Macdonwald, qu'il va littéralement tailler en pièces. Or Holinshed rapporte que le traître à Duncan dont Macbeth prit la tête en

---

en le faisant assassiner (en 1005) avec ses descendants mâles : Macbeth reste donc, par son alliance avec Gruoch, l'un d'eux.

- 12 Les faits avérés sont qu'avec son beau-fils Lulach qui lui succéda brièvement en 1057-58, Macbeth I<sup>er</sup> constitua la maison de Moray – parenthèse dynastique se situant entre le règne de Duncan I<sup>er</sup> (Donnchad mac Crinan) et celui de son fils Malcolm III (Mail Choluim mac Donnchada). Voir à ce sujet WOOLF (A.), *From Pictland to Alba, 789-1070* [*The New Edinburgh History of Scotland*], Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007.
- 13 Le second fils de Duncan était Donald le Blond : « Domnall Ban ». Banquo est cité par Holinshed comme un complice de Macbeth, et Siward, comte de Northumberland, fut en effet l'allié de Malcolm dans la reconquête du trône.
- 14 Le lieu même où se situe la scène I/4 de la pièce.
- 15 La temporalité est extrêmement resserrée aussi, puisque la pièce dit tour à tour l'avènement et la chute de Macbeth, dont le règne dura en fait 17 ans – la bataille où Malcolm le défit eut lieu le 15 août 1057 à Lumphanan (et non, comme dans la pièce, près de Dunsinane).

trophée s'était en fait suicidé, et que le seigneur de Glamis se contenta de décapiter un cadavre... Fait d'armes peu glorieux, dont la bassesse va contaminer la suite des actions du personnage dramatique – à rebours, cette fois, de la réalité historique : alors même que Macbeth tua Duncan au combat, Shakespeare en fait un régicide par trahison. Une modification de portée morale et symbolique qui fonde désormais ce meurtre originel comme point de départ de la déréliction du personnage. Ici, intervient une autre troisième narration de Holinshed (concernant le roi Kenneth et ses crimes), où Shakespeare puise l'inspiration de la culpabilité qui tenaille son héros, de même qu'une autre source<sup>16</sup> qui viendra enrichir et nuancer le portrait psychologique de Macbeth, resté lapidaire chez Holinshed. Reste que ces sources révèlent des détails (un mot par-ci, un vers par-là) qui n'auraient rien donné sans l'expansion créatrice de la pièce et de la langue shakespearienne autour d'eux.

L'invention est, de fait, le geste fort de Shakespeare : les figures les plus puissantes de sa pièce sont celles issues de la recombinaison imaginaire de données-sources (le couple Macbeth, le meurtre sordide), ou de sa pure créativité – c'est le cas du portrait de lady Macbeth, et des séquences surnaturelles (sorcières, apparitions, somnambulisme). Et tout le détail du parcours psychologique du personnage – tout ce qui fait l'intérêt de la pièce, de son réseau de psychés et de violences croisées. Car le Macbeth historique n'existait qu'à peine, il s'agit donc de réinventer une identité littéraire quasiment dans son entier. La véracité historique n'est qu'un bien faible impératif : elle remonte à des faits lointains, succinctement chroniqués, et banals – une rivalité politique et militaire, un meurtre. C'est bien tout le travail de recombinaison, d'ajout, de surdimensionnement (par le surnaturel et par la finesse psychologique, qui tient ici du cas d'étude clinique de l'ambition et de la culpabilité), qui fait l'originalité et la saveur du Macbeth dramatique face au sommaire Macbeth historique.

---

16 BUCHANAN (G.), *Rerum Scotticarum Historia*, Edinburgh : *apud Alexandrum Arbuthnetum*, 1582 ; rééd. Dana F. Sutton, Irvine : The University of California, 2003-2009.

## L'influence du temps (II) : la « nécessité fantastique » du Macbeth de Verdi

Dans le cas de l'opéra, il est également important de considérer la circonstance particulière de sa composition pour mesurer la nuance différente prise par le personnage éponyme<sup>17</sup>. En 1840 et 1843, Alessandro Lanari, directeur du Teatro della Pergola de Florence, avait produit les créations italiennes de *Robert le Diable* et du *Freischütz*, deux œuvres emblématiques du genre fantastique alors à la mode sur les scènes françaises et germaniques. Il sollicita Verdi pour lui donner un équivalent péninsulaire : le compositeur s'orienta vers le *Macbeth* de Shakespeare, y voyant la réponse idéale aux vœux de Lanari d'une production pleine de « sorcières », de « gnomes » et de « décors sauvages ». C'est donc avant tout la dimension surnaturelle et para-psychologique de la pièce qui présida au projet.

Une des conséquences principales fut la démultiplication par Verdi – dès son ébauche personnelle en prose du livret – des sorcières shakespeariennes. De trois<sup>18</sup>, elles passent à un triple chœur (trois pupitres de voix féminines), peuplant l'espace autour de Macbeth d'une façon désormais plus organique qu'individualisée. Parallèlement, le rôle-titre, qui n'a qu'une identité elliptique et lointaine pour le public italien de 1847, devient définitivement une figure exclusivement littéraire et poétique. Du reste, Verdi et ses librettistes considèrent la pièce de Shakespeare comme leur source unique, considérant de fait leur Macbeth-sujet comme un personnage désormais shakespearien avant tout.

Se concentrant donc sur sa psychologie, lui donnant une nouvelle dimension – selon les possibilités du *medium* musical qui contrepoinde d'un véritable paratexte les paroles proférées –, l'opéra lui ôte une grande part de son appareillage historicisant, contextualisant et idiomatique. Selon l'usage lyrique, son nom est italianisé dans le cours du texte (Macbetto) – c'est aussi le cas de Duncan (Duncan) ou Fleance (Fleazio). En outre, plutôt que d'être présenté au générique de l'opéra en fonction de ses titres locaux

---

17 Pour une étude historique, littéraire et musicale de l'opéra, ainsi que pour l'ensemble des traductions du livret ici utilisées, on se reportera à *Macbeth [Verdi]*, trad. du livret par Michel Orcel, introduction et analyse de l'opéra par Chantal CAZAUX, *L'Avant-Scène Opéra* n° 249 (Paris : éd. Premières Loges), mars-avril 2009.

18 Pour être exact, trois « *Weird sisters* » auxquelles il faut ajouter trois « *other witches* » plus ponctuelles.

(Thane of Glamis, etc.), il l'est selon la dénomination plus universaliste de « général de l'armée du roi Duncan ». Enfin, on ôte les précisions géographiques (Inchcolm, Inverness, Scone ou Colme-Kill, conservaient encore, par leur symbolisme historique <sup>19</sup>, un sens partagé pour le public shakespearien), et l'on se contente de situer l'action en Écosse (puis, pour le quatrième acte, « *tra il confine di Scozia e d'Inghilterra* ») : évocation globalisante d'un pays appartenant – par le biais shakespearien notamment ! – à l'inspiration romantico-nordique des opéras du moment.

### **La poétisation d'un personnage lyrique : introspection et errance mentale**

Par le redécoupage de la pièce en livret, Verdi manifeste une ligne directrice évidente : atténuer la dimension militaire et politique de son sujet, amplifier ses moments introspectifs et les influences surnaturelles (sorcières) ou fascinantes (Lady Macbeth) qui le gouvernent.

#### *Un rééquilibrage du politique et du surnaturel*

D'une part, Verdi supprime nombre de personnages composant la cour et l'armée du royaume d'Écosse : Donalbain (l'autre fils de Duncan), Lennox, Ross, Menteith, Angus et Caithness (nobles écossais), entre autres. Certes, ce processus de diminution du générique est habituel, mais l'usage n'amointrit pas ici l'effet : d'un réseau de nobles et de militaires servant et observant le roi, on passe à quelques individus isolés. D'autre part, les scènes enlevées sont systématiquement de propos militaire ou politique : le récit du capitaine des exploits guerriers de Macbeth (I/2), la désignation de Malcolm comme Prince de Cumberland (I/4), les dialogues soupçonneux de Ross et du vieillard (III/6), de Lennox et du seigneur (III/6), le meurtre du fils de Macduff (IV/2). Quant au combat final, il est, dans l'opéra, ramené à une scène de bataille unique, au lieu des scènes V/2-4-6 à 8 de la pièce, qui alternent avec les événements survenant au château.

---

<sup>19</sup> Inchcolm, ou île de Saint-Colme ; Inverness, la capitale des Highlands ; Scone, le lieu de couronnement des rois d'Écosse, et la capitale de l'ancien royaume picte ; Colme-Kill, ou île d'Iona, la nécropole des rois d'Écosse jusqu'en 1040.



Surtout, les trois figures royales auxquelles s'oppose Macbeth (Duncan, son héritier Malcolm et son allié le roi d'Angleterre) sont aussi atténuées. En effet, Duncan devient, dans l'opéra, un rôle muet qui fait une simple apparition au milieu de l'acte I. Sa figure souveraine est floutée, ramenée presque à celle d'un homme, d'un père symbolique peut-être. Perdant en traîtrise régicide, son meurtre s'accroîtra alors d'une horreur plus humaine, et le Macbeth de Verdi semble donc saisi d'une culpabilité qui outrepassa le seul crime d'État pour plonger dans les arcanes mêmes du bien et du mal. De même, Malcolm est également flouté : l'autoportrait grinçant dans lequel il passait en revue ses défauts (luxure, cupidité...) en craignant d'être pour l'Écosse un roi pire que l'usurpateur qu'il combat (Shakespeare, IV/3), disparaît du duo Malcolm / Macduff (Verdi, IV). Il laisse place à une silhouette plus indécise, qui ne fait que peu apparaître la bataille finale comme un coup d'État mené de main de maître. Et son alliance avec l'Angleterre est seulement évoquée par le méprisant « *Perfidi ! all'Anglo contro me v'unite !* » de Macbeth (IV/5), quand le texte de Shakespeare (sous l'influence des circonstances, certes), prenait le temps de détailler cette alliance comme bénéfique, mettant en jeu un roi quasi sanctifié et guérissant les écrouelles (Édouard le Confesseur, dont la pièce précise qu'« une foule de pauvres hères » attend la guérison <sup>20</sup>).

Équilibrant cette déperdition de souffle politique relativement à la geste du rôle-titre, le livret de l'opéra entoure Macbeth d'un halo surnaturel bien plus marqué que dans la pièce – sans même parler du ballet ajouté dans la version de 1865 et qui contribue à ce mouvement en développant la scène du Sabbat et le personnage d'Hécate. Outre le remplacement des trois « *Weird sisters* » par un triple chœur, Verdi opère aussi une intensification de leurs interventions par une unité scénique nouvelle : par l'omission des scènes internes dilatoires et le retour systématique en fin de scène du chœur des sorcières, qui semble symboliquement enserrer Macbeth en son sein. Comparons ainsi :

---

20 IV/3 : [Doctor] « There are a crew of wretched souls / That stay his cure. »

Shakespeare		Verdi	
I/1	Première rencontre des sorcières	Introduction	Chœur des sorcières
I/2	Récit du capitaine à Duncan		
I/3	Ronde et prédictions Dialogue Macbeth / Banquo		Scène des prédictions Duo Macbeth / Banquo <i>Chœur des sorcières</i>

Tableau 1 : Restructuration par Verdi du début de l'acte I avec retour final des sorcières.

Shakespeare		Verdi (acte III)
IV/1	Sorcières et Hécate	Chœur et Ballet
	Scène des apparitions	Scène des apparitions
	Scène avec Lennox	<i>Chœur des esprits</i>

Tableau 2 : Restructuration par Verdi du début de l'acte IV avec retour final des esprits.

Par ailleurs, en choisissant d'inverser la chronologie de certains détails de l'action, Verdi amplifie indubitablement la part surnaturelle des manifestations verbales et sonores auxquelles Macbeth est confronté. Ainsi, dans la pièce, le spectateur entend Duncan nommer Macbeth sire de Cawdor en I/2 ; dès lors, les « prédictions » des sorcières en I/3 sont en partie éventées, et autorisent une lecture rationaliste de leur propos (« Cawdor » est déjà connu, « roi » ne serait que jeté au hasard par des voix joueuses, charge à Macbeth de réagir avec foi à cette pseudo-prédiction). Supprimant la scène I/2, Verdi confronte d'emblée son personnage (et son public) à une prédiction qui ne sera confirmée que quelques instants plus tard, par l'arrivée des envoyés de Duncan : l'effet est décuplé, et la dimension surnaturelle de ce qui vient de se jouer, assurée.

De même, après le meurtre de Duncan, dans la pièce (II/2), des coups résonnent à la porte du château : ils annoncent l'arrivée de Macduff et Lennox (II/3). Mais dans l'opéra, Macduff est arrivé au château de Macbeth avec la suite de Duncan. Les coups qui retentissent, après le meurtre, restent donc inexplicables, et la frayeur qu'ils déclenchent, comme le contexte dramatique qui les accompagne, ne sont pas sans rappeler les coups frappés à la porte de Don Giovanni, meurtrier, par le Commandeur, sa victime surgie d'entre les morts et qu'il a par dérision conviée à dîner

chez lui <sup>21</sup>. Pour un public lyrique de 1847, la référence mozartienne est évidente, et ombre ces coups d'une dimension à la fois occulte et morale, comme l'émanation d'un jugement divin. Un tel détail vient aussi judicieusement accroître, chez le Macbeth verdien, la culpabilité rampante et l'instabilité mentale.

### *Une déréalisation progressive du personnage*

Ainsi les scènes d'introspection ou de folie prennent dans l'opéra, une dimension nouvelle, en durée et en intensité. Si le « monologue du poignard » est assez semblable dans les deux œuvres (« *Is this a dagger which I see before me* », II/1, devenu « *Mi si affaccia un pugnale ?* », II/11), le banquet est formalisé, chez Verdi, de façon à amplifier les moments d'hallucination de Macbeth en les opposant au *brindisi* festif de Lady Macbeth. Le procédé est triple : d'une part, l'opéra condense les réactions de Macbeth en tirades suivies (« *Lo sono, ed audace [...]* » puis « *Va ! spirito d'abisso [...]* »), alors que la pièce les fragmentait en deux temps, toujours interrompus par les incises de Lady Macbeth (III/4, v. 60-67 puis 95-97). Le discours de Macbeth se concentre ainsi selon un zoom qui omet, durant quelques phrases, le reste du monde, laissant le personnage seul face à sa terrifiante hallucination. D'autre part, Verdi développe une idée émise en début de scène chez Shakespeare : Macbeth, affable, y indique à ses invités que « *Our hostess keeps her state ; but in best time / We will require her welcome* <sup>22</sup> ». De fait, dans l'opéra, Lady Macbeth gratifie l'assistance d'un toast ou *brindisi* (« *Si colmi il calice* ») qui prend un tour dramaturgique plus essentiel que nombre d'airs à boire souvent anecdotiques. Car si sa première occurrence est une pure manifestation de politesse mondaine, la seconde se veut une diversion à la jovialité forcée, pour ramener l'assistance à un état d'esprit léger après que Macbeth a subi sa première hallucination. Face à ces sections musicales vives (sur fond d'une rythmique de polka), ornementées, précieuses même par leur stylisation aiguë, les interventions de Macbeth – décousues, jonglant entre

---

21 La référence joue d'ailleurs aussi à l'acte suivant, quand Macbeth fait semblant d'attendre, parmi les invités à son banquet, Banquo, qu'il a entre-temps fait assassiner – mais ici, il s'agit d'une référence *a posteriori*, puisque chez Shakespeare déjà l'invitation était lancée.

22 « Notre hôtesse, pour commencer, reste sur son trône, / Mais au moment le plus convenable / Nous lui demanderons ses mots d'accueil. »

les extrêmes de la dynamique et de la tessiture – n'en apparaissent que plus violentes, hors cadre, irrationnelles. Enfin, le *medium* musical permet au compositeur de donner au spectre virtuel une existence sonore de fond : ses apparitions sont accompagnées d'accords de septièmes diminuées soutenus par des trombones, selon un effet qui est, de la part de Verdi, une nouvelle référence au *Don Giovanni* de Mozart, et aux accords précédant l'entrée finale du Commandeur. L'effet est ici double : la terreur de Macbeth est concrétisée par une atmosphère musicale intense, et le personnage de nouveau placé sous la coupe d'une référence culturelle qui amplifie la part surnaturelle du phénomène. De meurtrier envahi par la culpabilité (et par ses visions), Macbeth devient la future victime d'un jugement suprême, dont la réalité transcendante prend à l'orchestre les traits du Commandeur mozartien. Il ne s'agit désormais plus seulement d'un homme pétri de remords, mais bien d'un être aux prises avec des forces spirituelles supérieures et musicalement *incarnées*.

De là, à la fin de la scène des apparitions, son évanouissement, comme si ses sens étaient saturés de perceptions magiques. Chez Shakespeare, rien de tel : quelques instants après l'apparition des huit rois (IV/1), les sorcières disparaissent, laissant la place à Lennox qui entre pour un court dialogue avec Macbeth. Chez Verdi, ce dernier s'évanouit sous le coup des informations révélées par l'apparition des huit rois, et les sorcières convoquent les « *Aerei spirti* » (« esprits aériens » absents de la source) pour le ranimer. Cette scène, créée de toutes pièces par le compositeur, offre aux sorcières un champ d'action plus réel et concret que dans la pièce, où leur existence se réduit à leur discours et pourrait même être lue comme une fiction hallucinatoire. Ici, les esprits convoqués par les sorcières interviennent sur la corporéité d'un Macbeth évanoui : leur réalité s'en accroît quand la « déréalisation » du protagoniste s'y fait jour.

#### *Un Macbeth agi plus qu'acteur*

De là également, dans l'opéra, un Macbeth plus flottant et ambigu que son modèle shakespearien, comme si ses actes résultaient moins d'une volonté individuelle que d'un réseau d'influences plus ou moins explicites. Verdi a soigneusement évité tout ce qui laissait transparaître le Macbeth foncièrement criminel dépeint par Shakespeare, laissant apparaître ainsi un véritable antihéros :

- I/3. Dès les premières prédictions des sorcières réalisées, avant même ses retrouvailles avec Lady Macbeth, le Macbeth shakespearien envisage les pires conséquences d'une manière explicite (« *My thought, whose murder yet is but fantastical* <sup>23</sup> » et s'interroge sur la (non-)réaction à avoir (« *If chance will have me king, why chance may crown me / Without my stir* <sup>24</sup> »). Chez Verdi, le « meurtre » est détourné en périphrase, et l'attentisme en clair renoncement : « *Pensier di sangue, d'onde se' nato ? / Alla corona che m'offre il fato / La man rapace non alzerò* <sup>25</sup>. »

- I/ 4. Dans la pièce, à la désignation de Malcolm comme héritier du trône, Macbeth réagit par un aparté de nouveau explicite : il doit supprimer cet obstacle (« *The Prince of Cumberland ! That is a step / On which I must fall down, or else o'erleap [...]. / The eye wink at the hand ; yet let that be / Which the eye fears, when it is done, to see* <sup>26</sup> »). Ce passage est supprimé dans l'opéra.

- I/7. Quand Macbeth et Lady Macbeth programment l'assassinat de Duncan, c'est Macbeth qui a l'idée d'ensanglanter les gardes endormis pour les faire accuser, et d'utiliser leurs armes : « *Will it not be received, / When we have marked with blood those sleepy two / Of his own chamber, and used their very daggers, / That they have done't ?* <sup>27</sup> » Chez Verdi, cette sordide manipulation devient l'œuvre de Lady Macbeth (« *Le sue guardie insanguinate... / Che l'accusa in lor ricada* <sup>28</sup> »).

- III/1. La pièce montre Macbeth prenant le temps de soutirer à Banquo les détails de son emploi du temps de l'après-midi pour mieux orienter ses tueurs à gages (« Irez-vous à cheval ? [...] Devez-vous aller loin ? [...] Emmenez-vous Fléance ? »). Resté seul un moment, il développe en une tirade sa décision de supprimer Banquo et sa descendance. Puis il reçoit

---

23 « Ces pensées, qui ne font pour l'instant que rêver le meurtre. »

24 « Peut-être, si le sort veut me faire roi, / Me couronnera-t-il sans que j'aie à faire ? »

25 « Pensée de sang, d'où me viens-tu ? / Sur la couronne que m'offre le destin / Je n'abattraï pas ma main avide. »

26 « C'est là une marche / Où je trébucherai si je ne la saute [...]. / Et que l'œil se détourne de la main ! Que celle-ci ait pouvoir / D'accomplir librement ce que l'œil craindrait trop de voir. »

27 « Quand nous aurons barbouillé de sang les dormeurs / Qui sont là, en effet, dans sa chambre même... Et si nous employons leurs propres poignards, / Va-t-on pouvoir douter qu'ils soient les coupables ? »

28 « Ensanglantez les mains des gardes... / Que le crime retombe sur eux. »

les deux assassins et les convainc du danger que représente leur future victime. Quand Lady Macbeth le rejoint (III/2), s'il partage avec elle sa préoccupation relative aux prédictions concernant Banquo, il lui cache l'assassinat qu'il vient d'organiser : « *Be innocent of the knowledge, dearest chuck, / Till thou applaud the deed*<sup>29</sup> ». Tout au contraire, dans l'opéra, la longue scène initiale est supprimée, et le projet de meurtre naît « à deux », aiguillonné par les réactions insinuanes de Lady Macbeth qui est ici tout sauf « innocente de ce qui se trame » : « *Egli e suo figlio vivono è ver... [...]* / *Ah sì, non l'hanno [la vita immortale] [...]* / *Dove ? Quando ? [...]* / *Immoto sarai tu nel tuo disegno ?*<sup>30</sup> »

- IV/1. À la fin de la scène des apparitions, après sa conversation avec Lennox, Macbeth décide de s'emparer de Fife et d'y tuer la femme et les enfants de Macduff. La version de 1865 de l'opéra modifie profondément l'économie des personnages et leur fonction : la décision est de nouveau partagée avec Lady Macbeth, qui fait irruption en lieu et place de Lennox (la version de 1847 en restait à un air de Macbeth seul). Macbeth lui fait le rapport des nouvelles prédictions et apparitions, d'une façon soumise et presque infantile, et c'est Lady Macbeth qui lâche, la première, « *Morte ! sterminio sull'iniqua razza !*<sup>31</sup> », quand Macbeth se contente d'en appeler aux phénomènes naturels, sans précision : « *Di Macduffo arda la rôcca ! / Perano moglie e prole !*<sup>32</sup> »

- V/3. Dernier moment critique pour percevoir l'évolution du personnage entre la pièce et l'opéra : les instants qui précèdent l'assaut final de Malcolm. Chez Shakespeare, Macbeth s'y montre plein d'acrimonie, humiliant même le serviteur qui l'informe de l'avancée anglaise (tour à tour baptisé « *cream-faced loon* », « *villain* », « *lily-livered boy* », « *patch* », « *whay-face*<sup>33</sup> »), amer envers le médecin qui ne parvient pas à soigner Lady Macbeth (« *Throw physic to the dogs ! I'll none of it*<sup>34</sup> »). C'est là un

---

29 « Mon oisillon, / Reste innocente de ce qui se trame / Jusqu'au moment de t'en réjouir ! »

30 « Lui et son fils vivent, c'est vrai... / Certes, non ! [ils ne sont pas immortels] / Où ? et quand ? / Ne changeras-tu pas d'avis ? »

31 « Que la mort s'abatte sur l'inique race ! »

32 « Que le feu détruise le château de Macduff ! / Et meurent sa femme et ses enfants ! »

33 « Face de crème », « coquin », « morpion au foie livide », « petit clown », « face de lait caillé ».

34 « Jette ta médecine aux chiens, je n'en veux pas. »

Macbeth certes cynique et malheureux, mais surtout agressif. Ce que ne devient à aucun moment le Macbeth de Verdi, dont le monologue (IV/5) et la réaction à l'annonce de la mort de Lady Macbeth (IV/6) ne portent aucune insulte à un tiers. Le personnage reste concentré sur lui-même, aveugle presque au monde extérieur.

Plus introspectif, et en contrepartie plus « agi » par des forces extérieures, surnaturelles et/ou féminines, qu'il n'agit de lui-même, le Macbeth opératique est indissociable de sa Lady, qui partage plus profondément le germe du crime et la culpabilité qui en découle. Se défaisant de sa construction de personnage historique, idiomatique et dynastique, il devient dès lors plus allégorique, figure d'un mental rongé par le remords, élément parmi d'autres d'une atmosphère plus sulfureuse que guerrière. Plus éloigné encore des faits que le Macbeth shakespearien avait dû, lui, recréer, plus proche de leur sinueux cheminement intérieur, sans prise sur des actes dont il devient plus l'antihéros que le héros. Laissant dès lors plus de place à la musique pour exprimer ou agir les ellipses qui le grèvent.







Nicole BOIREAU

Écritures – Université Paul Verlaine - Metz

## DE LUTHER À OSBORNE

La pièce du dramaturge anglais John Osborne (1929-1994), *Luther*<sup>1</sup>, créée en 1961 par une prestigieuse compagnie, dans un théâtre régional<sup>2</sup> avant transfert dans le West End de Londres<sup>3</sup>, fut saluée par toute la critique<sup>4</sup>. Tony Richardson en avait assuré la mise en scène, Albert Finney incarnait le rôle titre. La pièce fut adaptée en langue française<sup>5</sup>, puis présentée au festival d'Avignon en 1964, avant de connaître un immense succès au Théâtre National Populaire (Chaillot) pendant la saison 1964-1965. La mise en scène était de Georges Wilson, Pierre Vaneck prêtait sa voix et son physique à Luther. De part et d'autre de la Manche, cette configuration de grands noms signalait un événement théâtral majeur. En effet, John Osborne, ancien acteur, le plus connu des « jeunes hommes en colère » (*Angry Young Men*), le plus véhément aussi, lorsqu'il exprimait sa haine<sup>6</sup> des traditions britanniques dans ses manifestes et dans ses pièces,

---

1 Édition anglaise : *Luther*. Londres : Faber & Faber, 1961, 102 p.

2 L'English Stage Company, au Théâtre Royal de Nottingham.

3 Le système anglais du transfert permet le « rodage » des spectacles dans les régions avant d'être à l'affiche à Londres. Il assure ainsi la pérennité d'un spectacle transféré d'un théâtre de la périphérie vers le secteur commercial du West End.

4 Rappelons l'importance de la presse (le « Quatrième Pouvoir ») en Grande-Bretagne et l'influence des critiques dramatiques des journaux sur la fortune d'une pièce de théâtre.

5 Les citations en français seront tirées de l'édition utilisée : *Luther*, « Trois actes adaptés par Pol Quentin ». Paris : Collection du Théâtre National Populaire, 1964, 86 p.

6 Le mot n'est pas trop fort, car Osborne l'utilise dans une mercuriale célèbre, d'une grande violence, publiée dans le journal *Tribune* : « A Letter to my Fellow Countrymen » (« Lettre à mes concitoyens »), 18 août 1961, p. 7. La lettre commence par : « This is a letter of hate », (« Ceci est une lettre de haine »), et se termine par « In sincere and utter hatred » (« Avec mes salutations les plus sincères et les plus haineuses », ma traduction).

enflammait toute une génération. Son théâtre efficace et passionné ouvrait la voie à un renouvellement artistique sans précédent.

Le choix du personnage de Luther, le grand réformateur qui changea le monde occidental, ne pouvait être le fait du hasard pour Osborne, lui-même à l'origine d'un intense renouveau théâtral, en phase avec l'esprit libertaire des années cinquante et soixante. Sans doute l'homme de théâtre se trouva-t-il des affinités avec son modèle, ou bien souscrivit-il tout simplement au goût anglais pour le théâtre historique. Quoi qu'il en soit, histoire de vie, dimension historique, aspirations personnelles de l'auteur, entrèrent dans la construction du personnage.

À partir des années 1960, le théâtre historique s'inscrivait dans une esthétique de la distance, sur le modèle brechtien<sup>7</sup>. En Angleterre comme en France, une dramaturgie ouverte, de type épique, s'appliquait à construire une vision du monde. Le présent était exploré par le biais du passé. L'historicisation était à l'ordre du jour. La pièce *Luther* en est l'exemple achevé. À la lisière du passé et du présent, le personnage de théâtre se doit d'être crédible. Osborne construit un personnage du passé en résonance avec son présent. *Luther* raconte l'histoire d'une vie qui s'inscrit dans l'Histoire et nous parle de notre temps. À la fois biographique et historique, cette pièce est avant tout notre contemporaine. De quel subtil dosage, entre scène intime et scène du monde, son personnage est-il le résultat ?

### Choix biographique et cadrage historique

Nombreuses sont les biographies de Luther écrites par des écrivains ou des historiens catholiques, qui le dépeignent comme un individu sulfureux. Osborne choisit de présenter avant tout un cas individuel en dehors de toute position partisane. La source biographique qu'il privilégie est le livre d'un psychanalyste, Erik H. Erikson, *Young Man Luther, A Study in Psychoanalysis and History*<sup>8</sup> (1958). Gordon Rupp commente favorablement

---

7 Le Berliner Ensemble avait fortement impressionné le public londonien en 1956. La compagnie inspira des metteurs en scène anglais, tel Bernard Miles, qui dirigea *La Vie de Galilée* et en tint le rôle principal, au Mermaid Theatre, en 1960.

8 ERIKSON (E. H.), *Young Man Luther*. London : Faber & Faber, 1959, 280 p. Édition française : *Luther avant Luther*, traduit de l'américain par Nina Godneff, Paris : Flammarion, 1968, 330 p.

le choix d'Osborne : « Le Luther d'Osborne se dégage des caricatures catholiques ; nous avons de la chance que Luther ait retenu son attention et pas celle de T. S. Eliot ou de Robert Bolt<sup>9</sup>. » On retiendra le compliment décerné à Osborne pour son objectivité, mais on regrettera que le critique ait terminé son observation, *in cauda venenum*, en faisant un mauvais procès à deux auteurs talentueux, comme Eliot et Bolt, fort capables de construire un personnage dramatique crédible, par-delà les clivages religieux.

Osborne retient une biographie où Martin Luther est prétexte à une réflexion plus générale sur la psychanalyse. En effet, le livre montre comment se construit la personnalité, comment se dessine le schéma œdipien, quelles traces profondes il imprime. Erik H. Erikson donne une importance capitale à l'influence du père sur le fils ; il montre Luther en proie à ses démons intérieurs, à sa crise d'identité, à son intense sentiment de culpabilité. Il rappelle les paroles que Martin Luther prononçait de manière obsessionnelle lorsqu'il était étudiant : « Plus on se purifie, plus on est souillé<sup>10</sup>. » Erikson tisse son étude de considérations sur l'intériorisation du conflit générationnel, puis il montre comment Martin Luther construit son identité dans un contexte familial où le père, jaloux de l'influence de la mère sur l'enfant, lui apprend à être indépendant de la sphère féminine, à ne compter que sur lui-même et sur son travail. Le psychanalyste retrace les étapes de la petite enfance en quatre crises. Si la première est celle du stade oral freudien, la deuxième oscille entre deux voies : elle oriente l'individu vers l'autonomie, ou bien elle fait germer en lui, et durablement, la honte et le doute. La troisième correspond à ce que Freud décrit comme la crise familiale majeure : le complexe d'Œdipe. C'est au cours de la quatrième étape que l'individu entame l'apprentissage de la vie. Erikson présente Martin Luther cherchant à se délivrer des démons qui le hantent grâce au silence de la vie monastique. Ce retour sur soi l'aide à trouver son propre langage et à prendre conscience de la nécessité d'un grand projet religieux

---

9 RUPP (G.), « Luther and Mr Osborne », *The Cambridge Quarterly*, Vol. I, n° 1, Winter 1965, p. 28-35, p. 29 (ma traduction). T. S. Eliot (1888-1965) : grand poète américain, naturalisé britannique, converti au catholicisme en 1927, Prix Nobel de littérature en 1948 ; Robert Bolt (1924-1995), auteur dramatique anglais, catholique, mais aussi membre du Parti communiste de Grande-Bretagne pendant un temps.

10 ERIKSON (E. H.), *Young Man Luther*, *op. cit.*, p. 58 (ma traduction).

pour son pays. Hélas, souligne Erikson, les démons intérieurs reviendront en force et ne cesseront de le harceler <sup>11</sup>.

Dans sa pièce, Osborne suit fidèlement, dans l'ordre chronologique, la vie de Martin Luther (1483-1546), au cours des années 1506-1530, telles qu'elles apparaissent dans l'ouvrage d'Erikson : son entrée chez les augustins d'Erfurt (acte I), la querelle des indulgences et la publication de ses quatre-vingt-quinze thèses (acte II), l'évocation de la Diète de Worms, de la guerre des Paysans et de son mariage avec une ancienne religieuse, dont il aura un fils (acte III). La dernière scène se déroule au couvent des augustins de Wittenberg en 1530.

Gordon Rupp signale deux anachronismes portant sur Staupitz, le général des augustins, qu'Osborne fait apparaître erronément à Wittenberg en 1517 et en 1530, alors qu'il se trouvait en Bavière en 1517 et qu'il était déjà décédé en 1530. Ces inexactitudes ne nuisent en rien à la cohérence de l'ensemble. Osborne fait de Martin Luther un personnage de chair et d'os, à la complexité réelle, sans le grandir ni le simplifier ; il semble avoir été soucieux de ne pas le caricaturer, mais au contraire d'en préserver la vérité psychologique et historique.

Homme de théâtre, Osborne crée un personnage fidèle aux sources biographiques, conforme à un réel connu, mais surtout un personnage intensément présent, capable d'émouvoir son public. Il y a fort à parier que l'adaptation théâtrale d'une biographie psychanalytique donnera l'avantage à Œdipe, au conflit avec le père, à la conscience individuelle, réduisant par là même le contexte historique et social à un cadrage factuel. Donner ainsi la priorité au personnage, voire à la personne, dans sa singularité, peut en estomper la dimension historique, ce qui semble être le cas ici. En effet, Osborne ne fait pas apparaître de lien organique entre Luther et la naissance du protestantisme. Seules les didascalies indiquent la marche du temps et des événements historiques qui se succèdent, tandis que Martin Luther traverse des périodes d'angoisse et de doute. Le lien entre Luther et son contexte ne répond à aucun déterminisme, il semble relever de la pure contingence. Cette observation s'applique aussi à la biographie de Luther par Erikson, commentée en ces termes par François Dosse dans *Le Pari biographique* : « Cet éclairage [...] ne nous dit rien sur les raisons de l'écho qu'a rencontré Luther dans sa dénonciation des pompes romaines et des

---

<sup>11</sup> ERIKSON (E. H.), *Young Man Luther*, *op. cit.*, p. 44-45. Ma traduction.

indulgences. Il manque à son analyse toute la dimension socio-historique sans laquelle on ne peut comprendre le succès du protestantisme. Son Luther devient a-temporel<sup>12</sup>. » Cette observation s'applique à la pièce d'Osborne, qui semble coller au matériau biographique, privilégiant l'homme et non le réformateur. Le critique Ronald Hayman remarque aussi que, dans la pièce d'Osborne, « l'Histoire reste obstinément sur la toile de fond<sup>13</sup> ». Martin Luther s'affirme en tant que destin individuel et non comme reflet des soubresauts de la grande Histoire. Osborne lui donne la prééminence, réduisant les autres personnages à être des figurines, dont la fonction se limite à donner la réplique au théologien.

La cure psychanalytique, récit de vie toujours oral, entretient un rapport d'analogie avec le théâtre. Le personnage y est central, il joue de multiples rôles. Sa scène intime se projette sur une scène de théâtre. La vérité biographique se prête à la construction dramatique.

### **Personnage et théâtralité**

La biographie se nourrit de l'Histoire, mais lorsqu'il s'agit de créer un personnage de théâtre et de l'insérer dans une temporalité, des choix sont nécessaires. En outre, tandis qu'il s'inscrit dans un schéma dramatique, le personnage historique prend un statut presque fictionnel pour le spectateur. Cette pièce en trois actes, divisés de façon symétrique en tableaux de longueur égale (trois tableaux pour l'acte I, six pour l'acte II, trois pour l'acte III), rompt avec la dramaturgie aristotélicienne de la progression dramatique. Chaque scène se déroule de manière autonome dans un lieu différent, à l'extérieur ou à l'intérieur, dans un décor stylisé, qui se résume parfois à un objet symbolique indiqué dans les didascalies (un couteau de boucher, par exemple, acte I, scène 2). La dramaturgie épique en tableaux et la scénographie correspondante épurée sont intemporelles ; elles généralisent le propos, plaçant l'Histoire hors circuit en quelque sorte, hors jeu peut-être, hors contexte sans doute, à distance certainement, pour rendre le personnage immédiat, l'extraire de la page et le rendre présent à la scène. La distanciation scénique se marque par la présence d'un Chevalier, sans

---

12 DOSSE (Fr.), *Le Pari biographique*. Paris : Éditions La Découverte, 2005, 480 p., p. 365.

13 HAYMAN (R.), *John Osborne*. London : Contemporary Playwrights, Heinemann, 1968, VIII-80 p., p. 46 (ma traduction).

identité précise, qui joue un rôle de narrateur venant au début de chaque acte annoncer le lieu et le moment de l'action. La distance opère dans les aspects scéniques, mais elle laisse place à l'illusion, à la *mimesis*, là où le personnage de chair et d'os impose sa présence et prend le pas sur l'Histoire, sans relation dialectique avec elle.

Entre distance et illusion, Osborne réussit le tour de force d'un savant équilibre. Jean Duvignaud définit l'essence du théâtre par la présence scénique, d'une intense théâtralité, de l'humanité souffrante<sup>14</sup>. Martin Luther, omniprésent sur le plateau, toujours seul, à l'exception de la scène des indulgences (acte II, scène 1), sollicite fortement le spectateur, le prenant à témoin dans un rapport d'intimité qui s'établit au moyen des monologues. Convention utile, le monologue autorise le théâtre classique à introduire l'irreprésentable. Il permet au héros de faire le point sur l'action ou d'exprimer un dilemme ; il place le coupable en situation de confession. Le personnage de Martin Luther dévoile les replis de son âme dans des monologues qui reprennent fidèlement ses propos, ses sermons, ses écrits. Par son artificialité, le monologue s'affiche comme une procédure de distanciation paradoxale, car il favorise, simultanément, l'identification du spectateur avec le personnage, créant ainsi l'illusion du réel. La *mimesis* se distend mais reste bien présente. L'illusionnisme théâtral fait resurgir la personne derrière le rôle.

Dans la pièce d'Osborne, les nombreux monologues de Luther exacerbent la présence charnelle du personnage. Martin Luther se définit par son corps, comme son père le lui rappelle : « [Q]uel que soit le mal que tu te donnes, tu n'arriveras jamais à te libérer de ton corps<sup>15</sup>. » Luther habite un corps souffrant, travaillé par la maladie. Crises d'épilepsie, constipation frisant l'occlusion intestinale, maintiennent le docteur en théologie à un stade régressif, scatologique et infantile. Michel Morel oriente utilement sa réflexion sur le fonctionnement langagier du texte d'Osborne, dont il analyse la crudité sous l'angle de « la carnavalisation ambiante du langage<sup>16</sup> ».

---

14 DUVIGNAUD (J.), *Sociologie du théâtre*. Paris : PUF, 1965, 588 p., p. 24.

15 *Luther*, *op. cit.*, édition française, p. 32, (*op. cit.*, édition anglaise, p. 41).

16 MOREL (M.), « Le "Luther" de John Osborne ou la résonance emblématique », dans SAMUEL-SCHEYDER (M.), éd., *Martin Luther, Images, Appropriations, Relectures*, Bibliothèque Le Texte et L'Idée (Centre de Recherches germaniques et scandinaves de l'Université de Nancy II), Volume V, 1995, p. 289-300, p. 292.

Martin est de plus en plus conditionné par les supplices de son corps. Il en perd la mémoire à la messe. À l'âge adulte, il reste obsédé par son corps et par le monde de l'enfance, deux éléments qui structurent sa parole. Les didascalies du deuxième acte le montrent perdu dans la contemplation d'un enfant, sur le parvis de la chapelle du château de Wittenberg, le 31 octobre 1517<sup>17</sup>. Luther partage avec les autres personnages des pièces d'Osborne, Jimmy Porter<sup>18</sup> en particulier, la même fuite devant le monde des adultes : « J'ai perdu le corps d'un enfant. Le corps d'un enfant. Les yeux d'un enfant. Au premier son de ma propre voix d'enfant, j'ai perdu le corps d'un enfant. J'étais terrifié<sup>19</sup>. » La peur que lui inspirait sa mère semble avoir laissé une trace profonde : « C'est étrange, c'est ma mère qui m'a le plus déçu. C'est elle que j'aimais le moins, de beaucoup<sup>20</sup>. » Le fantasme de l'enfance rappelle aussi, dans un autre registre, le syndrome de *Peter Pan* (1904), qui se lit souvent en filigrane dans le théâtre moderne anglais.

Dominé par la figure du père et par ses malaises corporels, le Luther d'Osborne s'enferme dans ses obsessions. Staupitz lui fait comprendre qu'à force de mortifications Martin ne fait que diriger son attention sur lui-même. Loin de connaître la transcendance, il s'emprisonne dans les affres de ses tentations, dans la conscience de ses limites, celles de son corps, dans le carcan de l'immanence. Il construit sa propre abjection : « Je suis un ver de terre, je ne suis pas un homme. Je ne suis qu'un objet de risée. Qu'on m'écrase. Qu'on me piétine<sup>21</sup>. » Luther fait figure de héros vaincu, voire d'antihéros ; il rejoint l'humanité ordinaire, tel Woyzeck dans la pièce éponyme<sup>22</sup>. À nouveau, on notera la présence sous-jacente de la tradition littéraire.

Luther ne se définit pas seulement comme un corps douloureux, qui se justifierait par sa seule existence ; il est aussi doté d'une conscience

---

17 *Luther*, *op. cit.*, édition française, p. 50, (*op. cit.*, édition anglaise, p. 61).

18 Personnage principal, devenu emblématique, de la première pièce d'Osborne : *Look Back in Anger*, créée par l'English Stage Company, dans une mise en scène de Tony Richardson, au Royal Court Theatre à Londres en mai 1956.

19 *Luther*, *op. cit.*, édition française, p. 15, (*op. cit.*, édition anglaise, p. 24).

20 *Ibid.*, p. 34, (*ibid.*, édition anglaise, p. 43).

21 *Ibid.*, p. 11, (*ibid.*, édition anglaise, p. 19).

22 *Woyzeck* (1837), chef-d'œuvre de Georg Büchner.

individuelle et d'un esprit rebelle. Dans les deux premiers actes, Luther est rongé par l'idée du péché, d'autant plus que son entrée chez les augustins ne l'a pas aidé à se transcender ; il se sent toujours « envieux, impatient, passionné <sup>23</sup> ». Il demeure hanté par le doute ; il n'a pas gagné de plus-value morale dans sa soumission à l'Église. Seule la grâce divine pourra le sauver.

La pièce met en pleine lumière la subjectivité tumultueuse de ce Luther ; son espace intérieur est devenu l'espace du conflit. Ici biographie et théâtre opèrent une fusion parfaite. Rares sont les échanges dialogués et les interactions scéniques. Cette absence de lien matérialisé entre Luther et son temps, entre Luther et les autres, permet à Osborne de créer la conscience solitaire d'un personnage qui se met en marge. Contrairement au Galilée de Brecht, en étroite symbiose avec les forces sociales et religieuses de son époque, le Luther d'Osborne se définit par ses seules composantes personnelles. Un jour, lorsque sa mère le frappait, Luther prit conscience de sa condition d'homme seul <sup>24</sup>. Relations familiales conflictuelles et obsession scatologique sont les principaux déterminismes qui l'amènent à désobéir, à réfléchir par lui-même, à penser autrement. Ce cheminement douloureux ne s'apparente-t-il pas à un chemin de croix ? N'ouvre-t-il pas la voie à une véritable ascèse ? La souffrance et les doutes qui habitent ce personnage ne dessinent-ils pas les contours d'une figure christique ?

Or, il est davantage question de morale que de théologie dans la pièce. Le grand réformateur est un homme faillible. Pas de face à face avec Dieu, mais avec lui-même. Pas de discussion doctrinale, mais un compagnonnage permanent avec le péché. Les exigences du théologien sont freinées par le désarroi de l'homme, augmentant d'autant sa souffrance. L'intensité du personnage et de son propos dans la pièce d'Osborne laisse penser que sa contemplation spirituelle passe bien par l'ordalie corporelle. La pureté de sa mission l'habite, mais, devant l'irreprésentable mystère de la foi, le spectaculaire s'arrête au corps qui, seul, prend en charge l'ascension spirituelle. On ne peut que souscrire à la démonstration de Michel Morel, lorsqu'il se plaît à « transformer allègrement la scatologie explicite en eschatologie latente <sup>25</sup> ».

---

23 *Luther*, *op. cit.*, édition française, p. 18, (*op. cit.*, édition anglaise, p. 27).

24 *Ibid.*, p. 34, (*ibid.*, édition anglaise, p. 44).

25 MOREL (M.), *art. cit.*, p. 298.



Contrairement à Jimmy Porter<sup>26</sup> qui se lamentait de ne pas avoir de nobles causes à défendre, Luther se saisit de la lutte contre les indulgences. L'homme a besoin de la parole du Christ, il doit établir un rapport intime avec l'enseignement du Sauveur. La spiritualité du personnage d'Osborne, sa justification par la foi s'exprime là. Non seulement ce passage de la pièce est un point de doctrine clairement exprimé (acte II, scène 3), mais il est aussi la citation exacte d'un sermon passionné prononcé le 31 octobre 1517 : « [L]a vérité est que le juste doit vivre par la foi toute seule<sup>27</sup>. »

Martin Luther l'hérétique est excommunié par le pape Léon X. Ses écrits ont un grand retentissement dans le pays où s'accroît l'autorité des princes à mesure que celle du souverain pontife diminue. La scène 6 de l'acte II est celle où la bulle du pape est brûlée, à Wittenberg en 1520, de même que « *les traités de droit canonique, les décrets de la papauté, dans un autodafé monstrueux*<sup>28</sup> ». La véhémence du personnage est à son comble ici dans ce monologue d'une poésie crue, d'un lyrisme passionné, où Luther se voit aussi comme un enfant « mort-né<sup>29</sup> ». Il supplie Dieu de l'entendre. Luther, le rebelle, mène jusqu'au bout de lui-même sa contestation de l'autorité pontificale, puis il quitte l'habit et fonde un foyer. Son entreprise réformatrice s'enracine dans une recherche individuelle, mais si le personnage appartient au passé il reste aussi intensément présent.

### **Le passé au présent**

Rébellion, contestation de l'ordre établi, exaltation du Moi, recherche de nobles causes, résonnent fortement en 1961. Sans doute ces éléments, ou pulsions, ont-ils gardé toute leur pertinence au XXI<sup>e</sup> siècle. L'absence de véritable lien entre Luther et son contexte permet à Osborne d'actualiser son personnage, qu'il veut proche de la sensibilité de son public. Il souscrit ainsi à l'historicisation brechtienne du théâtre épique et historique telle que Walter Benjamin la résume : « Imaginons qu'un auteur écrive une pièce historique : il ne réussira dans sa tâche que dans la mesure où il pourra coordonner les événements du passé d'une manière significative et intelli-

---

26 Voir *supra* note 18.

27 *Luther*, *op. cit.*, édition française, p. 52, (*op. cit.*, édition anglaise, p. 63).

28 *Ibid.*, p. 67, (*ibid.*, édition anglaise, p. 79).

29 *Ibid.*, p. 68, (*ibid.*, édition anglaise, p. 80).

gible, avec les gestes d'un homme d'aujourd'hui<sup>30</sup>. » Les états d'âme, les doutes, les tourments de Martin Luther, pourraient être ceux de n'importe quel individu que ses convictions premières abandonnent et qui se révolte contre un ordre établi. Le contexte historique et social, on l'a vu, ne peut être que stylisé dans la pièce, compte tenu des choix opérés par Osborne. En revanche, le personnage se doit d'offrir une épaisseur charnelle et un désarroi palpable. Les effets de réel en sont ainsi intensifiés et, avec eux, l'émotion du spectateur.

Si la pièce émut son public par la force de son personnage et la cohérence de sa dramaturgie, son message fut en revanche éreinté par certains critiques, qui reprochèrent à Osborne son interprétation individualiste du réformateur et sa présentation trop schématique de l'Histoire. Il est nécessaire de rappeler ici que, dans les années 1960, les critiques de théâtre ne cherchaient pas toujours les qualités intrinsèques d'une pièce, mais plutôt les présupposés politiques qu'elle était censée véhiculer. Très forte en France, la polarisation du débat intellectuel entre marxisme et individualisme était peu marquée chez les dramaturges anglais, qui restaient pour la plupart à l'abri des engagements idéologiques. On a compris que ce *Luther* ne s'inscrit pas dans une vision marxiste de l'Histoire, loin s'en faut, car Osborne laisse à son personnage une ambiguïté (une liberté ?) suffisante pour en faire notre contemporain et pour le rendre humainement crédible aux yeux des générations futures.

À sa création, le Luther d'Osborne fut jugé comme un « révolté sans cause<sup>31</sup> », ce à quoi Osborne lui-même donnait des arguments dans la pièce, par la voix de Cajetan, général des dominicains et légat du pape, pour qui Luther n'est qu'un révolté et non un révolutionnaire : « Vous n'avez rien d'un bon vieux révolutionnaire, mon fils, vous n'êtes qu'un vulgaire révolté, un animal très différent<sup>32</sup> » (acte II, scène 4). Ce propos fait écho aux critiques formulées maintes fois contre les tenants de la « nouvelle

---

30 BENJAMIN (W.), *Understanding Brecht*. London, NLB, 1973, XVI-122 pages, p. 23 (ma traduction).

31 L'expression résumait un état d'âme de la jeunesse dans les années 1950 ; elle est devenue un cliché, notamment suite au film de Nicholas Ray, avec James Dean, *Rebel Without a Cause*, 1955 (*La Fureur de vivre*).

32 Ma traduction de l'anglais, car ce passage a été omis dans l'adaptation utilisée pour cet article : « You're not a good old revolutionary, my son, you're just a common rebel, a very different animal. », *Luther, op. cit.*, édition anglaise, p. 73.

gauche<sup>33</sup> », souvent perçus eux aussi comme des « révoltés sans cause ». On reconnaîtra là une diatribe très fréquente de la part d'Osborne à l'endroit de ses contemporains, révoltés inconditionnels, uniquement tournés vers eux-mêmes et ne servant que leur propre personne. Cependant, la position d'Osborne vis-à-vis du supposé faible potentiel révolutionnaire de Luther n'est pas aussi tranchée dans la pièce. L'auteur reste nuancé, il caricature quelque peu Cajetan, lui prêtant une conception très étroite de l'Église. À ce stade de sa carrière, Osborne exprime des opinions qu'il partage avec des intellectuels et artistes en colère contre l'ordre établi, mais sans véritable vision réformatrice, sans adhésion à une action collective ; d'ailleurs, par la suite, il évoluera dans un sens de plus en plus conservateur, reniant ses positions premières. L'écrivain en colère Osborne fait de son Luther un homme possédé par ses tensions intérieures, mais un piètre réformateur, animé d'une spiritualité individualiste, en lutte contre son désespoir.

Le désarroi des intellectuels anglais des années 1950-1960, qui, après une formation universitaire, se sentent coupés de leurs racines populaires<sup>34</sup>, affleure aussi dans la pièce, surtout dans l'acte III, où Martin Luther accueille avec la plus grande indifférence la révolte paysanne et ses tragédies humaines. Pire encore, il défend les seigneurs allemands contre les paysans. Le rebelle est un rebelle pour lui-même, il n'embrasse pas la cause des humbles, le changement social ne l'intéresse pas et, selon lui, la révolte paysanne doit être sévèrement réprimée. Dans la scène 2 de l'acte III, le Chevalier met vigoureusement Luther en cause, mais les cadavres des paysans ne le concernent pas, ils n'attirent que son mépris. Ce Luther se préoccupe de son destin individuel et de son dépassement personnel. Nulle conscience révolutionnaire ne l'anime. Transposé dans les années 1950-1960, où la lutte des classes était encore considérée comme le moteur de l'Histoire par l'aile gauche du Parti travailliste et par les intellectuels marxistes, le faux révolutionnaire qu'est le Luther d'Osborne faisait figure de marginal, de « petit-bourgeois » sans engagement particulier. Était-il en avance sur son temps ? Il est clair que ce Luther véhicule un message critique sur les révolutions, qui se font au profit de quelques-uns, dans la limite de leur intérêt personnel.

---

33 La « nouvelle gauche », (*New Left*), faisceau de mouvements d'inspiration libertaire, recoupe ce que l'on entend généralement par les « idéologies de Mai 68 ».

34 Un thème fréquent chez les auteurs anglais de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle.

À décor stylisé, messages actualisés. Le Luther d'Osborne, de chair et d'os, passionné, haut en couleurs, est à l'image des personnages emblématiques des années 1950-1960. Ce Luther véhément, conforme au cadrage historique, est un avatar du célèbre Jimmy Porter, héros de la première pièce d'Osborne, *Look Back in Anger (La Paix du dimanche)*, qui avait donné, en 1956, le coup d'envoi à la révolution théâtrale de l'après-guerre. Plus encore, ce Luther ressemble comme un frère à John Osborne lui-même, à ce jeune auteur en colère qui vitupéra jusqu'à la fin des années 1960, avant de devenir intensément conservateur. *Luther* montre un rebelle en phase avec son temps, avec l'effervescence théâtrale de l'époque de sa création.

Si l'on revient, comme le fait Michel Morel, au travail du texte, par le texte et sur le texte, le personnage s'articule sur l'obsession de la maladie, doublée de celle de l'enfant. Des images de maladie et d'enfantement structurent la pièce et la jalonnent, de crise en crise. Enfantement et défécation, ou élimination problématique, voire impossible, symbolisent la double dynamique qui peut travailler un monde en renouvellement. En effet, Martin a le sentiment de vivre dans un monde finissant ; il se confie à Staupitz : « Père, n'avez-vous jamais pensé que vous apparteniez à un monde qui meurt<sup>35</sup> ? » (acte II, scène 2). Les didascalies de l'acte III introduisent la diète de Worms (18 avril 1521) en indiquant que : « *Le monde médiéval s'est déguisé pour la Renaissance*<sup>36</sup> ». Le passage à un nouveau monde se fait de façon visuelle, dans la scénographie qui, une fois de plus, comme l'indiquent les didascalies, sollicite le public : « *[I]l s'agit d'obtenir le maximum d'élargissement de l'action, de faire participer physiquement le public à l'action. L'idéal serait que chacun se sente comme dans un match de boxe, le plus près possible du ring et au-dessus même si cela se peut*<sup>37</sup>. » Le théâtre est censé impliquer le public pour éveiller sa conscience.

Les pièces d'Osborne qui précèdent *Luther*<sup>38</sup> expriment la même nostalgie du passé, la même crainte du changement. Le docteur en

---

35 *Luther*, *op. cit.*, édition française, p. 44, (*op. cit.*, édition anglaise, p. 54).

36 *Ibid.*, p. 69, (*ibid.*, édition anglaise, p. 81).

37 *Ibid.*, p. 69, (*ibid.*, édition anglaise, p. 81).

38 *Look Back in Anger*, 1956 (*La Paix du dimanche*) ; *The Entertainer*, 1959 (*L'Artiste de variétés*).

théologie de la pièce est une adaptation fidèle du livre d'Erikson, mais il est aussi une projection de ce qu'Osborne perçoit de la société de son temps. Libre à chacun aussi de voir, dans l'écrasement de la révolte paysanne, un parallèle avec la répression brutale, menée par les Soviétiques, de la révolution hongroise de 1956, un chapitre de l'Histoire qui hanta longtemps les intellectuels. Dans les deux cas, les révoltes sont réprimées dans le sang et laissent place à une nouvelle orthodoxie. D'un individualisme forcené, le Luther d'Osborne devient le tenant d'un nouvel ordre établi. Révolte, révolution, rébellion avec ou sans cause (cette thématique était d'une actualité brûlante dans les années soixante), nous sommes ici dans un théâtre engagé dans une réflexion sur individu et société, dans un sens très large, car, on l'aura compris, cette pièce, sans visée politicienne, n'est ni didactique, ni militante.

D'une manière générale, le théâtre anglais des années soixante propose une réflexion sur conscience individuelle et pouvoir absolu. Lorsque le général des dominicains demande à Luther de se rétracter en reniant ses thèses (acte II, scène 4 et acte III, scène 1), les deux scènes rappellent fortement le procès de Galilée. La liberté de pensée prenait dans les années soixante une résonance particulière, liée au monde totalitaire. Transposable au XXI<sup>e</sup> siècle et en maintes régions du globe, cette thématique est toujours pertinente. Le passé se revisite au théâtre, dans un présent qui demeure à jamais notre contemporain.

Pièce biographique par excellence, modèle du genre, l'œuvre de l'auteur anglais porte magistralement à la scène un combat personnel contre l'image du père et contre l'autorité de l'Église. Conforme à sa source biographique, le personnage de Luther recréé par John Osborne nous bouleverse et nous donne à penser. La pièce biographique est un genre prisé outre-Manche, où le théâtre suit ses propres voies, sans jamais succomber aux idéologies. Contemporaines de *Luther*, les autres grandes pièces de la destinée individuelle sont, curieusement, elles aussi des pièces biographiques. *Ross* (1960) de Terence Rattigan, qui retrace l'épopée de Lawrence d'Arabie, *A Man for All Seasons* (1960) de Robert Bolt, sur le procès du chancelier Thomas More, qui fait le sacrifice de sa personne pour rester en accord avec sa conscience, *The Devils* (1961) de John Whiting, sur le martyr du prêtre Urbain Grandier, pour n'en citer que quelques-unes, débouchent sur le mythe rassurant de l'individu tout-puissant. Elles eurent, avec *Luther*, un immense succès. Toutes réhabilitent, à des degrés divers,

le héros, garant de révolutions silencieuses et profondes. Les héros exemplaires sont aussi des rebelles. Ils brisent le carcan des déterminismes, affirment leur liberté en se dressant contre l'ordre établi. Sans doute cela explique-t-il le pouvoir régénérateur du théâtre biographique, qui, repoussant les limites, met en scène l'invincible force de l'humanité.



Jean-Philippe HEBERLÉ

IDEA – Nancy-Université, Université Nancy 2

### **DES SOURCES À L'ŒUVRE : LA CONSTRUCTION OPERATIQUE D'UN COMPOSITEUR TUDOR DANS *TAVERNER* DE PETER MAXWELL DAVIES**

La première de *Taverner*, le premier opéra du compositeur anglais Peter Maxwell Davies (1934-), eut lieu à *Covent Garden* en juillet 1972. Davies tient cette œuvre majeure de son catalogue en haute estime. Les raisons qui peuvent expliquer l'intérêt qu'il porte à cet opéra sont multiples. Elles tiennent en premier lieu à la qualité de la partition qui utilise le « In Nomine » du « Benedictus » de la *Missa Gloria Tibi Trinitas* du compositeur Tudor John Taverner, mais elles tiennent aussi, sans doute, à la longue et difficile genèse de l'opéra. À partir de l'utilisation du « In Nomine » de Taverner, Davies compose une musique complexe servant de toile de fond à un livret qui met en scène la vie de Taverner telle qu'on pensait la connaître jusqu'au milieu des années 1970. Le compositeur anglais écrivit le livret en premier. Il le commença en 1956, alors qu'il était encore étudiant à Manchester, et le termina aux États-Unis en 1962 lors de son long séjour à l'Université de Princeton. Quant à la partition, elle fut achevée en 1968 dans le cottage qu'il possédait alors dans le Dorset. Malheureusement, à la suite d'un incendie, une partie de cette partition fut détruite et il dut la reprendre en 1970 à partir de ses notes. À ces motifs, d'ordre plutôt affectif, s'ajoutent des motifs plus rationnels qui peuvent nous éclairer sur les raisons pour lesquelles le compositeur apprécie tout particulièrement son premier opéra. En effet, à bien des égards, *Taverner* se présente comme un manifeste et une réflexion sur le rôle et sur la manière de composer d'un musicien, mais aussi comme l'œuvre qui contient l'essence des interrogations de Davies sur la dualité humaine et le perpétuel mouvement des choses. Toutes ces questions sont abordées à travers le prisme de la vie du compositeur Tudor John Taverner (1490 ?-1545), du moins telle qu'elle transparaît dans l'opéra. Quels sont les éléments biographiques retenus ou

sélectionnés par Davies pour construire son personnage opératique ? Procède-t-il par l'ajout ou le retranchement d'éléments plus ou moins avérés pour réécrire la vie de Taverner ? S'agit-il d'une vision parcellaire, fragmentée, du compositeur Tudor ? Si tel est le cas, quelles en sont les raisons ? Quel est le rôle de la propre création artistique de Taverner dans cet opéra ? Comment, et pourquoi, Peter Maxwell y fait-il référence ? Voilà posées quelques-unes des questions que je vais aborder ici.

Comme tout opéra qui s'attache à évoquer la vie d'un personnage non fictif, il convient de s'interroger sur les sources utilisées par le librettiste. Dans le cas de *Taverner*, Peter Maxwell Davies, qui est son propre librettiste, aborde la question de manière frontale dans la préface du livret qui mérite d'être citée intégralement avant de la commenter :

PREFACE <sup>1</sup>

John Taverner was born around 1495, probably in Tattershall, whence he was summoned in 1526 by Wolsey to Cardinal's College, Oxford, for the post of 'Informator', which included playing the organ, and looking after the choristers at *St. Frideswide's*, now the Cathedral Church of Christ.

In 1528 he was accused, along with others employed at the college, of heresy, but was released from prison at the personal intervention of Cardinal Wolsey.

After the religious changes brought about by Henry VIII, Taverner became an agent of Thomas Cromwell, and a ruthless persecutor and destroyer of monastic establishments. We assume he gave up music – the works we know predate this period. Foxe records that he 'repented him very much that he had made songs to popish ditties in the time of his blindness', but the fact remains that these 'songs' are as fine as anything written in Europe at the time, and constitute some of the best music of our English inheritance.

The letters describing the burning of the Rood and the monk at Boston, quoted in Act 2, scene 4, are from Taverner's own hand, addressed to Cromwell.

In the text, I have not only drawn on the few facts known of Taverner, but combed state papers, letters, contemporary sermons, biographies, diaries, poetry, plays, records of heresy trials, etc., to give the record of John Taverner as wide an application and meaning as possible. The text, therefore, consists of quotations, applied and ordered to suit the sense and circumstance.

I started sketching in 1956, while studying in Manchester, and completed the text in 1962 at Princeton, New Jersey, and the music in 1968 in Dorset. After the fire at my cottage there, some of it had to be reworked from sketches.

PETER MAXWELL DAVIES  
London, 1970

Hormis le dernier paragraphe qui nous rappelle la genèse de l'œuvre et les difficultés inhérentes à sa création, l'essentiel de la préface est

---

<sup>1</sup> DAVIES (P. M.), *Taverner*. London : Boosey and Hawkes, 1972, 40 p. ; p. 3.



consacré tout d'abord à un court résumé de la vie de Taverner, puis aux sources utilisées par Davies. L'avant-dernier paragraphe est à ce sujet très éclairant puisque l'on y apprend que Davies rassembla divers documents afin de dresser le portrait de John Taverner : des lettres, des sermons, des biographies, des journaux intimes, des poèmes, des pièces de théâtre, des minutes de procès en hérésie, etc. On notera que certaines sources primaires sont citées *verbatim* (lettre du récit de la destruction d'un jubé et de l'intervention d'un moine à Boston dans le Lincolnshire). Il en va de même pour les sources secondaires (citation de la célèbre phrase de Foxe : « [This Taverner] repented him very much that he had made songs to popish ditties in the time of his blindness »). Nous verrons que certaines sources posent problème parce qu'elles se sont révélées non fiables ou pour le moins sujettes à caution ou à interprétation lorsque certains commentateurs ont décidé de se pencher à nouveau sur la vie de Taverner durant les années 1970, comme l'atteste en particulier Colin Hand dans son ouvrage *John Taverner: His Life and Music* publié en 1978. En 2003, Hugh Benham publie un nouvel ouvrage de référence consacré à John Taverner et à sa musique qui ne remet pas en cause les critiques de Hand à l'égard des premiers « biographes » de Taverner.

Bien que Peter Maxwell Davies se soit appuyé sur des sources dont on sait à la lecture des ouvrages de Hand et de Benham qu'elles doivent être manipulées avec la plus grande prudence, ce qu'il écrit sur la vie de Taverner dans les deux premiers paragraphes de sa préface est plutôt juste, bien qu'à nuancer. Taverner est sans doute né vers 1490, même si personne n'en est certain en l'absence de documents identifiant précisément sa date et son lieu de naissance. C'est effectivement en 1526 qu'il fut invité à rejoindre *Cardinal's College* à Oxford, mais dire qu'il fut mis en demeure de le faire sur l'ordre du Wolsey (« summoned [...] by Wolsey ») est exagéré et ne correspond pas à la réalité. C'est du moins l'avis de Hand et de Benham qui, bien que restant prudents dans leurs affirmations sur la plupart des événements relatifs à la vie de Taverner, ne présentent en aucun cas son départ pour Oxford comme une contrainte. Dans le troisième paragraphe, Davies cite Foxe pour présenter, dans le second acte de son opéra, le compositeur Tudor comme quelqu'un qui pourchassa avec zèle les catholiques. Or, l'affirmation de Foxe ne se fonde sur aucun fait réel ou avéré de la vie de Taverner, même si Hand et Benham divergent quant à savoir s'il a ou s'il n'a pas abandonné la composition après avoir quitté Oxford. Benham, qui reste plus prudent que Hand quant à la possibilité pour Taverner d'avoir

continué à composer à ce moment-là, réfute néanmoins l'idée que cela ait pu être lié à un quelconque rejet du catholicisme. Pour lui, si les raisons qui ont conduit Taverner à abandonner la composition musicale restent inconnues, elles ne semblent pas être d'origine religieuse. Ce serait donc à partir d'un certain nombre de méprises sur la vie de Taverner que Davies aurait rédigé son livret. Pour bien comprendre que cet arrière-plan ne correspond plus à la vérité historique telle qu'on la connaît aujourd'hui, il est utile de résumer brièvement l'intrigue de l'opéra. À l'acte I, l'action se situe avant la réforme anglicane. Taverner est jugé pour hérésie et pour blasphème. Un prêtre est son accusateur. Son père, sa maîtresse, son confesseur, ainsi qu'un jeune garçon de sa maîtrise viennent soutenir l'accusation. Le musicien est condamné au bûcher, mais un cardinal intercède en sa faveur. Parallèlement au procès de Taverner, le roi (qui ne porte pas de nom) affirme clairement sa volonté de rompre avec le pape. À la fin de l'acte, le personnage du fou change d'identité pour incarner la mort. Cette dernière encourage Taverner à renier sa foi catholique ainsi que sa musique. À l'acte II, l'action se déroule après la réforme. Les rôles sont inversés : l'accusateur, le prêtre, devient l'accusé, et l'accusé, Taverner, devient l'accusateur. Taverner poursuit le prêtre pour hérésie. Le cardinal est devenu archevêque anglican. Personne n'intercédera en faveur du prêtre. Taverner, qui a renié son passé musical, se consacre à la destruction des monastères. À la fin de l'opéra, le prêtre est brûlé et Taverner demande à Dieu de ne pas l'abandonner, prenant sans doute conscience de s'être fourvoyé.

Un tel synopsis, qui présente Taverner à la fois comme celui qui pourchasse avec zèle les catholiques et comme celui qui détruit les monastères, concorde avec ce que l'on pensait connaître de la vie du compositeur jusqu'au milieu des années 1970 à travers l'introduction du premier volume de *Tudor Church Music* (1923) d'Edmund H. Fellowes (1870-1951). Dans l'introduction de son ouvrage<sup>2</sup>, Colin Hand rappelle la chaîne des événements qui conduisit à présenter une vision erronée de la vie et des actes de John Taverner tout en soulignant à quel point les informations disponibles sur le compositeur Tudor sont rares, parcellaires et impossibles à établir avant 1524 en l'état actuel des sources primaires disponibles. Le premier récit consacré à la vie de Taverner se trouve dans *Acts and Monuments* (1563) rédigé par le martyrologue protestant John Foxe. C'est dans ce

---

2 HAND (C.), *John Taverner: His Life and Music*. London : Eulenberg, 1978, 128 p. ; p. 7-10.

récit que l'on trouve la phrase citée par Davies et reprise par divers musicologues (parmi lesquels figure Edmund H. Fellowes) sans qu'ils ne remettent en question sa véracité : « This Taverner repented him very much that he had made songs to popish ditties in the time of his blindness ».

Il semblerait donc que ce soit à partir de fausses informations, glanées dans diverses sources secondaires qui ne questionnent pas les affirmations de Foxe, que Peter Maxwell Davies ait décidé de fonder son récit ainsi que la psychologie de son personnage. Une question se pose néanmoins. Doit-on expliquer les libertés prises par Peter Maxwell Davies avec le comportement du vrai John Taverner par certaines inexactitudes présentes dans les diverses biographies dont il disposait ? Si l'on répond par l'affirmative, on oublie que le compositeur avait à sa disposition un certain nombre de sources primaires, comme il l'atteste dans sa préface. Parmi ces sources, il reconnaît avoir disposé de lettres. Parmi ces lettres, figuraient très certainement les trois missives que John Taverner fit parvenir à Thomas Cromwell puisque deux d'entre elles sont citées avec plus ou moins d'exactitude à la scène 4 de l'acte II lorsque le personnage de Taverner est à sa table occupé à rendre compte à Cromwell :

Act II, Scene 4

John Taverner [Writing]

To the right honourable my singular good Lord Privy Seal be this delivered.

In my most humble manner I have me recommended to your good lordship.

It may please your Honour to be advertised that the friars and their brethren piteously lament their great poverty, knowing no way how to provide living for them.

[...]

And according to your Lordship's command the Rood was burned the seventh day of this month, and the friar, who did express the cause of his burning, and the idolatry committed by him, which has done much good, turning many men's hearts from it.<sup>3</sup>

Le premier passage est une réécriture partielle d'un extrait de la lettre qui date du 20 janvier 1539, dont voici un plus large extrait :

It may please your honour to be advertised that the priors with their brethren of the friars Dominic[an]s, White and Austins [Agustinians] hath oft and divers times restored unto me sore and piteously lamenting their great poverty, knowing no manner of ways how to provide livings for them and their poor brethren till such time as their houses be surrendered. For why? The devotion of people is clean gone. Their plate and other implements be sold and the money spent, so that in manner there is nothing left to make sale of now but only lead, which (if I had not given them contrary commandment) they would likewise have plucked down and sold to have relieved therewith them and their

---

3 DAVIES (P. M.), *Taverner*, *op. cit.*, p. 37-38.

poor brethren. But in avoiding such spoil I bade them come to me in mean while at all times when they lacked anything and they should have it of me. Wherefore I humbly beseech your good lordship that they may know your pleasure and commandment by my servant what they shall do <sup>4</sup>.

Cet extrait nous montre que la partie du texte partiellement réécrite par Davies est sortie de son contexte. En aucun cas, Taverner ne se montre peu compatissant envers le sort des moines, bien au contraire. Cette lettre, comme le soulignent Hand <sup>5</sup> et Benham <sup>6</sup>, montre qu'il est très peu vraisemblable que le compositeur Tudor ait persécuté des moines avec application. J'ajouterai, toujours à la lumière des recherches de Hand, que son appartenance à une guilde catholique remet également en cause sa présumée conversion aux idées de la réforme ainsi que le fanatisme que lui prête Davies dans sa préface sur la foi des écrits de Foxe.

Quant au second extrait cité dans *Taverner*, il s'agit d'un passage de la lettre rédigée le 11 septembre 1538. Comme pour la précédente, la citation est tronquée puisque le passage cité par Davies est en réalité celui-ci :

And according to your lordship's commandment the rood was burned the 7[th] day of this month being also the market day [Saturday], and a sermon of the black friar at the burning of him, who did express the cause of his burning and the idolatry committed by him, which sermon hath done much good and hath turned many men's heart from it <sup>7</sup>.

Comme le précise Hugh Benham dans son ouvrage, ce passage fut longtemps mal interprété : « It has been possible to misinterpret this passage as meaning that the friar, not the rood, was burned, and that Taverner was a cruel and bigoted fanatic, because on two occasions out of three the rood is referred to as "him" instead of "it" <sup>8</sup> ».

C'est donc à partir de sources secondaires fragmentaires pour l'essentiel incorrectes et de sources primaires (volontairement ?) dénaturées que Davies écrivit le livret de son opéra. Les événements relatant la vie de Taverner dans l'œuvre ne sont donc pas justes. Ce que Davies nous présente n'est qu'une variante, une variation sur la vie supposée du compo-

---

4 BENHAM (H.), *John Taverner: His Life and Music*. Ashgate : Aldershot, 2003, 332 p. ; p. 272.

5 Voir HAND (C.), *John Taverner: His Life and Music*, op. cit., p. 31-33.

6 Voir BENHAM (H.), *John Taverner: His Life and Music*, op. cit., p. 14-15.

7 BENHAM (H.), *ibid.*, p. 271.

8 BENHAM (H.), *ibid.*, p. 14.

siteur Tudor. La véracité ou l'exactitude du propos n'intéresse pas Davies puisqu'il prend la liberté d'inventer le nom d'au moins un des personnages. En effet, Richard Taverner, c'est-à-dire le père de John Taverner, est un personnage fictif puisque l'on ne sait rien sur le milieu familial dont le compositeur Tudor est issu. L'invention de ce nom montre bien que, pour Davies, il ne s'agit pas de conter la vie de Taverner. Ses intentions sont d'une toute autre nature, car l'histoire de Taverner, telle qu'elle apparaît dans l'opéra, n'a qu'un but sémiotique, allégorique ou symbolique. Le personnage et ceux qui l'entourent sont donc construits dans le but de faire sens, de servir le propos du compositeur qui tend à questionner ce qui entoure l'acte de création artistique, tout en mettant à nu les complexités de l'être humain ainsi que le caractère éphémère des choses.

Je commencerai par m'intéresser plus particulièrement au livret qui, par sa structure en miroir inversé – comme dans la plus pure tradition du théâtre élisabéthain – nous montre qu'une ancienne victime peut devenir bourreau, mettant ainsi en exergue la dualité entre le bien et le mal. Cette structure en miroir est explicitement indiquée dans le livret qui nous présente la scène 1 de l'acte II comme une parodie de la scène 1 de l'acte I : « The whole is conceived as a parody of Act I, Scene 1 ».

À l'acte I, Taverner est la victime de White Abbot qui le condamne au bûcher parce qu'il a blasphémé contre la foi catholique :

White Abbot  
(Act I, scene 1) We judge that you, John Taverner,  
have promulgated false doctrine, despising correction,  
even against the holy sacrament [...]  
we condemn you [...]  
to be bound and attached to a stake, [...]  
and there be slowly burned...<sup>9</sup>

Il s'agit bien sûr du personnage opératique dont il est question ici, car nous savons que rien n'atteste que le personnage historique ait été blasphématoire. Le caractère sadique et maléfique de White Abbot, qui culturellement est censé représenter la bonté divine, est plus particulièrement souligné par l'adverbe « *slowly* » (« lentement ») lorsqu'il annonce la manière dont Taverner doit être brûlé. En parfait miroir inversé, l'acte II intervertit les rôles puisque de bourreau, White Abbott devient victime lorsque Taverner,

---

9 DAVIES (P. M.), *Taverner*, *op. cit.*, p. 12.

devenu bourreau, veut le brûler parce qu'il est réfractaire à la nouvelle foi anglicane.

La structure en miroir inversé, autorisée par la construction falsifiée du personnage de Taverner, empêche l'auditeur d'avoir trop de sympathie pour ce personnage qui de persécuté devient persécuteur. Ainsi, à travers ce personnage reconstruit, Peter Maxwell Davies cherche à nous faire comprendre, comme chez Shakespeare, que la frontière entre le bien et le mal est très difficile à circonscrire car ils se chevauchent l'un et l'autre. Cette dualité est renforcée à travers les personnages de Richard Taverner, père fictif, de Rose Parrowe (véritable seconde [?] épouse de John Taverner, qui ne l'était cependant pas au moment où elle apparaît dans l'opéra puisqu'elle n'était pas encore la veuve de John Copley<sup>10</sup>), et du jeune garçon membre de la chorale que dirige Taverner à Oxford. Tous témoins lors des procès successifs de Taverner (acte I, scène 1) et de White Abbot (acte II, scène 2), ils se contredisent d'un procès à l'autre comme le montrent ces déclarations :

Boy (Act I, scene 1)

Lord Abbot,  
I discovered the informant reading a book  
which upon espying me he hid  
with others under the floor,  
and then did he beat us for singing false his Kyrie.  
And as he surveyed his image in the glass,  
He swore upon Mary to give the whore of Rome  
Just such a nose also...<sup>11</sup>

Boy (Act II, scene 1)

Sir, he bade us pray before the images of the saints,  
and for our veneration he exposed St. Audrey's  
wimple, her comb, and St Edmund's shirt and  
Lawrence' coal and Thomas' boots and bits of Christ's  
Cross...<sup>12</sup>

Ces deux extraits soulignent les inconsistances du jeune garçon et son incapacité à tenir un discours cohérent, comme si, en écho au personnage de Taverner, il venait renforcer les propos de Davies sur la complexité des

---

10 BENHAM (H.), *John Taverner : His Life and Music*, op. cit., p. 14.

11 DAVIES (P. M.), *Taverner*, op. cit., p. 11.

12 *Ibid.*, p. 29.

êtres. Le fait qu'il soit un enfant ne change rien à l'affaire ; il semble déjà avoir perdu son innocence.

Le thème de la dualité qui apparaît à travers la construction de ces personnages et du compositeur Tudor trouve des échos à travers certains symboles qui parsèment l'opéra. Ainsi en est-il de la description de *White Abbot* et de *Black Abbot*. Ils sont présentés dans une des didascalies de l'acte I, scène 4, comme des personnages à la fois noirs et blancs :

Two monks emerge from the blackness, one in a black and one in a white habit. The one in black has a white cross the length of his habit, the one in white a black cross. The faces of both are hidden in their cowls. Between them they hold the soul of John Taverner, as a large white dove (Act I, Scene 4).

Il est intéressant de remarquer que John Taverner se tient entre les deux prêtres comme s'il se tenait entre le diable et un ange. Cette manière symbolique de le placer sur la scène renforce la construction de sa dualité. Un peu plus loin une autre didascalie insiste sur la difficulté de juger les gens sur les apparences car leur véritable personnalité se cache derrière celles-ci : « The BLACK MONK removes his cowl to reveal noble features, and the WHITE MONK simultaneously reveals the features of a Beast (Act I, Scene 4) ».

La complexité et la nature duelle des personnages de l'opéra trouvent un autre écho à travers le personnage de l'Antéchrist dont la nature duelle est révélée, mesures 183-186, par un accord qui comporte des intervalles consonants et des intervalles dissonants. Parmi les intervalles dissonants figure un intervalle de triton également appelé au Moyen Âge « Diabolus in Musica », le diable en musique. Cet intervalle met l'accent en musique sur l'aspect diabolique de l'Antéchrist, alors qu'au contraire les intervalles consonants peuvent être envisagés comme symbole de l'harmonie et du bien. Ainsi, faisant écho à la double nature des personnages de l'opéra, l'étude intervallique de cet accord semble mettre en lumière celle de l'Antéchrist.

La construction des personnages, quitte à se départir de la vérité historique, contribue par conséquent à articuler le thème principal de l'opéra quant à la complexité humaine. On ne saurait cependant circonscrire l'opéra de Davies à ce thème unique, car en choisissant un musicien comme personnage principal le compositeur originaire de Manchester cherche à réfléchir sur l'acte de création, la musique et la composition.

C'est ainsi que *Taverner* pose plusieurs questions d'ordre artistique. La première de ces questions est celle du rapport qui existe entre un artiste et son œuvre. Ce questionnement naît du hiatus qui apparaît entre ce qu'affirme Richard Taverner, « His music is witness that he believes », et l'attitude de John Taverner qui renie son œuvre passée. En d'autres termes, Richard Taverner semble dire que le musicien et son œuvre ne font qu'un, alors que John Taverner semble affirmer le contraire. Dans l'opéra, parce qu'il n'est plus catholique, il renie la musique qu'il écrivit pour l'Église de Rome parce qu'il la juge trop catholique ; elle n'a par conséquent que peu de rapport avec ce qu'il est et ce en quoi il croit. L'œuvre est donc étrangère à son créateur ; Taverner semble affirmer qu'il n'y a pas de lien entre les deux. Il s'agit, en quelque sorte, d'un « artefact » pour employer l'expression de T. S. Eliot.

En second lieu, l'opéra pose plus particulièrement le problème de la relation entre l'artiste et l'œuvre des autres. En d'autres termes, il pose le problème de l'intégration d'une œuvre ancienne dans une œuvre nouvelle. Dans l'opéra, la question vaut autant pour John Taverner que pour Peter Maxwell Davies. En ce qui concerne Taverner, la mélodie originelle, ainsi que le nom de sa *Missa Gloria Tibi Trinitas*, viennent de l'antienne du *Premier psaume des laudes et des secondes vêpres du dimanche de la Trinité*. Le plain-chant est cité plusieurs fois dans la messe, mais il apparaît en entier, c'est-à-dire sans être divisé en ses quatre phrases constitutives, uniquement dans le célèbre « In Nomine » du « Benedictus ». À partir de ce plain-chant, John Taverner crée une œuvre nouvelle dont le « In Nomine » servira de modèle et de point de départ à d'autres compositeurs qui lui sont contemporains, mais aussi à Henry Purcell et à Peter Maxwell Davies par exemple.

Contrairement au personnage de Taverner dans l'opéra, Davies ne renie pas son œuvre passée car il y fait référence. Par exemple, il utilise en guise de transition entre la scène 1 et la scène 2 de l'acte I sa *Second Fantasia on an "In Nomine" of John Taverner* qu'il composa en 1964. L'intérêt de cette œuvre, qui fait moins référence au « In Nomine » de John Taverner que d'autres œuvres de Davies comme la *First Fantasia on an "In Nomine" of John Taverner* (1962) ou le *Seven "In nomine"* (1965), réside dans le fait que d'un point de vue technique, elle se fonde sur les possibilités de transformer un thème de manière continue. Ainsi, la citation de la *Second Fantasia on an "In Nomine" of John Taverner* sert de mise en



abyrne à la façon dont Davies va utiliser le thème du « In Nomine » de John Taverner dans son opéra. Par exemple, à la scène 3 de l'acte II, les moines chantent sur un texte qui fait référence à la trahison de Judas, mais le texte fait aussi ironiquement référence à la trahison de John Taverner qui renia sa foi catholique. En effet, au moment où les moines chantent leur texte, un solo d'alto nous fait entendre le thème du « In Nomine » joué à l'envers afin de symboliser musicalement le reniement par Taverner de sa foi catholique. Un tel procédé, ainsi que la transformation continue du thème, sont selon Davies au cœur de la composition de sa *Second Fantasia on an "In Nomine" of John Taverner* :

My main compositional concern was to explore the possibilities of continuous thematic transformation, so that material is in a constant state of flux – the intervallic and rhythmic contours of one of the other figures are systematically gradually modified until the figure becomes, for instance, its inversion or one of the three main figures<sup>13</sup>.

Cette citation montre aussi que Davies cherche à illustrer en musique le mouvement constant des choses tel qu'il est abordé dans le livret.

Si Davies ne rejette pas ses œuvres anciennes mais les intègre à l'opéra, même si, ici, la *Second Fantasia on an "In Nomine" of John Taverner* fut écrite alors que l'opéra était en préparation, il est également intéressant de noter que le compositeur ne renie pas le passé musical anglais. Il s'en inspire, comme il s'inspire du théâtre élisabéthain pour l'écriture de son livret. À la manière de John Taverner qui intégra une mélodie de plain-chant dans sa messe, Davies fait également référence à la musique jouée à l'époque du compositeur Tudor. Ainsi, il cite des danses en vogue à la cour d'Angleterre au XVI<sup>e</sup> siècle, telles une pavane et une gaillarde à l'acte I. Il cite également les mêmes danses à l'acte II, mais y ajoute un *coranto* par exemple. Ces danses font partie de l'opéra et sont jouées sur scène indépendamment de l'orchestre qui se trouve dans la fosse. Davies pousse le détail, l'exactitude historique de ces danses jusqu'à les rendre aussi proches que possible de celles interprétées au XVI<sup>e</sup> siècle à travers l'utilisation d'instruments d'époque, à savoir des instruments à cordes à l'acte I (un luth, deux ténors de viole, quatre basses de viole et deux dessus de viole ainsi qu'une contrebasse de viole) et des instruments à vent et à percussion à l'acte II (parmi lesquels on trouve une flûte à bec soprano et des nacaires). On trouve aussi sur scène un orgue positif et un régale. On

---

13 GRIFFITHS (P.), *Peter Maxwell Davies*. London : Robson Books, 1982, 196 p. ; p.141.

notera avec intérêt que Davies, à l'acte I, utilise les danses en employant un procédé musical très en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle, celui de la parodie. Quant on parle de parodie en musique il faut distinguer deux sortes de parodie. Michael Tilmouth en donne d'abord la définition suivante :

A term used to denote a technique of composition, primarily associated with the 16th century, involving the use of pre-existent material. [...]

In Renaissance music the borrowing of material from one composition as the basis of another was commonplace. The essential feature of parody technique is that not merely a single part is appropriated to form a cantus firmus in the derived work, but the whole substance of the source – its themes, rhythms, chords and chord progression – is absorbed into the new piece and subjected to free variation in such a way that a fusion of old and new elements is achieved <sup>14</sup>.

La parodie ainsi définie met l'accent sur la fusion entre l'ancien matériau musical et le nouveau. Quant à sa seconde définition en musique, elle est plus proche de la définition habituelle : « A composition generally of humorous or satirical intent in which turns of phrase or other features characteristic of another composer or type of composition are employed and made to appear ridiculous <sup>15</sup>. » Dans *Taverner*, on trouve les deux formes de parodie. La première forme est associée aux danses de la scène 3 de l'acte I où Davies cite quelques danses de l'époque Tudor en les harmonisant à sa manière. Quant à l'autre forme, on la trouve dans le second acte où il n'y a plus de fusion entre les danses du XVI<sup>e</sup> siècle et l'apport musical de Davies (à savoir l'harmonisation moderne de celles-ci). L'effet produit n'est plus un effet de fusion mais au contraire un effet de grincement, de frottement et de décalage parce que l'intrusion de certains modernismes aboutit à la corruption du style ancien, comme le souligne justement Paul Griffiths : « This time, however, the ensemble is of winds and percussion, and the earlier renaissance-modern fusion is replaced by a sequence of imitations in early styles corrupted by modernisms: dances for ensemble and plainsong for regal or positive organ<sup>16</sup> ».

Quelle interprétation donner à l'emploi de ces deux formes de parodie ? Davies, en utilisant la première, semble suggérer que la meilleure façon d'intégrer le passé dans le présent est de réaliser la fusion entre les deux.

---

14 TILMOUTH (M.), "Parody (i)" dans SADIE (S.), dir., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20 vol. London : Macmilan, 1980, vol. 14, p. 238.

15 TILMOUTH (M.), "Parody (ii)", *op. cit.*, p. 239.

16 GRIFFITHS (P.), *Peter Maxwell Davies, op. cit.*, p. 52.

Quant à l'emploi de la seconde, elle se présente sans doute comme un moyen de se moquer des « piètres compositeurs », de ceux qui ne savent pas faire fusionner l'ancien et le moderne, comme sait si bien le faire John Taverner (et *a fortiori* Davies) qui n'est donc pas a « poor musician » comme Davies le lui fait dire, sans doute avec ironie. Davies semble fustiger les imitateurs, il leur préfère les créateurs, c'est-à-dire les compositeurs qui savent « faire du neuf avec de l'ancien ».

Au total, dans cet opéra, Peter Maxwell Davies se fonde sur la vie supposée de John Taverner tel que l'on pensait encore la connaître à l'époque où l'œuvre fut composée. La rareté des sources primaires et la parcimonie des informations disponibles, encore à ce jour, sur la vie de John Taverner, réduisent les possibilités de sélection pour construire le personnage. Le procédé de la fragmentation est ici plus lié à un problème d'accès aux sources et, surtout, à leur disponibilité qu'à un choix délibéré du compositeur qui doit alors pallier leur absence et combler les vides de la vie du compositeur. Il devient alors peut-être difficile de tirer des conclusions générales sur la construction d'un personnage opératique à partir d'un cas particulier. Néanmoins, l'usage que fait Peter Maxwell Davies de certaines sources primaires, en particulier celui de deux lettres adressées à Thomas Cromwell, aurait pu non seulement l'inciter à utiliser avec davantage de prudence les sources secondaires à sa disposition, mais il démontre que Davies ne cherche pas à se faire le biographe de Taverner, du moins pour ce qui concerne l'homme, car pour le musicien cela semble être une toute autre affaire. Alors, certes, *Taverner* ne nous permet peut-être pas de tirer des conclusions générales sur le personnage d'opéra, mais il me semble néanmoins que, comme bon nombre d'opéras qui se fondent sur la vie d'un personnage réel, cette œuvre montre que la reconstruction de sa vie aboutit à une manipulation de l'Histoire, de son histoire à des fins « idéologiques », philosophiques ou/et esthétiques.





Gilles COUDERC

ERIBIA – Université de Caen Basse-Normandie

### **LA GLORIANA DE BRITTEN : ENTRE TRAGÉDIE ET HISTOIRE**

Comment imaginer aujourd'hui la ferveur populaire que suscite l'accession au trône de la reine Elizabeth II en février 1952 ? Malgré l'abdication d'Édouard VIII en 1936, qui met sa vie privée au-dessus de son devoir de souverain, la monarchie britannique jouit d'un prestige que décuple le refus de Georges VI et son épouse de quitter Londres pendant le Blitz par solidarité avec leurs sujets, ce qui en fait ses pires adversaires selon Hitler. Aussi les funérailles du roi le 15 février 1952 sont, bien avant le couronnement de sa fille, la première cérémonie officielle télévisée en Grande-Bretagne. Mais les fêtes du couronnement, orchestrées par le gouvernement conservateur de Churchill soucieux de faire oublier l'austérité dans laquelle vit le pays, comme le succès du *Festival of Britain* organisé en 1951 par le gouvernement travailliste d'Attlee pour apporter au monde des preuves de la renaissance économique et artistique du pays, les ont éclipsées dans les mémoires. Aux fastes des images retransmises depuis l'abbaye de Westminster de 10 heures du matin à minuit le 2 juin 1953, s'ajoute la victoire sur l'Everest du Néo-zélandais Edmund Hillary dont l'exploit semble confirmer l'avènement d'un nouvel âge élisabéthain en rappelant au pays les heures glorieuses du règne d'Elizabeth Première, objet d'un culte sous le règne de Victoria et d'Édouard VII. Si les années de guerre et de résistance donnent naissance à « l'esprit de Dunkerque » et aux idéaux de communauté nationale solidaire sur lesquels s'appuie le projet d'État-providence des travaillistes en 1945, les années d'après-guerre consacrent la fin de l'Empire et le rôle limité du pays dans le concert des nations d'où la nécessité d'un nouveau mythe sur lequel fonder la nouvelle identité britannique, et l'enthousiasme pour ce « néo-elisabéthanisme » qui exalte les valeurs traditionnelles et l'héritage de la Renaissance. Dès 1951 le tout nouveau *Arts Council* commande à des poètes et des musiciens une

« Guirlande pour Oriana » ou une « Guirlande pour la Reine » qui célèbre les vertus de la Grande-Bretagne contemporaine, son attachement à ses libertés et à la tolérance religieuse, les charmes de la campagne anglaise et de ses coutumes, tout en rappelant le siècle de la première Oriana, les grandes découvertes, la renaissance de la musique et des arts, et la loyauté envers la monarchie <sup>1</sup>.

C'est dans ce contexte qu'en mars 1952, Britten et Lord Harewood, ami intime et fervent admirateur du compositeur, cousin de la reine Elizabeth II, rédacteur au magazine *Opera* de 1950 à 1953 et directeur du théâtre de Covent Garden, discutent de l'expression du sentiment national à l'opéra. Devant l'absence d'opéras anglais qui exaltent la fierté nationale et représentent le génie du pays comme la *Manon* de Massenet pour les Français, *La Fiancée vendue* de Smetana pour les Tchèques, *Boris Godounov* de Moussorgski pour les Russes, *Les Maîtres chanteurs* de Wagner pour les Allemands et *Aida* de Verdi pour les Italiens, Harewood suggère à Britten d'en écrire un <sup>2</sup>. Vu les prises de positions de Britten à gauche, ses critiques de l'Establishment dans ses opéras et sa méfiance pour le nationalisme en musique, on comprend mal son enthousiasme pour un tel projet. Mais pour celui qui désire faire renaître l'opéra anglais et fonde sa propre compagnie en 1948, l'occasion est trop belle, surtout si Covent Garden se charge de monter l'œuvre. D'autre part, malgré ses succès et les honneurs, comme le titre de « Companion of Honour » accordé par la reine à l'occasion de *Gloriana* <sup>3</sup>, Britten, homosexuel et objecteur de conscience, dont le départ

- 
- 1 Voir KILDEA (P.), *Selling Britten, Music and the Market Place*. Oxford : Oxford University Press, 2002, p. 132. Britten, absorbé par *Gloriana*, décline l'invitation de participer à la Guirlande mais commande à des collègues musiciens des *Variations sur un thème élisabéthain* pour son festival d'Aldeburgh.
  - 2 Voir le chapitre « Benjamin Britten, 1943-1976 », dans les mémoires de George H. H. Lascelles, septième comte de HAREWOOD, *The Tongs and the Bones: the Memoirs of Lord Harewood*. Londres : Weidenfeld & Nicolson, 1981, p. 134-138.
  - 3 Britten accepte cet ordre prestigieux « comme compliment à la musique sérieuse et à l'opéra » le 1<sup>er</sup> juin 1953. Voir REED (Ph.), COOKE (M.), MITCHELL (D.), dir., *Letters from a Life (LFL), The Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Four (1952-1957)*. Woodbridge : The Boydell Press, 2008, p. 163. En octobre 1953 Britten et Pears, victimes d'une violente campagne anti-homosexuelle initiée par le ministre de l'Intérieur sont interrogés par la police. *LFL, Vol. Four*, p. 143-144. Voir aussi le journal de HOLST (I.) « Aldeburgh Diary », publié par GROGAN (Chr.) dans *Imogen Holst: a Life in Music*. Woodbridge : The Boydell Press, 2007, p. 261 et 272.

pour les États-Unis en 1939 est décrit à Westminster comme une trahison, prête toujours à controverse et se sent « peu respectable » comme il l'avoue à son compagnon Peter Pears et à sa collaboratrice Imogen Holst. Enfin deux principes guident sa création, être un musicien de circonstance (« a musician for an occasion »), et pratiquer « l'art de la parabole », composer pour divertir et édifier son public. Avec à l'esprit les artistes, les savants et les artisans du siècle d'Elizabeth I, il signe avec des écrivains et des artistes choqués par la forte présence militaire aux funérailles de Georges VI une lettre au *Times* le 16 avril 1952, où ils souhaitent que, si le nouvel âge élisabéthain implique une conception moderne de la monarchie constitutionnelle où tous sont représentés, les artistes et les membres de la société civile soient largement associés aux cérémonies du couronnement, les Windsor n'étant pas connus pour leur soutien des arts<sup>4</sup>. Son projet, sans précédent dans le pays, d'un opéra qui ne soit pas une commande royale mais qui fasse partie des cérémonies du couronnement alors qu'il n'est même pas composé, est accepté par la reine en mai 1952 et Britten abandonne ses travaux en cours pour se consacrer à l'opéra avec son librettiste, le poète et romancier William Plomer.

Écartant le *Henry VIII* de Shakespeare, « trop évident et peu sympathique<sup>5</sup> », Harewood suggère à Britten *Elizabeth and Essex: A Tragic History*, la biographie que Lytton Strachey, pourfendeur des idoles victorienne et édouardiennes dans *Eminent Victorians* et *Queen Victoria*, familier de Bloomsbury<sup>6</sup>, consacre aux amours de la reine vieillissante et du jeune Robert Devereux, comte d'Essex, ancêtre de Harewood. Ce choix est étonnant car, fidèle à la théorie que l'ignorance est la première exigence de l'historien, comme l'affirme la Préface de *Eminent Victorians*, Strachey revendique une lecture très personnelle de cet épisode de bruit et de fureur dont ni la reine ni le favori ne sortent indemnes. Harewood s'attache à découper le récit de Strachey en scènes possibles pour l'opéra<sup>7</sup>, et les premières listes de personnages retenus par Britten indiquent le titre bicéphale

---

4 Voir Lettre n° 733 de Britten au poète et romancier William Plomer (1903-1973), futur librettiste de *Gloriana*, dans *LFL*, Vol. Four, p. 57-58, et le dessin de David Low en écho à cette lettre, p. 20.

5 HAREWOOD, *The Tongs and the Bones: the Memoirs of Lord Harewood*, op. cit., p. 135.

6 Voir HOLROYD (M.), *Lytton Strachey: a Biography*. London : Vintage, 1994.

7 Voir HAREWOOD, *The Tongs and the Bones: the Memoirs of Lord Harewood*, op. cit., p. 135.

« E&E<sup>8</sup> ». Mais il est abandonné en juillet 1952 au profit de *Gloriana*, nom dont les troupes saluent la reine à Tilbury après la défaite de l'Invincible Armada en 1588 et que Edmund Spenser donne au personnage de la reine dans son poème épique *The Fairie Queen*. En mai 1952 Plomer envoie à Britten *Queen Elizabeth*, la biographie du grand historien de l'époque Tudor, J. E. Neale. Publiée en 1934 en réponse au récit de Strachey, rééditée en 1952 sous le titre *Queen Elizabeth I*, signe de sa rigueur scientifique et de sa popularité, Plomer la considère comme un correctif au récit de Strachey<sup>9</sup>. L'intention de Britten est d'écrire « une œuvre sérieuse » qui ne se résume pas à « des danses folklorique et des cabrioles sur la place du village<sup>10</sup> », allusion perfide aux « folkloristes » de la musique anglaise et surtout à l'opéra comique en deux actes d'Edward German, *Merrie England*, de 1902. Composé pendant la Seconde Guerre des Boers, l'œuvre romance sans souci pour l'Histoire les amours de Raleigh et de Bessie Throckmorton, suivante de la reine, dont Essex attise la jalousie, dans le style des *Savoy Operas* de Gilbert et Sullivan. Sa fantaisie, son sentimentalisme et son patriotisme font la joie des milliers d'amateurs qui s'appêtent à monter l'opérette l'année du couronnement<sup>11</sup>. Strachey, objet de controverses, semble abandonné au profit de Neale, ou du moins soumis à sa caution scientifique pour la mise au point du livret. Mais, malgré les protestations de Plomer qui assure se fonder sur des documents de l'époque, dont les *Fragmenta Regalia* de Sir Roger Nauton<sup>12</sup>, malgré les efforts des librettistes de donner une vérité historique à leur opéra, et vu le tempérament de dramaturge de Britten, qui intervient directement dans la conception et la composition du livret pour faire entendre sa différence, on assiste au retour du refoulé. C'est l'inspiration de Strachey, à la fois moderne et tragique, qui domine, dans un opéra qui renoue avec l'héritage élisabéthain et élabore une nouvelle vision du mythe d'Elizabeth, empreinte des préoccupations personnelles de Britten.

---

8 Voir *LFL*, Vol. Four, op. cit., p. 61.

9 *Ibid.*, p. 63.

10 *Ibid.*, p. 63.

11 *Merrie England*, créé au Savoy Theatre avec grand succès, détient le record de représentations des opérettes anglaises par des amateurs : en octobre 1952, Lord Caverley en suggère l'exécution pour les fêtes du couronnement. *LFL*, Vol. Four, p. 86.

12 Plomer dans « Notes on the Libretto of *Gloriana* », inclus dans *Peter Grimes & Gloriana Opera Guide*. Londres : John Calder, 1983, p. 99-100.



Britten veut « un opéra qui soit clair comme de l'eau de roche, l'occasion d'un fastueux spectacle lié à l'histoire forte d'Elizabeth et d'Essex », comme il l'indique à Plomer<sup>13</sup>. Ceci est lisible dans la construction du livret qui alterne de manière régulière les scènes publiques et les scènes intimes d'une manière qui rappelle *Don Carlo* ou *Aida* de Verdi. Trois des huit scènes de l'opéra participent du spectaculaire et du fastueux voulu par Britten et transcrivent la réalité historique. Selon un dicton de l'époque que cite Neale, inspirateur de nombreux épisodes de l'opéra<sup>14</sup>, le secret du gouvernement consiste pour beaucoup en de pompeuses cérémonies et la reine multiplie les occasions de se montrer aux sujets dont elle veut s'assurer la fidélité. Dans l'opéra ces épisodes servent à évoquer l'atmosphère du temps et participent à l'intrigue principale et à la peinture des personnages de manière plus ou moins directe. La scène du tournoi qui ouvre l'opéra, inspirée par Neale<sup>15</sup>, rappelle les derniers fastes de la chevalerie et son code d'honneur, révèle l'orgueil d'Essex, son caractère ombrageux et jaloux, sa propension à se faire des ennemis, d'où sa rivalité avec Raleigh, comme la personnalité de la reine, souverain soucieux de paix civile dans un royaume dont la jeune dynastie est menacée par des querelles intestines, thème du grand ensemble « Fail not to come to court » qui conclut magnifiquement la scène.

La critique reproche beaucoup à Britten ce doublon que formeraient à l'acte II les danses chantées du Masque du Temps et de la Concorde de la scène 1, et les danses instrumentales de la scène 3. Épisode de théâtre dans le théâtre, les danses du masque renouent avec les rites de l'opéra baroque et de ses divertissements. Elles présentent le « monde vert » de la pastorale décrit par les poètes du temps et, avec le couronnement de *Gloriana*, Britten contribue à la « Guirlande d'Oriana », justifiant cette scène comme hommage à la vitalité de la vie musicale et du chant choral de

---

13 Voir *LFL*, Vol. Four, *op. cit.*, p. 63.

14 NEALE (J. E.) *Queen Elizabeth I*, Pelican Books, 1960, p. 65. Antonia Malloy, citée par REED (Ph.) dans « The Creative Evolution of *Gloriana* » dans BANKS (P.), dir., *Gloriana, Essays and Sources*, Aldeburgh Studies in Music, Woodbridge : The Boydell Press, 1993, p. 20, note 8, montre que de nombreuses péripéties du livret, et certaines expressions du texte même sont inspirées par Neale comme par Strachey.

15 NEALE, *Queen Elizabeth I*, *op. cit.*, p. 208-209.

l'époque Tudor<sup>16</sup>. Le thème du Temps et de la Concorde est inspiré à Plomer par les tableaux vivants qui jalonnent le parcours d'Elizabeth vers Westminster pour son couronnement en janvier 1559<sup>17</sup> et l'épisode de la Royale Entrée de Norwich, choisi par Britten, natif du Suffolk voisin, parmi celles que décrit Neale, illustre à la fois la pompe de ces cérémonies, le naturel et la spontanéité de la reine et l'amour que lui portent ses sujets, qui s'exprime par le chœur « Green leaves » dont l'écho retentit à l'épilogue funèbre. Enfin, dans l'économie dramatique de l'opéra, calquée sur le mode de la tragédie auquel Britten adhère pour ses opéras, le couronnement de Gloriana correspond à la phase d'exaltation qui précède la chute.

Les danses instrumentales, dues comme le Masque à la volonté implacable de la chorégraphe Ninette de Valois de faire participer son ballet aux cérémonies du couronnement, malgré les protestations de Britten<sup>18</sup>, reflètent le goût très prononcé de la reine pour la danse, capable de six ou sept gaillardes au matin ou d'une courante à l'âge de 70 ans<sup>19</sup>. Directement intégrées à la dramaturgie, elles fonctionnent comme les danses à l'acte I du *Don Giovanni* de Mozart ou de *Traviata*, quand un épisode dramatique est inclus dans une scène de fête, qu'exalte la présence d'un orchestre de scène. Britten utilise déjà la théâtralité du dialogue entre l'orchestre de scène et celui de la fosse à l'acte III de *Peter Grimes* quand les danses villageoises soulignent l'unité du village contre Grimes et la musique de fête devient celle de la chasse à l'homme. Ici les danses participent à la dynamique d'exaltation et de chute du modèle tragique. Elles soulignent d'une part l'insupportable arrogance d'Essex et son exaltation tant attendue comme chef de guerre, prélude à ses projets criminels voués à l'échec. D'autre part, l'humiliation de Lady Essex par une femme jalouse et mesquine signale la chute du souverain, esclave de ses émotions, qui commet deux erreurs de jugement, humilier sans raison un sujet sans défense et donner à Essex ce qu'elle lui a toujours refusé. En envoyant Essex délibérément à sa perte, la reine corrobore l'expression historique d'Essex « a crooked

---

16 Voir « *Britten talks to Edmund Tracey* », dans KILDEA (P.), dir., *Britten on Music*. Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 296.

17 Voir NEALE, *Queen Elizabeth I*, op. cit., p. 65-66.

18 Britten proteste du sérieux de son œuvre, craignant qu'elle ne devienne ainsi « un salmigondis ». *LFL*, Vol. Four, p. 122.

19 Voir NEALE, *Queen Elizabeth I*, op. cit., p. 322 et 395.

queen<sup>20</sup> », qui dénonce la cautèle et la dissimulation de la reine à la scène précédente.

Avec leurs cinq voix en imitation, leurs basses bondissantes et leurs rythmes complexes, les danses évoquent les *consorts* de Dowland, qui compose une gaillarde appelée *The Earl of Essex Galliard*, et témoignent des connaissances de Britten en musique ancienne<sup>21</sup>. Traitées de pastiche par le critique Ernest Newman, hostile à Britten, ou décrites comme « renaissance des vieilles formes » par le *Birmingham Post*<sup>22</sup>, elles revisitent les danses de cour de l'époque grâce aux conseils éclairés de Imogen Holst, fille du compositeur Gustave Holst<sup>23</sup>. Spécialiste de danses anciennes, elle fait spécialement des recherches à Oxford sur le caractère et les techniques de ces danses pour en montrer les pas à Britten. Très attachée comme son père à la redécouverte de la musique ancienne anglaise, Holst prête à Britten le manuel de danse de Thoinot Arbeau, *Orchésographie et tracte en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des danses* de 1588, qui indique l'ordre dans lequel se font les danses et qui persuade Britten, attaché à un rôle d'enfant dans l'opéra, d'inclure dans le ballet un petit danseur de morisque, très à la mode dans les cercles aristocratiques de l'époque.

Le souci des librettistes d'être au plus près de l'Histoire ne caractérise pas seulement les scènes d'apparat de l'opéra. Voir le décor dans lequel vont évoluer ses personnages est une nécessité absolue pour Britten qui se rend avec Plomer à la National Portrait Gallery en juillet 1952 pour y acheter des reproductions des portraits des protagonistes de l'opéra, puis en octobre, à Hatfield House chez le marquis de Salisbury, descendant de Robert Cecil, pour s'imprégner de l'atmosphère de l'époque. Britten y voit le célèbre portrait à la robe « aux yeux et aux oreilles » décrite par les suivantes, acte III, scène 1, symbole du puissant service secret de la reine. La quête d'authenticité des librettistes s'étend à la matière même du livret.

---

20 Voir NEALE, *Queen Elizabeth I*, op. cit., p. 376.

21 Britten chante des madrigaux depuis l'âge de 16 ans et possède une grande collection de pièces élisabéthaines pour le clavier. En 1950 il compose *Lachrymae, Reflections on a song of John Dowland*, op. 48, pour William Primrose. *Imogen Holst: a Life in Music*, op. cit., p. 148-149.

22 Voir LFL, Vol. Four, op. cit., p. 152-166.

23 Compositrice et chef d'orchestre, assistante de Britten depuis octobre 1952. *Imogen Holst: a Life in Music*, op. cit., p. 148-161.

Les surnoms que la reine donne à son entourage et Essex à ses ennemis sont indiqués par Neale. Britten rappelle à Plomer le surnom affectueux, Robin, que donne la reine à Essex<sup>24</sup>. Plomer dans ses « Notes on the Libretto of *Gloriana* » indique qu'il emprunte le motif « Green leaves » à un cahier d'écolier de l'époque<sup>25</sup>, dont on note la quasi homophonie avec la célèbre chanson « Greensleeves » dont Falstaff se déclare enamouré dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare. Il truffe son livret d'expressions latines appartenant à la reine, dont le fameux « *Video et Taceo* » qui rappelle non seulement l'éducation classique que reçoit cette princesse de la Renaissance mais aussi sa parfaite aisance à manier cette langue dans laquelle elle rabroue longuement l'ambassadeur de Pologne. La magnifique prière qui conclut l'acte I s'inspire de celles qu'écrit la reine, évoque sa piété et son rôle actif dans la consolidation de l'Église anglicane dont, plus que son père, elle devient le chef. Les passages parlés de l'épilogue réunissent des fragments d'un discours fait au Parlement à la fin de son règne, le célèbre « Golden Speech » que cite Neale. Pour la première chanson au luth d'Essex, « Quick music is best », acte I, scène 2, Plomer s'inspire d'un madrigal assez suggestif de John Hilton<sup>26</sup>. La deuxième chanson au luth, « Happy were he », met en musique un poème composé par Essex lui-même, et les mesures initiales de la mélodie viennent d'un madrigal de John Wilbye du même nom de 1609. Plomer incorpore à son livret des archaïsmes de langue ou de prononciation de l'époque<sup>27</sup>, tels qu'on les trouve dans les pièces de Shakespeare, pratique la stichomythie, comme au début du duo entre la reine avec Essex, acte I, scène 2, ainsi que les jeux de mots et les antithèses dont le théâtre de l'époque est friand, notamment dans la scène 2 de l'acte II, où les conspirateurs s'enivrent de leur rhétorique.

Si Plomer prend des libertés avec la chronologie et évoque discrètement la menace espagnole et l'Invincible Armada, l'opéra est fidèle à l'Histoire. Le portrait d'un Raleigh en conseiller de la reine volontiers sentencieux à l'acte I, amené à juger de la dispute entre Essex et Mountjoy,

---

24 Voir *LFL*, Vol. Four, op. cit., p. 74.

25 Voir PLOMER, « Notes on the Libretto of *Gloriana* » dans *Peter Grimes & Gloriana Opera Guide*, p. 99-100.

26 Voir *LFL*, Vol. Four, op. cit., p. 86.

27 Le livret précise la prononciation de certains noms comme Raleigh et Cecil prononcés *Rawleigh* et *Cicil*.

ressemble plus au Raleigh de la fin du règne qu'au Raleigh de la légende, jetant son manteau sous les pieds de la reine<sup>28</sup>, et accentue le contraste entre le grave conseiller et Essex le boute-feux. Le rapport de Cecil sur la situation en Irlande résume parfaitement les enjeux et les périls du retour prématuré d'Essex à la cour. Le titre ambigu de « Vainqueur de Cadix », dont la reine et la foule saluent Essex, rappelle les exploits qui lui valent la popularité sur laquelle il fonde ses projets de coup d'État, comme l'atteste le Chanteur des rues aveugle à l'acte III, mais aussi la nature insoumise de celui que son conseiller Francis Bacon décrit comme « A man of a nature not to be ruled<sup>29</sup> », comme l'indiquent Cecil à l'acte I, scène 2 et la reine dans une scène miroir à l'acte III. La scène de la rébellion, qui répond directement à la scène 1 de l'acte I, rend compte des manœuvres d'Essex et de sa tentative de renverser la reine décrites par Neale, et l'intervention maladroite de Lady Rich pour sauver son frère s'inspire d'une lettre insolente écrite à la reine pour plaider sa cause<sup>30</sup>. Les couplets de Cecil sur l'art de la procrastination comme règle de gouvernement, acte I, scène 2, qui pour Neale relève de l'habileté politique mais d'une pusillanimité indigne pour Strachey, évoquent plutôt les habitudes de la souveraine. La scène du conseil, acte III, scène 2, et le refus de la reine de signer la mort d'Essex rappelle son dédain pour l'avis de ses conseillers et ses tergiversations avant de signer l'arrêt de mort de Mary Stuart. L'évocation du caractère changeant de la reine est fidèle au personnage que dépeint Neale, à sa stratégie de la corde raide et de la volte-face, à son portrait d'une femme à la forte personnalité – à une époque où les femmes, si peu de pouvoir qu'elles aient, sont des créatures aux mains d'hommes puissants... – qui n'oublie jamais que Dieu l'a mise sur le trône. De ce point de vue, l'opéra est fidèle aux intentions avouées de Plomer dans ses « Notes sur le livret<sup>31</sup> » : s'intéresser plus à la prééminence de la reine en tant que souverain, à la femme et à sa personnalité, qu'aux motivations amoureuses des personnages de Strachey.

---

28 Voir l'article de PORTER (P.), « Benjamin Britten's Librettos » inclus dans *Peter Grimes & Gloriana Opera Guide*, *op. cit.*, p. 10-11.

29 Voir NEALE, *Queen Elizabeth I*, *op. cit.*, p. 348.

30 Voir le chapitre « Essex : Nemesis » dans NEALE, *Queen Elizabeth I*, *op. cit.*, p. 360-378.

31 Voir « Notes on the Libretto of *Gloriana* » dans *Peter Grimes & Gloriana Opera Guide*, *op. cit.*, p. 99.

Cependant, si la fidélité de Britten et Plomer à l'Histoire, leur hommage à la souveraine, comme leur tribut au nationalisme ambiant sont indiscutables, il semble que les librettistes protestent de trop, ce que confirme l'inclusion de l'épisode des robes échangées, largement mis en scène chez Strachey mais absent chez Neale, et par la volonté de Britten de conclure son opéra par un épisode « irréaliste ». Il montrerait la reine mourante, ruminant le sort d'Essex, réagissant mécaniquement à ceux qui la consultent, avant qu'on ne la presse de se coucher, ce qu'elle refuse, restant debout, « décharnée, comme quelque oiseau majestueux » alors que la lumière s'éteint progressivement<sup>32</sup>, épilogue fantomatique inspiré par le premier et le dernier chapitre du récit de Strachey<sup>33</sup>. Enfin le refus explicite de Plomer de suivre fidèlement l'Histoire ou la chronologie pour composer l'opéra rappelle les déclarations de Strachey sur l'impossibilité « pour des esprits modernes d'avoir l'imagination permettant de comprendre ces êtres vivant il y a trois cents ans<sup>34</sup> » comme les motivations de ces êtres étranges appartenant à une époque plus que tout autre contradictoire par les discordances entre la réalité et les apparences. Ce point de vue extrêmement moderne permet à Strachey de se livrer au déboulonnage en règle de l'idole royale et de tenter d'expliquer sa personnalité avec les outils de la psychanalyse naissante.

L'intérêt de Strachey pour Elizabeth et Essex n'est pas nouveau. En 1909, pour un concours d'art dramatique à Stratford, il compose une tragédie en vers blancs, *Essex: a Tragedy*, qu'il place sous l'égide des *Histoires* de Shakespeare. Certaines des scènes de sa tragédie, jamais publiée, sont recyclées dans la biographie de 1928, qui emprunte au théâtre ses longs monologues et lui donne l'aspect dramatique que souligne Hoylrod<sup>35</sup>. Si l'interprétation personnelle de l'histoire dans *Eminent Victorians* est due à

---

32 Lettre 740 de Britten à Plomer du 24 juillet 1952, dans *LFL*, Vol. Four, p. 76. L'épilogue, très remanié, élimine force personnages autour de la reine, confrontée à son propre fantôme mort-vivant.

33 « Dans l'histoire d'Essex, [...] l'agonie spectrale d'un monde disparu est visible à travers les particularités d'un désastre individuel ». Voir les chapitres I et XVII de *Elizabeth & Essex, A Tragic History*, New York, Harcourt & Brace, 1928, Harvest Books, 1969, p. 2, 282 et 284, et l'article de HOYLROD, « "A daring experiment", an introduction to "Elizabeth & Essex" » dans *Peter Grimes & Gloriana Opera Guide*, op. cit., p. 75.

34 Voir STRACHEY, *Elizabeth & Essex*, p. 8-10.

35 Voir HOLROYD, *Lytton Strachey: a Biography*, op. cit., p. 608.

l'influence de Dostoïevski, le récit de 1928 est dédié au frère cadet de Strachey, James, et à sa femme Alice, traducteurs et élèves de Freud, avec lesquels Strachey discute de *E&E* et qui le persuadent de la validité des principes de Freud sur le rôle de l'inconscient, de la sexualité de l'enfant et de l'instinct sexuel à l'âge adulte, influant sur les actes et le comportement des êtres humains. Comme le montre Holroyd, au modèle shakespearien de prédestination et de prophétie, Strachey ajoute un hypotexte freudien sur les relations entre pères et filles, notamment lorsque la reine, qui décrit ses émotions alors qu'Essex marche au supplice, imagine être possédée par Henri VIII, ce père qui fait exécuter ses femmes, dont sa propre mère<sup>36</sup>. Strachey imagine aussi une « contamination » héritée du père, insiste sur l'origine hystérique des maladies de la reine pendant son adolescence, sur son « organisation sexuelle défectueuse » et explique que sa virginité vient de son incapacité d'avoir une sexualité épanouie due à un traumatisme de l'enfance, la confrontation à la virilité de son père puis de son beau-père, le Lord Amiral Seymour, à la puberté, d'où un complexe de castration auquel fait écho le supplice des oreilles coupées encouru par certains personnages.

Freud lui-même félicite Strachey d'avoir effectué une reconstruction très plausible du personnage d'Elizabeth grâce à la méthode psychanalytique, en essayant de trouver la clé de sa personnalité dans son enfance<sup>37</sup>. Mais la donne freudienne révèle autant d'éléments sur le sujet que sur l'analyste. L'incapacité de la reine d'avoir une sexualité épanouie et son besoin de s'entourer de jeunes hommes, beaux, intelligents et audacieux, avec lesquels elle tisse des amours de tête, rappelle Lytton, prêt à s'enamourer de jeunes héros athlétiques sortis de Cambridge, mais réduit à une vie de fantasmes à cause du sentiment de sa laideur et de sa santé fragile. Dans la chronique des relations alternativement tendres et tendues entre Essex et la reine, certains de ses proches ont lu une autobiographie déguisée de Lytton. Pendant la rédaction du récit, Strachey vit avec le peintre Dora Carrington, amoureuse de Lytton, dont le mari, Ralph Partridge, a pour maîtresse Frances Marshall. Lytton tombe amoureux fou de Roger Senhouse, d'une vingtaine d'années, comme Essex, alors que Lytton en a cinquante-trois, comme la reine. Senhouse, avec qui Strachey partage un grand amour de la littérature et de la musique pour lesquelles Essex est si

---

36 Voir HOLROYD, *Lytton Strachey: a Biography*, op. cit., p. 610.

37 Voir HOLROYD dans *Peter Grimes & Gloriana Opera Guide*, op. cit., p. 78.

doué, répond d'abord favorablement aux sentiments de Lytton jusqu'à atteindre la « fusion de deux consciences » décrite à la fin du chapitre I de *E&E*, avant de faire machine arrière. L'hypotexte du récit déploie une problématique très « Bloomsbury », dont Plomer connaissait les détours, où Lytton est à la fois Elizabeth, dont il possède les longs doigts fins, et Essex, dont Strachey partage l'amour de la solitude, comme le remarque son ami Maynard Keynes en décembre 1928, qui écrit à Strachey que si ce dernier s'est imaginé en Elizabeth, les descriptions qu'il fait d'Essex sont un auto-portrait <sup>38</sup>.

Certaines situations, comme l'ombre de Raleigh jetant le trouble sur le duo enflammé entre Essex et Elizabeth au premier acte, et certains vers de Plomer se prêtent à des interprétations psychanalytiques, comme les images phalliques du duo qui met en scène la fusion des âmes dans la musique :

Jusqu'ici,  
 Bien qu'entourée d'ennemis  
 Je ne me couche qu'avec les flèches du printemps,  
 Mes sens n'ont été blessés que par la rose :  
 Et moi aussi je pouvais alors chanter  
 Mais les ans déclinent et s'en vont:  
 Je vois tout mais je me tais !

Plomer et Britten évitent toutes références à Freud mais conservent la donne de la double nature du favori et de la reine fournie par le récit et les initiales ambiguës de son titre. Le premier portrait d'Essex par Strachey le montre en sportif, chasseur et courtisan acharné mais aussi fin lettré, érudit, mélancolique et solitaire <sup>39</sup>, comme le décrivent ses deux chansons au luth. C'est à l'instigation de Britten que Plomer écrit le premier air d'Essex « Quick music is best », qu'il a déjà composé, après avoir mis en musique son sonnet « Happy Were We », la deuxième chanson au luth, dont le contraste est souligné par la reine elle-même. L'utilisation par la reine du surnom affectueux « Robin » révèle sa tendresse pour celui que le protocole appelle Essex et renforce cette dualité. Il les transporte un moment dans la forêt profonde où Robin des Bois file le parfait amour avec Maid Marian, et où tout souverain ployant sous sa charge rêve de suivre le chevrier innocent des drames de la vie. Ce motif peint Elizabeth comme femme amoureuse qui contraste avec le portrait du souverain, autre manière de

---

38 HOLROYD, *Lytton Strachey: a Biography*, op. cit., p. 612.

39 STRACHEY, *Elizabeth & Essex*, op. cit., p. 4.



décliner le thème de la double nature de la reine. Les librettistes développent une rhétorique de l'hermaphrodisme qui fait coexister le prince et la femme dans le corps de la reine, comme l'indique l'image du roi en vertugadin, acte II, scène 3. Cette dualité se lit aussi dans le contraste entre les épisodes d'apparat et les scènes intimes. Les deux premiers tableaux présentent la reine en tant que prince, puisque que c'est ainsi qu'elle se présente en sommant Essex et Mountjoy de s'expliquer, acte I scène 1 : « Explain yourselves ! [...] Your Prince commands ! ». La reine se déclare mariée à son royaume, dans ses couplets, acte I scène 2, comme au final exalté du premier acte. L'entrée royale de Norwich la montre relevant symboliquement son royaume en la personne du Greffier chancelant qu'elle épouse symboliquement au cours des noces du Temps et de la Concorde. La femme amoureuse est prête à s'épancher dans son duo avec Essex, acte I, scène 2, ce qu'elle veut oublier à l'acte III, scène 1. La femme vindicative et jalouse, qui demande une lavolte aux figures de danse nettement sexuelles<sup>40</sup>, se venge de la robe trop voyante de Lady Essex, acte II, scène 3, sur le mode des harengères dénoncées à l'acte I et se révèle aussi venimeuse qu'Essex à la scène précédente, avant de le nommer général en chef pour se faire pardonner ou pour mieux se venger.

La reine elle-même souligne la dualité de sa nature, d'abord dans le premier duo avec Essex, « Je suis femme quoique reine et reste femme quoique prince », puis dans la prière finale du premier acte, et dans le monologue du dilemme, acte III, scène 3 : « Je gèle et je brûle à la fois puisque je dois agir contre cet autre moi-même. » Sa part de féminité est ressentie comme une faiblesse contre laquelle elle doit s'armer : « Oh Dieu, mon roi, [...] maintiens le cœur d'un homme dans cette faible femme ! ». Le premier duo avec Essex la montre prête à s'enflammer grâce à la magie de la musique des deux chansons au luth. L'épisode historique de la reine à sa toilette révèle la femme blessée, son corps et son cœur littéralement mis à nu, trahie par Essex et abusée par des sentiments amoureux (« fond ») décrits comme proche de la déraison – « Vous avez laissé une blessure dans un cœur trop épris » (acte III, scène 1) –, ceux de Titania dégrisée découvrant Bottom à la tête d'âne. D'ailleurs, comme le signale Peter Evans, le monologue du dilemme de l'acte III constitue le seul passage de

---

40 Arbeau est très précis à ce sujet et le tableau *Queen Elizabeth Dancing with Robert Dudley, Earl of Leicester*, visible à Penhurst Place, qui montre la reine dansant une lavolte avec son premier favori, est très explicite.

l'opéra où Britten fait un usage prolongé des tensions hémitoniques essentielles à la dramaturgie de *Peter Grimes* ou *Billy Budd*, avec notamment un conflit entre *si* mineur et *si* bémol majeur, les tonalités affrontées qui caractérisent le bégaiement dans la parole divine dans le *Billy Budd* – qui précède *Gloriana* – comme dans le dilemme de Vere, condamné à exécuter l'ange de Dieu <sup>41</sup>. L'ensemble de la toilette montre la transformation de la femme en souverain prince et en déesse par ses dames d'atour. C'est le souverain magnanime qui répond avec douceur aux suppliques de Lady Essex à l'acte III, scène 3 et c'est le souverain, étouffant la voix de la femme, qui signe l'arrêt de mort quand Lady Rich, sœur d'Essex mais épouse adultère, évoque cet amour à présent nié et refoulé parce que signe de faiblesse et de déraison.

L'épilogue fantomatique du troisième acte conclut le dialogue du souverain avec la femme quand près de la reine apparaît son fantôme mort-vivant. Les bribes torturées de la seconde chanson au luth, symbole des amours impossibles, sont étouffées par la voix parlée du souverain, son intégrité retrouvée, tout entier aux affaires de l'État, face au fantôme de cet autre elle-même qu'elle a exécuté en exécutant Essex, thématique qui rappelle Vere, incapable de parler pour défendre Billy, étouffant sa part de féminité dans *Billy Budd*. L'épilogue répond ironiquement à la prière exaltée du premier acte et laisse le spectateur sur la vision du Souverain marié à son royaume, que symbolisent d'une part la reine d'Or, offerte à Mountjoy, figure prédatrice échappée de quelque échiquier, image du gouvernement et du jeu politique, et d'autre part la Rose Rouge, réunies dans le chœur « Green leaves are we » qui accompagne toujours la reine en tant que prince. Comme dans *Peter Grimes* ou *Billy Budd*, aux scènes extrêmes symétriques, l'effet de symétrie entre ces deux scènes donne à l'opéra la forme d'un cercle qui répond à la forme de la rose, forme parfaite et enclose, qui constitue l'emblème de la reine vierge, l'opéra inscrivant alors dans sa forme la singularité de son héroïne, Gloriana la déesse, symbole de perfection. Comme bien des personnages de Britten, Vere et Claggart à l'orgueil démesuré du Satan de Milton dans *Billy Budd* par exemple, elle décide de renoncer à sa part de féminité, à l'amour et au désir, vécus comme une faiblesse et une perte de l'intégrité <sup>42</sup>, pareils au chancre qui

---

41 Voir EVANS (P.), *The Music of Benjamin Britten*. Londres : Dent, 1979, p. 197.

42 Pour Hans Keller, que cite Christopher Palmer dans « The Music of *Gloriana* », dans *Peter Grimes & Gloriana Opera Guide*, p. 86, « Vere comme Gloriana expriment leur

ronge la vie de la rose dans « The Sick Rose » de Blake, élégie que Britten place au centre de sa *Sérénade pour ténor, cor et cordes* de 1943, et dont l'image hante bien de ses opéras.

Rares sont les couples d'amoureux assortis chez Britten, comme si c'était impossible. Seuls Sid et Nancy font preuve d'une saine sensualité dans *Albert Herring*. Les projets matrimoniaux de Grimes avec Ellen, fondés sur son désir de reconnaissance sociale, échouent rapidement. La vertueuse Lucretia manifeste une étrange fascination pour son violeur Tarquinius. La Gouvernante du *Turn of the Screw*, l'opéra d'après Henry James dont Britten élabore le scénario pendant la composition de *Gloriana*, s'enamoure en vain du Tuteur. Dans *Noye's Fludde* de 1958 Noé est affublé d'une épouse acariâtre. Le *Midsummer Night's Dream* de 1960 montre la querelle entre Tytania et Oberon et le chassé-croisé des deux couples d'amoureux. En écho au couple improbable d'Essex et Elizabeth, *Gloriana* met en scène un couple adultère, Mountjoy et sa brune Pénélope, cet « ange nanti d'une brute », dont les amours durent autant que le reflet de leurs visages dans la fontaine, et d'autre part le couple désassorti de l'arrogant Essex et de sa sage épouse. La difficulté d'assortir les couples, qui rappelle les difficultés de Strachey à rencontrer l'âme sœur, est peut-être aussi la manière de Britten de dire les tourments des homosexuels, comme Tchaïkovski le fait dans *Eugène Onéguine*, *La Dame de pique* ou dans *Le Lac des cygnes*.

Entre le récit historique et la vision positive de Neale et la vision tragique et négative de Strachey, la tentative de Britten de démythifier la bonne reine Bess marie à la thématique baroque de la dualité des personnages les archétypes jungiens de l'*animus* masculin et l'*anima* féminin pour proposer, par le biais d'une esthétique de la fragmentation, une réflexion personnelle sur les tourments de la sexualité et de l'identité de ceux qui semblent condamnés à tuer l'être aimé. Thème récurrent de ses opéras, dérivé d'Oscar Wilde, il est présent notamment dans *Billy Budd* et dans *The Turn of the Screw*, dont les épilogues ramènent les paroles et la musique de l'être aimé sacrifié. Mais alors que la répétition des mots et de la musique de Billy par Vere, à l'épilogue de *Billy Budd*, signale la rédemption du capitaine par l'amour qui dépasse tout entendement, donnée importée par Forster, rien ne sauve le prince en vertugadin qui refuse de céder aux

---

fidélité à leur moi personnel et anti-sexuel en signant l'arrêt de mort de ceux qu'ils aiment ».

« exigences du désordre » et à la part dionysiaque de sa nature, incarnée dans Essex, pour reprendre les termes de la lettre que son ami le poète W. H. Auden envoie à Britten en guise d'avertissement en janvier 1942<sup>43</sup>. Lorsqu'on pense que le rôle d'Essex est créé par Peter Pears et que le livret de *Gloriana* est écrit par deux homosexuels, auxquels les lois de l'époque imposent silence et dissimulation, le « Video et taceo » de la reine prend un sens tout différent. De même, l'expression de Britten « mon enfant méprisée » pour qualifier son opéra bien mal reçu à l'époque, atteste de son investissement dans une œuvre ancrée au plus profond de lui-même comme dans son époque. Depuis son invention, l'opéra pratique la relecture du réel à travers le mensonge de l'art. La peinture d'un royaume en péril et d'une souveraine s'appuyant sur des espions rappelle la Guerre Froide d'où naissent les James Bond de Ian Fleming, et inversement, comme Neale l'indique lui-même dans sa préface de 1952. Avec leur *Gloriana*, Britten et Plomer prouvent que, pas plus que l'historien ou le romancier, l'opéra ne peut écrire de biographie objective, mais peuvent simplement tenter de rapprocher le faisceau d'images brisées du passé d'un présent aussi complexe. En reconsidérant le personnage d'Elizabeth, en montrant la dimension exceptionnelle et héroïque de la reine à travers l'évocation de son époque comme l'humanité moyenne de la femme par l'histoire de sa relation avec Essex, Britten et Plomer renforcent le mythe national, incessamment relu, et gagnent leur pari d'écrire un opéra « national », inscrit dans le titre de leur opéra.

---

43 Lettre 364 de Auden à Britten dans MITCHELL (D.), REED (Ph.), dir., *LFL, Volume II, 1939-1945*. Londres : Faber, 1991, p. 1015.



Jean-Pierre SIMARD

EsTRADes-CIEREC – Université Jean Monnet – Saint-Étienne

**RÉÉCRITURES THÉÂTRALES SÉLECTIVES D'UN MYTHE EN ÉCHO :  
MARY STUART CHEZ LIZ LOCHHEAD ET IAN BROWN**

Le texte dramaturgique, sa traduction spectaculaire proposent une vision sélective de la transposition de personnages historiques réels selon des contraintes d'espace, de temps et de caractérisation du personnage et de son entourage grâce aux métaphores du réel que constitue l'art théâtral. Ces choix guident la présentation historiographique du personnage dans une culture, une nation. La focalisation, la récurrence de ces représentations et cette restitution de l'histoire au théâtre sont indissociables d'une poétique de mythification selon la définition qu'en donne Roland Barthes, à la suite de Claude Lévi-Strauss<sup>1</sup>. Analyser l'effacement d'autres personnages ou événements est aussi intéressant. Inévitablement, la structure dramatique particulière, la sélection des fragments événementiels ou émotifs des intervenants dans cette fiction artistique documentée impliquent des pertinences idéologiques individuelles chez l'artiste créateur du texte comme du spectacle, en débat avec la palette contradictoire des valeurs collectives prévalant au moment de l'écriture puis de chaque création.

Sans négliger la fable politique théâtrale fondatrice de Schiller<sup>2</sup>, la présente étude explorera cette poétique du discours et de la forme esthétique et dramaturgique, littéraire ou linguistique dans deux pièces du renouveau de la conscience culturelle écossaise : *Mary* d'Ian Brown (1970)<sup>3</sup> et

---

1 BARTHES (R.), 1957 : *Mythologies*. Paris : Points Seuil, 247 p., désormais dans : *Œuvres complètes*, 1993.

2 VON SCHILLER (F.), *Maria Stuart*, 1800. Parmi de nombreuses éditions depuis l'origine, gratuite en ligne depuis le 12/08/2004, en anglais : *Online Book Catalog, Projekt Gutenberg*, à l'adresse : <http://www.gutenberg.org/files/6791/6791-h/6791-h.htm>.

3 BROWN (I.), *Mary*, 1970, inédite, manuscrit personnel, don de l'auteur.

*Mary Queen of Scots Got her Head Chopped Off* de Liz Lochhead (1987)<sup>4</sup>. De courtes incursions germaniques contemporaines : *Marie Stuart* de Wolfgang Hildesheimer (1970)<sup>5</sup> et *Ulrike Maria Stuart* d'Elfriede Jelinek (2003) étayeront son propos. Nous privilégierons d'abord le statut du personnage historique de Mary Stuart et la construction, puis les modulations du mythe de Mary par les arts, de son exécution à nos jours. Avec Barthes, nous questionnerons l'exploitation du mythe en Écosse qui a généré un discours idéologique fondé sur celui de Walter Scott privilégié dans le système scolaire de la nation. Cet examen provoquera une interprétation, du romantisme de Schiller à l'origine du mythe pour une bonne part à la scotticité structurante des significations, avec leurs constantes et leurs variantes, dans les deux pièces retenues. Un questionnement sur la focalisation divergente envers les qualités ou travers du personnage de Mary dévoilera, grâce aux choix dramaturgiques et linguistiques qui les soulignent, certains moments ou événements historiques de la vie de l'héroïne sans doute en adéquation avec la culture propre et l'approche idéologique de chaque auteur. Enfin, mythe et Histoire n'ont de sens que par leur rattachement au contemporain de notre lecture des textes consacrés à un personnage historique dont le parcours a prêté à mythification. Épique et scotticité carnalesque à l'intention d'un public local populaire n'excluent pas d'en apprécier l'universalité des représentations, en confrontant cette résurgence avec de semblables révisions du mythe dans d'autres cultures pour conforter l'axiome qu'un mythe n'est reconnu comme tel que si au-delà de son socle culturel, il atteint à l'universel.

### **I. Histoire et construction du mythe de Mary Stuart autour du personnage et de ses ambiguïtés**

Les ambivalences de Mary Stuart sont à l'origine de la mythification de son personnage. La période de sa vie est une période de mutations idéologiques, politiques et religieuses remarquables. La réforme touche l'Écosse.

---

4 LOCHHEAD (L.), *Mary Queen of Scots Got her Head Chopped Off & Dracula*. Harmondsworth : Penguin Plays, 1989, 160 p. Toutes les traductions proposées sont de l'auteur de l'article.

5 HILDESHEIMER (W.), *Mary Stuart eine historische Szene*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1971, 77 p. Et deux traductions au même titre : BERGEROT (H.) et LONG (D.), *Marie Stuart scène historique*. Paris : L'Arche, 1970, éditées en un même recueil.

Le rôle de John Knox sera souligné dans quasi toutes les pièces produites sous des tonalités plus ou moins amènes. Ces changements s'accompagnent d'ajustements économiques lors de la redistribution des terres de l'Église. La relation du peuple aux classes et au pouvoir fut affectée par le calvinisme notamment dans sa priorité affichée à l'intégrité individuelle et à la conscience. Le très ancien conflit économique et géopolitique avec l'Angleterre acquit une intensité nouvelle lors de l'incapacité d'Henri VIII à assurer sa succession dynastique, offrant au monarque écossais l'opportunité d'hériter du trône d'Angleterre. Enfin, les nobles en Écosse ont toujours été enclins à compenser l'autorité royale par leur pouvoir régional. Ils trouvèrent dans la Réforme un moyen d'articuler mieux et de justifier leur revendication d'une part de politique. Dans ce contexte, les représentations de Mary par les arts (peinture, littérature) insistent en Écosse sur son identité écossaise jusqu'à la réification positive entérinée par Sir Walter Scott. Dès l'aube du <sup>xx</sup>e siècle, la nouvelle critique historique a contesté cette image : Jayne Lewis affirme <sup>6</sup> que la réputation de Mary ne fut jamais très digne, ni surtout écossaise. Son éducation permissive dans la cour d'Henri II de Valois sous la Renaissance en France lui conférait l'image d'une prostituée française aux yeux de maints Écossais. Elle cite Esher en 1912 : « silly, idle, coquettish French girl » (une française idiote, paresseuse et coquette) qui la juge complice du meurtre de son second époux (Lord Darnley). On l'accuse parallèlement d'adultère avec son (futur) troisième époux, avec qui, dit ce camp idéologique, elle mena la guerre à la majorité calviniste de son peuple. On justifie son exécution célèbre en hiver 1587 pour le complot qu'elle aurait conduit pour assassiner son cousin si Elizabeth avait pu être éliminée. « How on earth could anyone have pitied her » (Comment diable quiconque aurait-il pu s'apitoyer sur elle ?) dit encore Esher. Pourtant, Mary apparaît comme une martyre autoproclamée victime de sa foi catholique. Dix-neuf ans de captivité ont contribué à cette sympathie, jusque parmi certains protestants écossais ou ses gardiens anglais. Cette image incertaine ou franchement négative va prévaloir dans les pièces idéologiquement proches du protestantisme, contredite par la vision plus catholique et scottophile d'auteurs, notamment nationaux. Son bref règne désastreux, disent ses contradicteurs, est reflété par nombre d'historiens locaux comme celui d'un esprit généreux et tolérant peu entraîné à la *Realpolitik* qu'imposait

---

6 LEWIS (J.), « The Reputations of Mary Queen of Scots », dans SIMARD (J.-P.), éd., *Études écossaises 10, La Réputation*. Grenoble : ELLUG, 2005, p. 41-55.

une parentèle protestante. Ces historiens mettent en avant la douloureuse séparation sa vie durant (quasi) imposée d'avec son fils unique, qui deviendra Jacques VI d'Écosse, puis Jacques I<sup>er</sup> d'Angleterre. On y associe son affection poignante pour ses suivantes. La prépondérance dans un contexte culturel national des lectures idéologiques qui lui assignent (ou privilégient) certains traits va déterminer une réception collective au fil du temps. Face à chaque protestant anglais ou écossais qui voyait en elle une prostituée assoiffée de sang, un catholique en faisait une martyre pieuse et vertueuse. Face à tout Écossais qui la disait intrigante francisée, un autre, ou un Français la présentait comme l'héritière légitime et digne du trône d'Écosse, dit encore Jayne Lewis (EE n°10, p. 42).

Cette ambivalence contribue à distinguer Mary Stuart d'Elizabeth, moins contestée, reconnue comme reine efficace, et à populariser la première au fil de multiples représentations artistiques. Le personnage d'Elizabeth aussi sera présenté différemment dans les nombreuses pièces vouées à la reine d'Écosse, selon les choix idéologiques des auteurs envers Mary. Cette dialectique entre réel, lu comme ambivalent, et images esthétiques, contribue à transformer le personnage et sa parole en mythe populaire. Ce qui crée, selon Roland Barthes, le matériau d'un discours mythique tel qu'il le définit dans *Mythologies* comme une parole, étymologiquement, puis comme « système sémiologique second » (p. 195) dans la seconde partie « Le mythe aujourd'hui » (Points Seuil, p. 191) de l'ouvrage. Il ajoute que tout support peut devenir mythe. Celui-ci « transforme l'histoire en nature » (p. 215) et « l'image produit le concept (p. 216) /.../ abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences /.../ En fait, ce qui permet au récepteur de consommer le mythe innocemment, c'est qu'il ne voit pas en lui un système sémiologique, mais un système inductif (p. 217) ». Le *vade-mecum* offert par Sir Walter Scott ci-après en témoigne. Le mythe ainsi constitué sur une base univoque par chaque créateur qui s'en empare, induisant un signifié partisan, donne l'illusion d'une identité entre signifiant et signifié. Or, désormais, l'accumulation et le frottement historique ininterrompu de ces lectures contradictoires amplifie, avec la revendication de chaque auteur de véhiculer la « véritable » interprétation, la reconnaissance du caractère fondateur du mythe ainsi instauré par une utilisation du langage, codifiant une vision de la réalité qui se substitue à celle-ci. Le propre d'un tel nouveau mythe au sens contemporain qui, avec la multiplicité des media narratifs et artistiques, naît précisément d'une multitude de lectures par chacun à sa façon d'un personnage historique réel réside dans son



acceptabilité universelle confortée par la validation des croyances contradictoires. La mythification de la figure de Mary me semble à ce titre en tous points semblable à celle, plus célèbre en France, de Jeanne d'Arc. Schiller a retenu ces deux figures. La fonction mythifiante des représentations d'un personnage historique est essentielle, notamment dans ces deux exemples, dans le cadre d'un regard sur le personnage au théâtre, puisqu'elle accentue la faculté de *mimesis* du spectateur avec lui, qu'il soit magnifié ou vilipendé. Ce conflit des images renforce sa popularité en interpellant le public de la nation concernée, ou d'autres, par métaphorisation du frottement agité de ses propres enjeux éthiques. Si donc un mythe est parole, quelle meilleure représentation peut-on rêver que sa modulation par le théâtre ? Le mythe transforme le sens en forme, dit Barthes (p. 217). L'expressivité écrite d'une oralité transcrite offre au discours théâtral un supplément de qualité mythique comme système littéraire. L'écriture, signifiant du mythe littéraire (en référence à Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*), permet à l'auteur de signer sa vision du réel du personnage historique selon son discours et de la faire partager au public au nom de la reconnaissance par tous du mythe comme donnée réelle.

Avec Sir Walter Scott, l'exploitation, modification inévitable du mythe émergeant a produit un discours idéologique perpétué par le système éducatif national : Selon Ian Brown, Scott, dans *Tales of a Grandfather*, décline ainsi le ton opportun pour toute représentation de Mary Queen of Scots jusqu'à nos jours :

- a- Le destin de Mary appelée à succéder à son père pour porter la couronne d'Écosse la marque dès la naissance pour ne s'éteindre qu'à sa mort !
- b- Mary, héritière par mariage du trône de France, et par naissance de celui d'Écosse, était considérée comme la femme la plus belle et la plus cultivée de son temps.
- c- Elle élimina discrètement ses suivantes, incapables de retenir larmes et cris, en leur rappelant qu'elle avait exigé leur silence.
- d- Enfin, Scott interprète l'exécution avec des tonalités sélectives : Mary posa dignement sa tête sur le billot. Et il fallut deux coups de hache au bourreau pour la trancher. La brandissant alors, le Dean of Peterborough s'écria « So perish all Queen Elizabeth's enemies ! » Aucune voix à l'exception de celle du Duc d'York ne parvint à dire « Amen », tous étaient secoués de sanglots. Ainsi mourut Queen Mary à l'âge de 44 ans, célèbre pour sa beauté, ses talents et mérites. Nulle raison ne permet

de douter des bontés naturelles de son cœur et de son inclination à la dignité et au courage. Enseignés dès l'école primaire, ces préceptes accentuent la fascination pour Mary comme personnage tragique et romantique <sup>7</sup>.

## **II. Définition du statut historique et de la construction du mythe au théâtre**

Fortes de telles représentations idéologiques contradictoires, ces tentatives vont favoriser la construction d'un personnage riche de potentialités dramatiques. Un premier recours à Schiller permet de qualifier de romantique le passage de l'historicité admirée à la mythification et l'exploitation récurrente de ce texte comme unificateur universalisant jusqu'à ce jour <sup>8</sup>. Schiller a privilégié le moment historique plus émouvant de la fin de Marie Stuart plutôt que celui de son bref règne. La pièce débute avec sa condamnation à mort et s'achève juste avant son exécution. Entre ces deux points, l'auteur évoque toute la vie de la reine d'Écosse, son conflit humain, religieux et politique avec Elizabeth I. Un antagonisme fondamental entre les deux cousines dessine la trame nerveuse du texte qui confronte deux cultures, deux visions existentielles, deux tempéraments politiques et deux univers personnels. Les deux femmes s'y affrontent dans un cadre propice au drame historique : Marie Stuart, tragiquement rebelle, ne peut se résoudre à renoncer à une terre qu'elle considère sienne ; Elizabeth est doublement condamnée par la brûlante morsure de la victimisation d'une héroïne indomptable et la conscience malheureuse que la mort de sa cousine la poursuivra d'une sourde malédiction. Le drame s'appuie sur la mort de Marie programmée par la fatalité de l'Histoire. Un climat oppressant règne avec des personnages aux lourds manteaux noirs, souvent tapis dans l'ombre. Les éléments dramatiques sont renforcés par la lutte des familiers de la reine : Burleigh, Leicester, Talbot, Paulet et Mortimer. Si la décision devait résulter de leurs combats, la pièce de Schiller serait un drame. Riche en coups de théâtre, il préserve le tragique dont il semble prêt à s'échapper. Une dramaturgie symbolique exploite les ombres du plateau. Des lumières

---

7 BROWN (I.), *History as Theatrical Metaphor*, thèse de doctorat, Université d'Édimbourg, 1989.

8 En 2009, Stuart Seide propose sa modulation idéologique de la pièce de Schiller dans sa mise en scène au Théâtre du Nord à Lille qui perpétue le mythe.

sépulcrales ponctuent l'oralisation tremblante exigée des comédiennes incarnant les deux reines. Cette représentation romantique des héroïnes souligne la présence invisible de la Mort, une troisième reine qui rôde, attendant patiemment son triomphe, personnage principal de la pièce peut-être, double incarnation des deux précédentes. Au-delà de l'évocation historique, luttes et complots nourrissent une machinerie diaboliquement émotive. Plus que post-élisabéthaine, la pièce est post révolution française. Elle pose la question de la liberté individuelle, notamment sexuelle, opposée à la raison d'État, au pouvoir de la religion. L'auteur s'appuie sur l'émotion qui magnifie la sensualité séductrice de la protagoniste pour favoriser l'émotion romantique sans clairement prendre parti en sa faveur.

Si Jayne Lewis (EE, p. 42-49) évoque les évolutions interprétatives des nombreuses représentations picturales figées, parfois caricaturales, plus ou moins satisfaisantes de Mary depuis sa mort dans l'Europe entière, après Schiller, Walter Scott va confirmer l'idée romantique d'une autorité représentative de la présence physique de Mary dans les re-créations artistiques de son personnage. À l'inverse, la scotticité structurante des signifiants et des significations chez Brown puis Lochhead illustre le lien entre historicité culturelle de la nation, exploitation du mythe et idéologie en contexte. Liz Lochhead joue sur la complexité des intimités dans des scènes associant Mary à ses compagnes, esquissant l'émotion difficile à cerner d'une reine à l'essence généreuse, tiraillée entre une humanité nourrie de rêves nationaux et de désirs affectifs contrariés par une cour masculine hermétique à l'émoi au profit de l'intrigue et des nécessités politiques. Il en émerge une figure de jeunesse naïve, de souffrance portée par l'exclusion manifeste d'une femme du pouvoir politique. Cela participe de la constitution du mythe auprès d'un public féminin qu'elle incarne dans sa souffrance poétique et dont elle symbolise la propre invisibilité sociale. La notion de désir et les sentiments, avec une tonalité moins prioritaire, dans la pièce d'Ian Brown accompagne la dépossession politique du personnage de Mary, néanmoins plus acteur des intrigues. Le dramaturge présente une femme impliquée dans le gouvernement local. Il mêle les moments de vie privée aux confrontations à son entourage et au jeu d'intrigue politique et de concurrence sans retenue des nobles. La modernité épique des formes de distanciation critique les représente dans des scènes de loisir symboliques de leur irresponsabilité : chasse, dressage de faucons, golf, banquets ou lors de procès visant à condamner les « traîtres » et à éliminer des concurrents dans une solidarité complice provisoire face à Mary, bernée par ces intrigues. Elle

aussi s’empare parfois du droit régalien de condamner, quand elle se juge par trop dépossédée. Mary est, chez Brown, le seul personnage univoque. Les autres incarnent, selon les tableaux, divers personnages parfois adverses dans le réel historique représenté. La manipulation atteint une intensité ironique lorsque Darnley incarne Mary condamnant ses adversaires et pervertit sciemment dans cet abyme spectaculaire l’image de la Reine. Cette focalisation autour du personnage dans un ancrage dramaturgique offre un contraste avec le jeu des hommes politiques de son temps, puis des historiens qui ont privilégié les incertitudes de Mary gouvernant, plus que sa personnalité affective réelle. Les personnages, notamment ceux des nobles écossais, réécrivent l’histoire devant le public. Les adresses épiques qui ouvrent les tableaux de la pièce sont significatives. Les scènes secondaires qui illustrent la tradition écossaise de la pantomime populaire soulignent le thème central de la manipulation de l’Histoire. Selon Cordelia Oliver dans sa critique d’une reprise du spectacle <sup>9</sup> :

Ian Brown puts the Motley coterie from the facts and legend of Mary, Queen of Scots into a sort of kaleidoscope, all shifts and surprising arrangements – and high and low comedy cross cut with bawdy satire and a strong sense of the factual reality which surely underlay the myth. /.../ (Brown) has a strong sense of the ridiculous and he is adept at meaningful alienation through jump-cut reference to other media – pantomime, westerns, burlesque and so on <sup>10</sup>.

Ainsi, Brown n’entend pas démythifier Mary : une poétique à l’œuvre au fil du temps attire le regard du spectateur sur l’actualité de la « vérité historique » d’un personnage au temps de sa réception. Dans un récent échange de mails autour de la pérennité et d’éventuelles évolutions de son texte, il précise :

Mary was produced by the Royal Lyceum Theatre Company during the 1977 Edinburgh Festival. I understand from John Tiffany of the National Theatre of Scotland he is interested in reviving it. /.../ The play has not been published. Scottish plays of that period rarely were, sadly. I would certainly work on each scene to make sure it still worked theatrically, though John Tiffany has said how robust even now he finds the

9 *The Guardian*, 20 août 1977.

10 Toutes les traductions proposées sont de l’auteur de l’article.

« Ian Brown associe dans une perspective kaléidoscopique la coterie Motley aux faits et à la légende autour de Mary Reine d’Écosse ; toutes ces variantes, tous ces arrangements – comme la comédie riche ou populaire mêlée de satire leste et d’un sens profond de la réalité des faits – soulignent efficacement le mythe.../ (Brown) a un sens affûté du ridicule. Il est féru de distanciation signifiante grâce au recours soudain et saisissant à d’autres media – pantomime, western, burlesque ou autres. »

play. Probably I would simply tweak most scenes, but update the Lou G Rade scene to make it more relevant to contemporary popular culture and entertainmt moguls (Lew Grade was a major popular television impresario of the 1960s-70s <sup>11</sup>.

Lorsque Robin Thornber, écrit dans *The Guardian* de la pièce de Lochhead « this powerful, poetic play manages to convey the subtleties of feeling, the complex motivations, humour and pain that the history books leave out », il confirme l'implication des dramaturges écossais dans le discours artistique sur leur nation. Comme Brown, Lochhead privilégie le règne écossais de Mary (entre 18 et 25 ans, âge auquel elle abdique) et évoque brièvement à la fin sa destitution puis sa réclusion et sa décapitation. Comme Schiller, à la différence de Brown, le dialogue imaginaire conflictuel entre Mary et Elizabeth accorde une place plus importante à la cour. Lochhead, afin de privilégier la féminité fragile des deux femmes, s'attarde sur leur mariage éventuel. Elizabeth complotte et envoie Darnley en Écosse épouser Mary. Séduite, cette dernière y consent contre l'avis de son entourage. Darnley est incité à rejoindre le complot pour assassiner, sous les yeux de Mary, Riccio, son secrétaire, ami de cœur venu de France avec la Reine, qu'elle a fait ministre. James naît ensuite et Darnley est assassiné. La pièce ne privilégie pas la culpabilité de Mary dans ce meurtre. Contrainte à abdiquer, Mary fuit en Angleterre, se place sous la protection d'Elizabeth qui l'emprisonne vingt ans avant de la faire exécuter, promettant le trône à James, son fils. Une des caractéristiques dramaturgiques significatives de cette pièce est que les mêmes comédiennes interprètent alternativement Mary et Marian, la confidente d'Elizabeth, ou cette dernière et Bessie la suivante de Mary suggérant un parallélisme croisé, incarné par la similitude des prénoms, noble ou populaire. Ce lien social et affectif symbolise un semblable statut des femmes dans les deux royaumes. La question du genre et du partage des pouvoirs entre hommes et femmes régit la pièce et prime sur celle des partis. Les deux reines sont confrontées à des

---

11 « Mary a été produite par la Compagnie de Théâtre du Royal Lyceum durant le festival d'Édimbourg en 1977. Je crois savoir d'après ses propos que John Tiffany du Théâtre National d'Écosse serait tenté de la remettre en scène /.../ La pièce est inédite. Les pièces écossaises de cette époque, hélas, étaient rarement publiées. Je retravaillerais sans doute chaque scène pour m'assurer qu'elle fonctionne toujours théâtralement, même si John Tiffany dit que la pièce conserve une solide acuité aujourd'hui. J'arrangerais sûrement toutes les scènes, actualisant celle de Lou G. Rade pour la rendre plus pertinente avec la culture populaire actuelle et les manitous du music-hall aujourd'hui (Lew Grade était un producteur de télévision très populaire dans les années 60-70). »

décisions impossibles. Elizabeth renonce au mariage quand Mary refuse d'abdiquer sa féminité. Le mythe prend ici une dimension étouffante. Au XVI<sup>e</sup> siècle, toutes deux pouvaient perdre leur statut au profit de leur époux. Lochhead, comme Brown, souligne les tentatives désespérées des deux époux écossais de Mary pour prendre le pouvoir. Si Mary concède le titre de roi à Darnley, elle lui refuse le couronnement symbolique signe d'autorité. Il aurait ainsi pu lui succéder à son décès en lieu et place de son enfant. Le mot de Victor Hugo : « Elizabeth est vierge, l'Angleterre aime son miroir » illustre l'un des pôles de la représentation de la dualité des reines en concurrence, soulignée dans les deux pièces : le sacrifice sexuel et sentimental d'une femme au service du trône dans un royaume d'hommes guerriers reflétait un aspect cultivé de cette Renaissance culturelle. Elizabeth a ainsi constitué un mythe modéré alternatif à l'exubérance épicurienne de Mary qui de ce fait affronta et subit plus violemment la haine des hommes menacés par la revendication féminine. Cette émulation résulte, avec le choix du compromis bienséant, de la Raison d'État. Mary la rebelle a acquis dans l'histoire artistique et mythologique un statut de victime paradoxale plus héroïque que sa cousine. Si Brown s'inscrit dans la dynamique épique de réveil de la conscience nationale, Lochhead marque, avec cette pièce, la fin de la primauté de l'Histoire du peuple d'Écosse et de ses figures mythiques dans le théâtre de cette nation. Il va s'intéresser au quotidien intime du peuple, même si les pièces ultérieures se doivent à un moindre degré de puiser encore de manière détournée dans l'Histoire de la nation partagée avec son public. Comme dans la pièce de Brown, le thème de la nature de l'Écosse existe, largement dévolu à Corbie dès son monologue initial. Elle dresse un panorama d'Écosse(s) potentielles auxquelles le public peut s'identifier : « the fat salmon of England compared to the skinny brown trout of Scotland<sup>12</sup> » dit-elle. Mary aussi dit de son pays : « My kingdom. Alternately brutal and boring. And I canny make sense o'it at a(II)<sup>13</sup>. » Elizabeth pour sa part indique « I hear it's a cold dire, rough place. Worse than Yorkshire<sup>14</sup>. » Narrateur, Corbie constitue un signe ambigu fort : femme oiseau, immortel, vivant au XVI<sup>e</sup> siècle et dans le présent de la représentation, elle s'adresse directement au public dans la tradition des spectacles populaires britanniques, notamment écossais. Chœur et maître

---

12 « Le saumon gras d'Angleterre comparé à la squelettique truite de rivière d'Écosse. »

13 « Mon Royaume. Tour à tour brutal et lassant. Et j'pouvions point expliquer tout ça. »

14 « J'entends dire que c'est un endroit froid, dur et sauvage. Pire que le Yorkshire. »

des cérémonies, transition entre les scènes alternées, elle commente avec irrévérance l'action et l'Histoire. La focalisation s'opère grâce à la sélection dramaturgique qu'elle souligne de moments historiques, de personnages secondaires et d'événements sélectifs qui amplifient les retentissements universels de tels choix prioritaires.

Les codes et traits linguistiques privilégiés par les auteurs écossais pour conforter leur discours et en faciliter la réception par la nation convoquent les variantes de la langue Scots et de sa réception. Interrogée sur sa pratique constante de réécrire en langue Scots populaire les pièces qu'elle emprunte aux mythes, nationaux ou universels, grecs notamment, ou encore à Molière, Liz Lochhead précise : « You can only write a contemporary play. It's not in 16th century Scots, it's in 20th century poetry <sup>15</sup>. » Sa pièce, en effet, à l'instar de celle d'Ian Brown, n'est pas un drame historique simple. Les événements qu'elle y inscrit sont tantôt véridiques, tantôt fictifs, notamment les scènes de passion ou d'émotion. Elle leur associe une langue anachronique, moderne, poétique et crue à la fois, parfois. Du naturalisme des scènes factuelles initiales, on glisse vers le mime, la danse, la chanson voire le *pageant*. Brown confirme l'irréel de lieux convenus dans les classes possédantes contemporaines grâce au burlesque ou à la parodie. Dans les deux cas, une forme de distanciation par l'art décalé permet au spectateur de former sa propre opinion sur les personnages historiques retenus, plus ou moins caricaturés. John Knox, farouche protestant virulent irréductible dans son opposition à Mary subit dans les deux pièces un traitement critique, plus burlesque et dénonciateur chez Lochhead. La dénonciation de la bigoterie traverse les deux spectacles dans lesquels, à travers Mary et son entourage, la femme est au cœur du récit. Créée par la compagnie Communicado pour célébrer le 400<sup>e</sup> anniversaire de la mort de Mary <sup>16</sup>, la pièce de Lochhead ne doit surtout pas être traitée avec naturalisme. L'auteur précise que le style donné à sa pièce répond au travail multi générique de la compagnie, notamment avec les chansons, les moments dansés, les changements de personnages pour chaque acteur, dont Communicado, en héritage de John McGrath, avait fait sa marque esthétique de théâtralité vive et dynamique. Selon Owen Dudley Edward, « The Lochhead achievement

---

15 « On ne peut écrire qu'une pièce contemporaine. Elle n'est pas en Scots du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle. »

16 Une compagnie recréa lors du même festival d'Édimbourg la pièce de Schiller ; un opéra russe transformait un an après un burlesque John Knox en orthodoxe !

requires a nerve to raise belly-laugh in the midst of tragedy and deepen audience identification with tragedy in the process <sup>17</sup>. »

La langue se décompose, dit L. Lochhead : « in various different Scots but it has a west of Scotland noise » (dans divers Scots, à la couleur sonore typique de l'Écosse de l'ouest). Lochhead convoque son riche savoir des parlers locaux à travers la nation, hier et aujourd'hui. Ses choix sont notamment guidés par la musicalité de l'accent souhaité dans tel fragment ou dialogue. La différenciation entre personnages est alors signe culturel, social ou national. Elle décrit la tonalité générale comme un Scots théâtral inventé, aux multiples registres, riche d'anachronismes, de vernaculaire local provenant de diverses régions et époques, doublé de proverbes, d'argot, de clichés reconnaissables par le public, de sentences définitives qui permettent de privilégier le regard souhaité sur l'isolement de Mary. Le Scots vernaculaire, héritage du théâtre et de la littérature romanesque des années 1970, donnent la parole au peuple et participe d'une reconnaissance du mythe culturel glaswegien. La reine Mary s'y inscrit favorablement, en opposition à sa cousine : « There are twa queens in one island, both o' the wan language – mair or less <sup>18</sup> », dit Corbie. La langue des deux reines est clairement différenciée. Un gouffre culturel oppose leurs préoccupations religieuses ou sensuelles. Si Elizabeth représente une culture dominante par sa langue châtiée, Mary doit d'abord être jouée avec un accent français qui s'estompe au fil de la pièce pour céder la place au Scots qui traduit son enracinement. Pour le poète Edwin Morgan : « the urban Glaswegian sometimes used in the play is by no means incapable of the lyrical and poetic <sup>19</sup> ». Au-delà de sa reconnaissance par le spectateur, Lochhead y associe un Scots rural lyrique, métaphorique, poétique donc qui souligne l'esprit de la comédie. Fort de ses propres choix personnels dans *Mary*, clairement inscrit dans ce théâtre populaire des années 1970, Ian Brown dit :

---

17 DUDLEY EDWARDS (O.), « Cradle on the Tree-Top : The Edinburgh Festival & Scottish Theatre », dans STEVENSON (R.), WALLACE (G.), eds., *Scottish Theatre since the Seventies*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1996, 240 p., p. 34-48, ici p. 41.

« La réussite de Lochhead s'appuie sur une volonté de déclencher un rire franc au cœur de la tragédie et sur une identification prononcée du public à la tragédie qui se déroule. »

18 « Y'avait deux reines pour une même île, qu'avaient la même langue, à peu près. »

19 « Le parler glaswegien urbain parfois employé dans la pièce n'est jamais incapable de rendre le lyrisme poétique. »



Liz Lochhead created a poetic vitality and force which grasped the myths of Mary and Elizabeth and developed them in a wildly theatrical exploration of the nature of Scottishness which in its very variety embodies the complexity of the historical representations of Mary and Elizabeth<sup>20</sup>.

Les spécificités dramaturgiques soulignées jusqu'alors, qui accompagnent et soulignent ce parti pris langagier et le recours signifiant à des formes spectaculaires ou attendus esthétiques populaires en Écosse dessinent une image de Mary et confortent le mythe. À ce titre, les formes épiques privilégiées par les deux auteurs écossais héritent de B. Brecht, et, pour Liz Lochhead, des innovations d'un épique populaire réinventé par Ian Brown et John McGrath, principalement à la suite du théâtre populaire glaswegien de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle métissé aussi de l'apport anglais de Joan Littlewood. Pour Liz Lochhead :

People say it's Brechtian but it's much more romantic. I probably took things from Brecht, but I was more influenced by other Scottish theatre companies, Wildcat and 7:84, who I suppose are Brechtian. I just used a style that was a good way of linking a show that's epic and belts through time and space. Even Shakespeare was quite Brechtian at times, Greek drama was Brechtian. When you're doing certain types of storytelling there are things that people always associate with Brecht, but he wasn't the first and he won't be the last<sup>21</sup>.

Pour le metteur en scène Benjamin Twist :

Communicado /.../ created a very particular style which influenced a lot of theatre at that time in Scotland. 80's plays were accessible, using a whole mish mash of styles, songs,

---

20 BROWN (I.), « Plugged into History : The Sense of the Past in Scottish Theatre », dans STEVENSON (R.), WALLACE (G.), eds., *Scottish Theatre since the Seventies*. Edinburgh : Ed'burgh University Press, 1996, p. 84-99, ici p. 95.

« Liz Lochhead a créé une poésie vive et puissante qui s'empare du mythe de Mary et de celui d'Elizabeth et les a développés dans une exploration féroce théâtrale de la nature écossaise, et qui, dans sa grande variété incarne la complexité des représentations historiques de Mary et d'Elizabeth. »

21 « On dit que ma pièce est brechtienne, mais elle est davantage romantique. J'ai sans doute emprunté à Brecht, mais j'ai été plus encore influencée par d'autres compagnies écossaises comme Wildcat ou 7:84 qui, je suppose, sont brechtiennes. J'ai simplement utilisé un style commode pour lier un spectacle qui, épique, parcourt le temps et l'espace. Shakespeare déjà était parfaitement brechtien par moments. Le théâtre grec était brechtien. Quand vous utilisez certains modes de récit, il y a des choses que les gens associent à Brecht, mais il n'avait pas été le premier et ne sera pas le dernier. »

and poems. This play, with Corbie acting like a Shakespearean fool or a Brechtian narrator, is very anti-naturalistic and uses that mixture of styles very well <sup>22</sup>.

On pourrait ainsi illustrer provisoirement, avec Liz Lochhead évoquant sa propre pièce, ce qui définit la spécificité écossaise des deux pièces sur la reine Mary : « it's more of a long poem than a play. /.../ It is Brechtian in some ways, it is also quite Shakespearean with lots of short scenes moving it along <sup>23</sup> ».

Cette confiance nouvelle fondée sur les personnages mythiques reconnus mis en avant dans les décennies antérieures en Écosse, cet élan esthétique populaire n'est plus désormais l'apanage du seul théâtre écossais. Emmanuel Béhague examine en quoi deux spectacles allemands récents « participent de cette volonté, dans la représentation de personnages historiques, de se situer au croisement entre culture d'élite et culture de masse en conservant une traditionnelle fonction de réflexion sur le devenir collectif <sup>24</sup> ». Si, à la lumière de la riche expérience des théâtres britanniques, notamment en Écosse, je ne peux m'inscrire dans cette classification binaire réductrice entre populaire et élitaire, je soulignerais que la variété des regards et des productions artistiques anglo-saxonnes associe intimement ces deux champs dans une célébration positive ou négative des mythes historiques nationaux.

---

22 « *Communicado /.../* a créé un style très particulier qui a beaucoup influencé le théâtre écossais de cette époque. Les pièces des années 80 étaient très accessibles. Elles avaient recours à une foule de styles, de chants et de poèmes mêlés. Cette pièce avec Corbie qui incarne un fou shakespearien ou un narrateur brechtien, est profondément anti naturaliste et exploite parfaitement ce mélange des genres. »

23 « Plus qu'une pièce, c'est une sorte de long poème /.../ Il est brechtien en un sens, et aussi tout à fait shakespearien, avec nombre de scènes brèves qui rythment la progression. »

24 BEHAGUE EMMANUEL, « Mythification et démythification dans le théâtre contemporain. *Ulrike Meinhof* de Johann Kresnik et *Ulrike Maria Stuart* d'Elfriede Jelinek/Nicolas Stemann », dans ZSHACHLITZ (R.), études réunies par, 1968, *Quarante ans plus tard. Cahiers d'études germaniques* 54, 2008, p. 155-173.

### III. Mythe et Histoire, le rattachement au contemporain dans le dessin d'un personnage historique devenu objet de mythe

Il serait redondant de développer ici un de mes motifs favoris d'appréciation d'une forme épique spécifique à la scotticité carnavalesque qui permet de construire une dramaturgie et une esthétique en écho à la culture d'un public local populaire. Toujours associé au spectacle, ce dernier réagit notamment aux moments musicaux ou aux chansons qui permettent de faire progresser l'action dramatique et d'introduire des références historiques avec humour, souvent. Si certaines ont été composées pour le spectacle, d'autres, traditionnelles sont reconnaissables par le spectateur dont la culture est confortée. Chez Lochhead, *Twa Corbies* (Act 2 Sc 6), empruntée à un ensemble de chants protestants du XVI<sup>e</sup> siècle *Gude and Godli Ballatis*, éveille culturellement un écho aux années de massacres lors du conflit religieux en Écosse contre l'Angleterre. Enracinée, une culture identitaire demeure indissociable de visées universelles, condition de la recevabilité endogène. Sans les développer, je ferai de nouveau appel à Brecht et McGrath. Dramaturges et metteurs en scène s'appuient sur cet héritage pour privilégier une modernité des représentations et situations, décors, costumes au service d'une lecture actuelle de Mary. Les deux pièces écossaises exigent de telles transpositions dont la pertinence discursive, pantomime, ironie, burlesque indiquée précédemment caractérise le lien entre historicité et discours contemporain. L'universalité des représentations écossaises du mythe autour de Mary tient également au fait qu'il est revivifié parallèlement ailleurs. Un mythe national ne se comprend que s'il s'enracine dans d'autres cultures en écho. De Schiller à Wolfgang Hirdesheimer (1970) concomitant d'Ian Brown, la continuité historique et les priorités idéologiques du temps et du lieu de l'écriture et de sa réception spectaculaire ouvrent la voie à Elfriede Jelinek avec le troisième volet de sa *Trilogie des Alpes* contre les méfaits du capitalisme. Quatre destinées de femmes se superposent et dessinent un relief contrasté : celles des deux activistes de la Fraction armée rouge, moteur d'une rébellion violente dont Emmanuel Béhague analyse la mythification, Ulrike Meinhof et Gudrun Esslin et celles des deux reines Mary et Elizabeth. La question d'un pouvoir féminin que les deux militantes veulent prendre par la violence entre en résonance avec le propos de Lochhead. Toutes ces héroïnes revendiquent au nom de leur peuple le droit d'écrire dans l'action politique davantage que leur histoire personnelle. Cet engagement sacrifie et brûle leur féminité plus

ou moins mise en avant chez tous les auteurs qui s'intéressent à Mary. À propos, Peter Michalzik, écrit de la pièce de Jelinek dans la *Frankfurter Rundschau* (30 octobre 2006) que « ce n'est cependant pas dans le traitement du passé que la pièce gagne sa vivacité et son explosivité [...], mais dans la détresse et le désarroi qu'il y a à formuler une contre position à l'économisme capitaliste de notre époque ». Selon lui, Ulrike incarne l'échec de la confrontation intellectuelle avec l'histoire : « Ulrike et Gudrun constituent ensemble l'aporie, l'insoluble impasse de toute représentation politique ou idéale du peuple. » Le « fracas du fer » est le dernier plaisir du langage qui permet à Jelinek « de heurter cette porte verrouillée derrière laquelle s'est trouvé jadis un autre pays ». Une forme de folie ou de dépression naît de ce sentiment de supériorité héritée du pouvoir d'agir. Elle les aveugle et d'abord Elizabeth.

Ainsi, personnage historique, fragilisé par son statut ambigu et ses propres doutes, Mary a pu aisément prêter à construction d'un mythe multi-sémantique qui n'a pu se développer et se nourrir que par une multiplication d'apports des artistes. Dès son exécution, les représentations picturales offraient des points de vue différenciés avant le relais de la littérature puis, surtout, du théâtre. Les exemples présentés ici ont pu confirmer l'hypothèse d'une étroite corrélation entre représentation mythique du personnage et appartenance culturelle et idéologique à un moment historique déterminé par les créateurs qui se sont emparés du personnage mythifié. Voulant servir son propre propos inscrit dans le présent de son histoire, chacun a ainsi inexorablement apporté sa contribution à la perpétuation du mythe.



Walter ZIDARIC

CRINI – Université de Nantes

### **D'ADRIENNE (LE) COUVREUR À ADRIANA LECOUVREUR : DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE À L'OPÉRA ITALIEN DU DÉBUT DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**

Tragédienne de la Comédie-Française à partir de 1717, Adrienne Lecouvreur est considérée comme la plus grande actrice de son époque. Née à Damery en Champagne le 5 avril 1692 d'un chapelier, Robert Couvreur, qui finira enfermé car fou, et d'une mère violente avec ses deux filles, Marie Bouly, l'enfant reçoit le prénom d'Adrienne de sa marraine, Adrienne Laurent. La famille s'établit à Paris en 1702 dans le voisinage de la Comédie-Française, qui se trouvait alors rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés. Adrienne est d'abord confiée aux Filles de l'Instruction chrétienne de la rue du Gindre (aujourd'hui rue Madame), toutefois la famille quitte la paroisse Saint-Sulpice quelque temps après car la deuxième fille, Marie-Marguerite, est baptisée le 20 juillet 1705 à Saint-Nicolas-des-Champs, dans le quartier du Temple.

Le voisinage initial de la Comédie-Française a sans doute contribué à la naissance de sa vocation d'actrice. En effet, dès l'adolescence, avec d'autres enfants et des jeunes du quartier du Temple, elle répète des pièces dans la rue pour

un petit spectacle qui, comme ceux des grands Comédiens, devait comprendre tragédie et petite pièce. La tragédie, c'était *Polyeucte* ; la petite pièce, le *Deuil*, un acte en vers, assez plaisant, de Hauteroche et Thomas Corneille, au répertoire depuis trente-cinq ans<sup>1</sup>.

---

1 « Étude biographique », dans *Lettres de Adrienne Le Couvreur*, réunies pour la première fois et publiées avec notes, étude biographique, documents inédits tirés des archives de la Comédie, des minutiers de notaires et des papiers de la Bastille, par Georges MONVAL. Paris, 1892 ; Kraus reprint : Nendeln/Liechtenstein 1979, p. 11. Dorénavant

Le succès des répétitions se répand dans la rue et arrive aux oreilles de Madame la Présidente Du Gué, qui habite le quartier, et qui met la cour de son hôtel particulier, situé rue Garancière, à la disposition des jeunes comédiens en herbe. La représentation attire beaucoup de gens notamment parmi le beau monde. L'usage veut que l'on commence par la tragédie et Adrienne, qui avait emprunté une robe à la femme de chambre de la Présidente,

charma tout le monde par une façon de réciter toute nouvelle, si naturelle et si vraie, qu'on déclara d'une voix unanime qu'elle n'avait plus qu'un pas à faire pour devenir la plus grande comédienne qui eût jamais été sur le Théâtre-Français (12).

Ayant eu vent de cette représentation, composée de deux pièces de leur répertoire, les acteurs de la Comédie-Française, farouchement jaloux de leur privilège, font intervenir les archers du lieutenant de police à la fin de la tragédie pour interdire le spectacle. Grâce à la Présidente Du Gué, les acteurs échappent à la prison à condition d'interrompre la représentation sur le champ. Néanmoins, ils réussissent à jouer encore deux ou trois fois dans l'enclos du Temple, en présence du grand prieur de Vendôme, le frère du duc de Vendôme, qui leur donne asile.

Toutefois, c'est grâce à sa tante blanchisseuse qui comptait parmi ses clients le comédien Le Grand, sociétaire dans l'emploi des rois de tragédie, qu'Adrienne trouve définitivement la voie pour la scène. Le Grand est pour elle un excellent professeur : il la loge chez lui et la fait jouer dans quelques théâtres particuliers, ce qui convainc une fois pour toutes le père Couvreur, en grandes difficultés économiques, de destiner sa fille au théâtre. Le Grand recommande Adrienne à son amie Mademoiselle Fonpré, elle aussi sociétaire de la Comédie-Française, qui venait d'obtenir la direction du théâtre de Lille. Auditionnée et aussitôt engagée, Adrienne s'installe donc à Lille pour y jouer la comédie. Sa mère étant décédée, elle amène avec elle sa famille. C'est le début de la vie errante et des premières amours.

Ses débuts à la Comédie-Française ont lieu le 14 mai 1717, dans le rôle d'Électre de la pièce homonyme de Crébillon et dans celui d'Angélique de *Georges Dandin* : « L'actrice nouvelle eut un succès complet ; on dit tout haut qu'elle commençait comme les plus grandes comédiennes finissent ordinairement » (17). Elle n'a que vingt-cinq ans : elle fait son entrée précédée

---

pour toutes les citations extraites de cet ouvrage j'indiquerai le numéro de la page entre parenthèses dans le texte.

d'une grande renommée acquise en province et ses premiers succès attisent toutes les rivalités, notamment celles de Mlle Desmares (nièce de la Champmeslé) et de Mlle Du Clos, mais aussi celle de Mlle Gautier, jeune protégée du duc d'Aumont et poussée par la coterie des Quinault. Néanmoins, elle finit par s'imposer assez rapidement sur toutes les autres, car elle joue différemment et opère au théâtre

une véritable révolution. À l'époque de ses débuts, la déclamation tragique et parfois même la déclamation comique n'étaient guère qu'une sorte de cantilène. Cette cantilène, pour n'être pas notée, n'en était pas moins soumise à des lois inexorables ; il n'était permis à personne, sous peine d'encourir le dédain ou la colère de l'auditoire, de violer les traditions musicales d'un rôle établi par le chef d'emploi. Mlle Duclos, née en 1664, c'est-à-dire vingt-six ans avant Adrienne Lecouvreur, était alors en possession de la faveur publique ; déclamer autrement qu'elle, parler au lieu de chanter, substituer la familiarité à l'emphase, le ton simple et naturel aux grands effets de voix, régler ses inflexions d'après le mouvement même de la passion, semblait une témérité. C'était rompre en visière à tous les préjugés de la foule, c'était lui déclarer nettement qu'elle était depuis de longues années engagée dans une ornière ridicule. Pourtant Adrienne n'hésita pas un instant. Comme elle avait eu le bonheur de ne pas recevoir les leçons d'un maître applaudi, comme elle s'était nourrie surtout de lecture et de réflexion, comme elle avait comparé librement l'idéal de Monime, de Roxane, de Pauline, de Cornélie, aux étranges personnifications que la foule admirait, comme elle avait consulté sa conscience, interrogé son cœur, sans tenir compte des maximes consacrées, la vérité même, la vérité simple et austère, était pour elle une plaine unie ; pour se montrer naturelle, pour traduire fidèlement la pensée du poète, Adrienne n'avait qu'à s'écouter, et son cœur se peupla bientôt de souvenirs<sup>2</sup>.

Dotée de talent et de charme, Adrienne possède surtout une beauté intérieure qui rayonne. Ainsi le *Mercur*e écrit :

Parfaitement bien faite, avec un maintien noble et assuré, la taille et les épaules bien placées, les yeux pleins de feu, la bouche belle, le nez aquilin et beaucoup d'agrément dans l'air et les manières, sans embonpoint mais les joues assez pleines, avec les traits bien marqués pour exprimer la tristesse, la joie, la tendresse, la pitié<sup>3</sup>.

Et les contemporains disent d'elle que :

sa voix était voilée un peu mais si souple, si musicale, qu'elle variait à l'infini ses notes et ses nuances. Elle a la gloire d'avoir introduit la déclamation simple et d'en avoir banni le chant. Dans le costume aussi, elle voulut plus de vérité. Elle fut la première à mettre en usage les robes de cour dans les rôles de reine. Ainsi établit-elle la distinction qui

---

2 PLANCHE (G.), « *Adrienne Lecouvreur*, Drame de MM. Eugène Scribe et Legouvé », *Revue des Deux Mondes*, 1849, tome 2, article téléchargé en avril 2009 sur le site : [http://fr.wikisource.org/wiki/Adrienne\\_Lecouvreur](http://fr.wikisource.org/wiki/Adrienne_Lecouvreur).

3 SOREL (C.), *La Vie amoureuse d'Adrienne Lecouvreur*. Paris : Ernest Flammarion, 1925, p. 35-36.

n'est pas l'ostentation. Les journaux dirent qu'on « croyait voir une princesse jouer la comédie pour son plaisir ». Mais où elle excellait c'était dans le pathétique : « Elle avait l'art de se pénétrer au degré qu'il fallait pour exprimer les grandes passions et les faire sentir dans toute leur force ». Elle était remarquable dans la gradation des sentiments. Il semblait que, se mettant au niveau du public, elle l'élevait avec elle dans la vertigineuse ascension de l'amour. Ce qui lui était propre encore, c'était la scène muette, l'art d'écouter et de donner à tout son être une attitude expressive plus attachante, plus attendrissante que les paroles [...] <sup>4</sup>.

Véritable prima donna de la scène, Adrienne déchaîne les passions :

Sa seule apparition créait l'atmosphère passionnée où le drame allait se jouer et émouvoir les foules. En somme elle représentait, pour la première fois, le type accompli de la grande tragédienne. Mlles Duclos, Desmares, Champmeslé, avaient des parties où elles triomphaient, mais aucune n'atteignit à la perfection d'Adrienne : elle créa. Aussi une cabale se forma-t-elle contre elle <sup>5</sup>.

Profondément dévouée à son art et à l'étude, malgré ses nombreux admirateurs, dont Voltaire et Monsieur D'Argental <sup>6</sup>, sa vie prend un tout autre tournant lors de la rencontre avec Maurice de Saxe (1696-1750) en 1721 à Paris. Il est un des nombreux enfants naturels de l'électeur de Saxe Frédéric-Auguste – qui ne le reconnaîtra comme son propre fils qu'en 1710 – devenu roi de Pologne de 1697 à 1704, puis de 1709 à 1733, et d'Aurore de Kœnigsmark, Suédoise ancêtre de George Sand. Ce sera le grand amour d'Adrienne, sans doute celui qui causera sa mort. Comme le souligne Gustave Planche :

son attachement à Maurice présente tous les caractères de la passion la plus exaltée. Tendresse, dévouement, abnégation, tout se trouve réuni dans l'amour d'Adrienne pour le jeune guerrier qui devait, quinze ans après la mort de sa maîtresse, gagner la bataille de Fontenoy <sup>7</sup>.

---

4 SOREL (C.), *La Vie amoureuse d'Adrienne Lecouvreur*, op. cit., p. 35.

5 *Ibid.*, p. 36-37.

6 Charles-Augustin de Ferriol D'Argental (1700-1788), son plus fidèle ami et son exécuteur testamentaire, était éperdument tombé amoureux d'elle mais étant donné sa position et son jeune âge, Adrienne refusa dès le début toute relation amoureuse avec lui. Voir la lettre qu'elle écrivit à sa mère, Madame de Ferriol, le 22 mars 1721, de Paris, et qui fut retrouvée par D'Argental en 1784, dans un meuble de sa mère, et publiée seulement en 1806 (cf. *Lettres de Adrienne Le Couvreur*, op. cit., p. 112-115). Adrienne y montre toute la sincérité de ses sentiments vis-à-vis du jeune homme, sans aucune arrière-pensée, et affirme vouloir rester son amie fidèle sans entraver la volonté de sa mère.

7 PLANCHE (G.), « *Adrienne Lecouvreur*, Drame de MM. Eugène Scribe et Legouvé », art. cit.



Bourreau des cœurs, arriviste, charmeur mais brusque de manières, barbare dans sa façon de se vêtir : il a besoin d'être éduqué. Il voit Adrienne pour la première fois dans *Phèdre*. Elle va jouer les Pygmalions avec lui pendant trois ans : ils s'aiment d'un amour sincère. Toutefois Maurice est ambitieux et, lorsque le duché de Courlande est vacant, il part pour aller en devenir le souverain. Ainsi il essaie de conquérir la main d'Anna Ioannovna, l'héritière, mais cela tourne mal en Courlande, en 1725, et Maurice fait appel à ses amis car il a besoin d'argent. Dans la souffrance, Adrienne va l'aider économiquement en mettant en gage ses bijoux et sa vaisselle, et lui fait parvenir quarante mille livres, mais rien ne s'arrange pour lui qui échoue dans son entreprise et est contraint de rentrer en France, échappant de peu à son arrestation à Mittau par le prince Menchikoff. Il est à Paris le 23 octobre 1728, après trois ans d'absence. Ce même jour, Adrienne écrit à un destinataire resté anonyme :

Une personne attenduë depuis très longtemps, arrive enfin ce soir, selon les apparences en assés bonne santé. Un courrier vient de dévancer, parce que la berline est cassée à trente lieuës. On a fait partir une chaise, et ce soir on sera icy (163).

Cependant, le bonheur tant désiré ne dure que quelques jours, car Maurice est devenu plus volage que jamais et Adrienne se montre de plus en plus jalouse :

Bastide raconte qu'Adrienne, furieuse d'une infidélité du comte de Saxe, le vit entrer dans l'orchestre de la Comédie un jour qu'elle jouait le rôle de Phèdre, au moment où elle disait à Hippolyte : « Au défaut de ton bras, prête-moi ton épée ». Elle se jeta sur l'acteur, lui arracha son glaive, et le lança « dans l'estomac du comte, à la vue de trois mille spectateurs » (38).

Cette scène, qui est un véritable coup de théâtre digne d'une grande tragédienne qui commence néanmoins à mélanger vie publique et vie privée, doit être placée entre

le 7 mai et le 18 octobre 1729, plutôt à cette dernière date, après laquelle Adrienne resta trois semaines sans jouer. Elle reparut le jeudi 10 novembre dans ce même rôle de *Phèdre*, et ce fut probablement ce jour-là qu'elle souffleta publiquement la duchesse de Bouillon de ces vers vengeurs :

Je ne suis point de ces femmes hardies  
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,  
Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.

Le parterre, qui savait le dessous des cartes, applaudit frénétiquement. Peut-être les deux incidents eurent-ils lieu le même jour. Mais, quelle que soit la date, Bastide exagère de plus de moitié le nombre des spectateurs : la salle de l'Ancienne Comédie ne pouvait contenir plus de 1 200 personnes (38-39).

Maurice avait en effet courtoisé la duchesse de Bouillon, « maîtresse en titre du comte de Clermont » (39), et ils se plaisaient bien tous les deux. Possédant deux domaines près de Paris – le château de la Grange, situé entre Villeneuve-Saint-Georges et Villecresnes, bâti par Louis XIII, et le domaine de la Piple, près de Boissy-Saint-Léger et Gros-Bois – il avait l'habitude d'emmener ses conquêtes dans ses maisons retirées où il venait pour chasser. C'est dans l'une d'elle qu'il amène Adrienne et la duchesse de Bouillon pendant les fêtes de Pâques 1729, sans doute par goût de la provocation. Puis, c'est au tour de la duchesse d'inviter Adrienne dans sa propriété à Pontoise où, d'après l'abbé Aunillon, elle la reçoit « en reine » (39), bien que ce soit sans doute à cette occasion que la duchesse décide du sort de sa rivale.

Louise-Henriette-Françoise de Lorraine (Mlle de Guise) (1707-1737), était la fille du prince et de la princesse d'Harcourt, quatrième femme du duc de Bouillon, de quarante ans son aîné, mort en 1730 :

Très belle, elle était grande, mince, le visage ovale, les cheveux bruns, la bouche parfaite. Mlle Aïssé nous fait son portrait moral : « Mme de Bouillon est capricieuse, violente, emportée, excessivement galante, ses goûts s'étendent depuis le prince jusqu'au comédien »<sup>8</sup>.

Le complot (présumé ?) de Madame de Bouillon contre Adrienne a comme protagoniste Siméon Bouret (1711- ?), un très jeune abbé installé à Paris depuis décembre 1728 pour « s'y perfectionner dans le dessin et la peinture, pour lesquels il avait beaucoup de dispositions » (40). Passionné de théâtre, il allait presque tous les soirs à la Comédie-Française et admirait l'actrice. Approché par l'un des pages de la duchesse, grâce à une connaissance commune, Bouret finit par être introduit chez Madame de Bouillon pour lui faire un portrait miniature, qu'il exécute en une dizaine de jours. Entre-temps, l'affaire a pris une tournure différente car la duchesse le questionne souvent sur ses fréquentations à la Comédie-Française et lui pose des questions sur Adrienne. Bref, l'abbé peintre se trouve rapidement immiscé à une histoire sordide qui vise à nuire à l'actrice, dont la commanditaire est bel et bien Madame de Bouillon mais par le truchement d'hommes de main masqués que Bouret rencontre régulièrement aux Tuileries et qui finissent par le menacer de mort s'il ne remet pas des pastilles empoisonnées à Adrienne. Bouret a juste le temps de prévenir l'actrice qui informe à son

---

<sup>8</sup> SOREL (C.), *La Vie amoureuse d'Adrienne Lecouvreur*, op. cit., p. 142.

tour Maurice et, une fois en possession des fameuses pastilles, on prévient le lieutenant de police le 29 juillet 1729. Cependant, le lendemain l'abbé est arrêté et emprisonné dans la prison de Saint-Lazare pendant trois mois ; il sera ensuite transféré à la Bastille en mai 1730 et son emprisonnement durera en tout vingt mois. Pendant les trois premiers interrogatoires qu'il subit, Bouret donne la même version des faits indiquant la duchesse comme commanditaire de la tentative d'empoisonnement ; le 24 août 1730, dans une lettre adressée au Lieutenant de police de Paris, il change complètement de version (57-58) et se rétracte formellement lors des interrogatoires suivants. Finalement, il ne sera libéré que le 3 juin 1731, par ordre du cardinal de Fleury et de Monsieur de Maurepas, et il disparaîtra sans laisser de trace et en emportant avec lui la vérité sur cette histoire.

Le mercredi 15 mars 1730, en jouant dans *Œdipe* et le *Florentin*, Adrienne s'était sentie mal et Mlle Aïssé, qui assistait avec Mme de Parabère à cette représentation, raconte « qu'elle fut prise "d'une dysenterie ou inflammation d'entrailles qui la força de s'aliter". Le vendredi 17 mars, après une crise violente, les médecins se prononcèrent pour une hémorragie d'entrailles, et le lundi 20, Adrienne Le Couvreur mourait à onze heures du matin » (52).

L'autopsie sans doute sommaire exécutée le lendemain de son décès conclut qu'il n'y a pas de traces d'empoisonnement ; toutefois, ce qui alimente davantage le mystère de sa mort et qui constitue un cas unique dans l'histoire du théâtre est qu'on lui refuse toute sépulture, car on l'enterre sans cercueil dans un lieu qui est resté inconnu, malgré les nombreuses recherches, et après l'avoir recouverte de chaux, sans doute pour éviter une autopsie plus approfondie.

La tragédienne subit un procès de mythification aussitôt après sa mort : des éloges, des hommages et des épitaphes innombrables s'ensuivent, jusqu'à la demande formelle avancée par les comédiens français, le 27 avril 1797 (le 8 floréal de l'an V), auprès du ministre de l'intérieur Bénézech, pour que l'on retrouve les restes d'Adrienne afin de lui bâtir une sépulture digne :

[...] Des préjugés honteux, le fanatisme et la superstition ont refusé jadis les honneurs de la sépulture à la célèbre Adrienne Le Couvreur. Cette actrice si touchante qui porta le première sur la scène tragique le langage de la nature, le cri de l'âme et l'expression de la vérité, reçut à sa mort, pour prix de ses talents, un outrage dont ses mânes demandent aujourd'hui la réparation au siècle de la philosophie, au peuple régénéré qui ne connaît plus de titre étranger à sa gloire. [...] Nous demandons, citoyen ministre, que vous veuillez bien nous autoriser à rechercher ce qui reste d'une femme célèbre ; à rendre sa dépouille mortelle aux lieux désignés par la loi pour le dernier asile des

citoyens français, et à couvrir la place qu'occupent ces cendres trop longtemps avilies d'une pierre qui désigne au moins à l'ami des Arts, que là repose une artiste qui fit les délices de son siècle et que son siècle abandonna sans pudeur aux lois barbares dictées par le fanatisme et consacrées par de vils préjugés. Les artistes du Théâtre de la République : A. Baptiste aîné – François Talma – A. Michot – Gourgaud Dugazon – Vestris – Dérozières – Grand-Ménil – Vanhove – Baptiste – Gaillard. (79-80)

Par la suite, le 1<sup>er</sup> avril 1823 un éloge solennel a lieu à l'Académie française, prononcé par Monsieur Lémontey, ce qui nous pousse à dire qu'Adrienne Le Couvreur est donc encore d'actualité au XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, si les lettres de la tragédienne (des autographes et des copies) circulent et font l'objet d'un véritable engouement dès 1735, c'est vers 1849 que Monsieur Ravenel, de la Bibliothèque nationale, a

le projet de donner un Recueil de Lettres d'Adrienne Le Couvreur, qui devait être précédé d'une *Notice* de M. Regnier, de la Comédie-Française. Mais le livre annoncé n'a jamais vu le jour, et la notice n'a paru qu'après la mort de l'érudite comédien, dans ses *Études et Souvenirs de théâtre* (1887). (86)

Ainsi, un siècle après sa mort, la tragédienne revient sur la scène parisienne, tout d'abord, en tant que personnage d'un ouvrage théâtral, dans la pièce qu'Eugène Scribe et Ernest Legouvé écrivent en 1847-1848<sup>9</sup>. Dans cette réécriture du réel, le procédé de la mise en abyme joue un rôle fondamental car la pièce est, d'une part, une commande de la Comédie-Française, le théâtre où Adrienne avait atteint la gloire et à la renommée duquel elle avait largement contribué et, d'autre part, il s'agit bien de confier ce rôle d'actrice célèbre et mythique à la comédienne la plus en vogue du moment de la Comédie-Française : Rachel (1821-1857). Dans ce contexte d'autocélébration de l'institution théâtrale la pièce est néanmoins refusée, dans un premier temps, par Rachel et par le théâtre dans son ensemble car hostiles à Scribe ; mais la comédienne finit par accepter de jouer le rôle grâce à la médiation de Legouvé. La création a lieu le 14 avril 1849 et la pièce, en cinq actes, entre triomphalement au répertoire de la Comédie-Française. Comme le souligne Gustave Planche à cette occasion,

Adrienne Lecouvreur est assurément une des figures les plus poétiques de l'histoire du théâtre ; et je comprends très bien que MM. Scribe et Legouvé, voulant nous montrer sous un aspect nouveau le talent de Mlle Rachel, aient choisi cette gracieuse comédienne. La

---

9 *Adrienne Lecouvreur, comédie-drame en cinq actes, en prose, par MM. Scribe de l'Académie-Française et Ernest Legouvé représentée pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la République, le 14 avril 1849.* Paris : Beck, Libraire, 1849.

vie d'Adrienne Lecouvreur, réduite à ses éléments positifs, telle que nous l'ont transmise les biographes, offre, en effet, tout ce qui peut séduire l'imagination <sup>10</sup>.

Par la suite, le rôle d'Adrienne sera repris par d'autres actrices dont Sarah Bernhardt, dès 1880, mais aussi par Eleonora Duse (qui joua aussi l'acte II à Paris), et « entre 1849 et 1910, avec ses 356 représentations, *Adrienne Lecouvreur* se place au quatrième rang des pièces de Scribe les plus jouées à la Comédie-Française, et est l'une des dernières à quitter le répertoire <sup>11</sup> ». Il est à souligner que le procédé de mise en abyme sera même poussé à l'extrême par Sarah Bernhardt qui signera une adaptation de la pièce en 1907 et la mettra en scène dans son propre théâtre tout en y interprétant le rôle-titre <sup>12</sup>.

Entre-temps, dès 1849, la condition des acteurs à l'égard de l'Église, et même de l'État, avait changé. Le Concile de Soissons avait modifié officiellement la discipline de certains diocèses <sup>13</sup>, et

Sur le plan des droits civiques, la Constitution du 14 janvier 1852 effaça toute différence entre les comédiens et les autres citoyens français : ils étaient électeurs, éligibles et pouvaient remplir toutes les fonctions civiles, publiques et politiques auxquelles étaient

---

10 PLANCHE (G.), « *Adrienne Lecouvreur, ...* », *art. cit.* Quelques années plus tard, le 17 décembre 1852, Rachel choisit le rôle d'Adrienne pour ses adieux à la scène durant une tournée aux États-Unis.

11 *L'Avant-scène opéra*, n° 155 (Paris : éd. Premières Loges), septembre-octobre 1993, "Francesco CILEA : *Adrienne Lecouvreur*", p. 11.

12 En 1905 elle part en tournée pour les Amériques et Reynaldo Hahn, qui avait passé l'été précédent avec elle en Bretagne, nous a laissé quelques détails intéressants sur les projets de la comédienne à cette époque-là : « Elle travaille à une pièce : *Adrienne Lecouvreur*. Singulière idée. Mais elle aime le personnage et ne veut plus jouer la pièce de Legouvé qu'elle trouve trop mauvaise. Alors elle la refait ! Je lui dis : "Toute médiocre qu'elle puisse être, cette pièce vous a procuré, comme à Rachel, de grands succès. – Je ne sais pas comment Rachel s'arrangeait, mais moi, chéri, je ne peux rien en tirer. Rien". J'ai beau lui rappeler les nombreux passages où elle en tire des effets saisissants, impossible de lui faire changer d'avis » [HAHN (R.), *La grande Sarah*. Paris : 1930, p. 151-152, texte téléchargé sur le site <http://reynaldo-hahn.net/Textes/sarah5.htm>, chapitre V].

13 « Quant aux comédiens et aux acteurs, nous ne les mettons pas au nombre des infâmes ni des excommuniés. Cependant, si comme cela arrive presque toujours, ils abusent de leur profession pour jouer des pièces impies ou obscènes, de manière qu'on ne puisse s'empêcher de les regarder comme des pécheurs publics, on doit leur refuser la communion eucharistique ». MARTIN FUGIER (A.), *Comédienne. De Melle Mars à Sarah Bernhardt*. Paris : Seuil, 2001, p. 315-316.

appelés tous les Français qui réunissaient les conditions légales. C'est surtout après 1870, c'est-à-dire après qu'elle eut abandonné les théories gallicanes, que l'Église de France ne fit plus de difficultés pour admettre les gens de théâtre aux sacrements <sup>14</sup>.

Dès 1856 l'opéra italien s'intéresse à la figure d'Adrienne Le Couvreur aussi car des traductions de la pièce de Scribe et Legouvé circulent dans la péninsule. Deux opéras voient ainsi le jour à un an de distance : *Adriana Lecouvreur*, livret d'Achille de Lauzières et musique d'Edoardo Vera (1821-1889), créé le 25 novembre 1856 au Teatro Argentina à Rome, et *Adriana*, livret de Leone Fortis et musique de Tomaso Benvenuti (1838-1906), monté le 26 novembre 1857 à Milan, au Teatro alla Canobbiana. Si ces deux œuvres sont le fruit de l'actualité liée à la pièce française en Italie dans les années 1850, l'engouement suscité par Sarah Bernhardt et Eleonora Duse dans les années 1880 contribue à maintenir actuel le sujet, lequel, dans le domaine musical, prend d'autres connotations. En effet, la mise en abyme de la diva intéresse tout particulièrement l'opéra, notamment à la période charnière entre les deux siècles. Pour la première fois c'est un personnage « commun » qui devient l'héroïne d'une œuvre musicale ; l'artiste, l'actrice est maintenant un *exemplum* pour la société et on va lui rapprocher d'autres figures de comédiennes dans un autre but : Adrienne était un modèle pour Paris, Sarah Bernhardt et Eleonora Duse sont des modèles pour le monde entier.

Cilea ne connaissait pas les opéras précédents inspirés de la vie d'Adrienne, y compris *Adriana Lecouvreur*, livret de Giuseppe Perosio et musique d'Ettore Perosio, créé le 13 novembre à 1889 Gênes, au Teatro Paganini. Cependant, il connaissait certainement le texte italien de la pièce de Scribe qui était au répertoire des troupes théâtrales italiennes pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce phénomène du *divismo* qui investit l'Europe avec les deux actrices divines a néanmoins deux précédents illustres sur la scène musicale : *Fedora* (1898) de Colautti et Giordano et *Tosca* (1900) de Illica, Giacosa et Puccini. Lorsque Cilea se décide à accepter la proposition de Colautti, en 1899, tant Sarah Bernhardt qu'Eleonora Duse avaient inscrit le rôle d'Adrienne à leur répertoire. Qu'est-

---

14 ZIDARIC (W.), « ...L'umile ancella del genio creatore : La comédienne sur la scène d'opéra (*Fedora*, *Tosca*, *Adriana Lecouvreur*). Consécration de la femme moderne ? », dans *Interculturalité, intertextualité, les livrets d'opéra (fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle)*, ZIDARIC (W.), éd., *Actes du Colloque international à l'Université de Nantes*, 3-4 mai 2002. Nantes : CRINI, 2003, p. 84.

ce qui attire le compositeur italien ? Parmi les nombreuses propositions que lui fait son librettiste, la pièce de Scribe et Legouvé le frappe tout particulièrement, comme il l'affirme lui-même :

La variété de l'action, qui pouvait m'offrir des situations nouvelles et élégantes, la fusion de drame et comédie dans le cadre du milieu fastueux du XVIII<sup>e</sup> siècle, que j'avais étudié et que je connaissais très bien, l'amour passionné de l'héroïne et le dernier acte et le finale émouvants de l'œuvre touchèrent mon cœur et bouleversèrent ma sensibilité <sup>15</sup>.

L'opéra, créé à Milan, au Teatro Lirico Internazionale, le 6 novembre 1902, s'impose et devient l'œuvre musicale qui célèbre l'actrice française <sup>16</sup>. Dans cette énième réécriture des sources biographiques Colautti, comme les librettistes précédents, suit la pièce française (en cinq actes) et se focalise sur la toute dernière partie de la vie d'Adrienne et sur son histoire d'amour avec Maurice de Saxe et sa rivalité avec Madame de Bouillon, élevée au rang de princesse (dans la pièce et l'opéra). C'est le triangle amoureux, et fatal, typique de l'opéra italien de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>17</sup>. En fait, Colautti n'est pas tant intéressé à l'intrigue qui reste souvent en arrière-plan et qui n'est pas toujours compréhensible (par exemple la rivalité entre Adrienne et la Duclos, qui, apparemment, était réelle du vivant de l'actrice, tout comme les visées politiques de Maurice). Tout l'intérêt du livret se concentre sur les trois personnages principaux ; de la comédie d'intrigue on passe donc au drame sentimental, selon la tradition de l'opéra italien de l'époque, à laquelle on ajoute une touche d'esthétisme, hommage à l'art nouveau (et floréal) du nouveau siècle.

Madame de Bouillon est ainsi diabolisée ouvertement afin de créer un contraste plus fort avec l'héroïne et de montrer les deux faces traditionnelles de la féminité. Cela donne lieu à deux scènes d'affrontement dans l'opéra

---

15 CILEA (Fr.), *La Dolcissima Effigie. Studi su Francesco Cilea nel 30° Anniversario dell'istituzione del Conservatorio di Reggio Calabria*. Reggio Calabria : Laruffa, 1994, p. 43, « La varietà dell'azione, che poteva offrirmi situazioni nuove ed eleganti, la fusione della commedia e del dramma nella cornice del fastoso ambiente settecentesco, che io avevo studiato e conoscevo perciò molto bene, il passionale amore della protagonista e il commovente ultimo atto e finale dell'opera toccarono il mio cuore e scossero la mia sensibilità », la traduction française est de l'auteur.

16 Il y eut un dernier opéra en 1904, *Adriana*, sur un livret de Gino Golisciani et la musique de Giacomo Setaccioli (1868-1925), mais il demeura inédit.

17 Le personnage de Michonnet, déjà présent dans la pièce, devient dans l'opéra l'avatar de M. D'Argental, ami tendre et fidèle, toutefois il souffre en silence car il est incapable de révéler son amour à la tragédienne.

de Cilea/Colautti : à l'acte II (scène 10), lorsqu'Adrienne sauve la Princesse avant l'arrivée de son mari, cette dernière ayant par ailleurs pu exprimer sa jalousie et sa passion amoureuse dans l'air « *Acerba voluttà, dolce tortura* » (II, 1), ce qui donne une plus grande consistance à son personnage ; et à l'acte III (scène 7), lors de la réception qu'elle donne chez elle, point culminant de l'action, où la tragédienne la défie publiquement en déclamant à son intention la célèbre tirade extraite de *Phèdre* de Racine.

Le personnage de Maurice est transformé en amant sincèrement amoureux de l'actrice, tant dans le livret qu'à travers la musique, grâce au thème musical de l'amour d'Adriana qui résonne dès sa première apparition. Il faut aussi dire qu'à aucun moment, dans l'opéra, la tragédienne ne doute de sa sincérité – « *Egli non sa mentire* » (II, 7) – ce qui est diamétralement opposé à la vérité historique telle qu'elle nous a été relatée par les biographes. D'ailleurs, il lui demande même de l'épouser, ce qui n'a jamais eu lieu du vivant de l'actrice et il est infantilisé par un attachement excessif à sa mère dont il voit le portrait chez Adriana – ce qui ressort dans l'aria « *La dolcissima effigie sorridente, / in te rivedo della madre cara* » (I, 5), pour répondre aux canons dramatiques de l'opéra italien de fin de siècle<sup>18</sup>.

Adriana, quant à elle, apparaît à la fois comme actrice et comme femme ; plusieurs références aux rôles qu'elle a effectivement joués sur la scène théâtrale – Roxane (*Bajazet*), Phèdre... – sont présentes dans le(s) livret(s) (et dans la pièce), et cela dès son entrée sur scène, lorsqu'elle entonne son aria « *Io son l'umile l'ancella* » (I, 3). Ici le spectateur/auditeur a devant lui l'autoportrait de l'héroïne, car elle se présente « avant tout plus comme comédienne que comme femme, exactement comme Norma apparaît pour la première fois dans ses fonctions publique de prêtresse<sup>19</sup> ». Un autre élément biographique repris dans l(es) opéra(s) est celui de la mort mystérieuse de l'actrice. Si, dans la réalité, Adrienne était décédée vraisemblablement suite à un empoisonnement, dans la pièce et les œuvres musicales on a opté pour une fin scéniquement plus esthétique. Ainsi, la mort de la comédienne est « parfumée » : les roses imbibées de poison de la pièce sont remplacées par des violettes dont le parfum tue également. Ce dernier

18 On retrouve une situation analogue, par exemple, dans *Fedora* (1898), chez le personnage de Loris.

19 CESARI (Fr.), « *Aspetti del teatro musicale di Cilea tra Tilda e Adriana Lecouvreur* », dans *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, a c. di Johannes Streicher. Roma : ISMEZ, 2000, p. 216.



élément repris par Colautti et Cilea s'inspire sans doute de Voltaire et de la relation intime qu'elle eut avec lui, qui fut, à en croire une lettre adressée par celui-ci à Thiriot un an après la mort d'Adrienne, son admirateur, son ami et son amant. En effet, Voltaire aimait « les violettes ; aussi quand il doit venir, en met-elle un bouquet dans un vase d'argent, toutes fraîches, toutes embaumées des senteurs de la forêt <sup>20</sup> ».

L'opéra de Cilea et Colautti – comme par ailleurs *Fedora* (1898) et *Tosca* (1900) – glorifie la comédienne, la femme artiste, et ainsi faisant s'inscrit dans le mouvement plus large de l'évolution de l'image des femmes. Hommage à Sarah Bernhardt et à Eleonora Duse, par le truchement du personnage d'Adrienne Lecouvreur, le mythe de l'actrice de la Comédie-Française en sort ainsi renforcé. La pièce de Scribe et Legouvé, une commande de la Comédie-Française, visait à la célébration de la prestigieuse institution qui avait enfin trouvé une autre grande actrice, Rachel, à une époque, aussi, où le statut des comédiens commençait à changer et où ils n'étaient plus considérés comme des parias. Cependant, dans la pièce de 1849 on avait amplifié la dimension humaine et innocente d'Adrienne pour en faire le prototype de l'artiste sublime, consacrée au Beau et à l'Idéal, et qui périt car victime de la bassesse des hommes et de la société. Dans les œuvres musicales aussi, Adrienne est finalement un modèle de probité, de fidélité, d'excellence, ce qui rend beaucoup plus évidente la dichotomie qui la sépare du reste de la société. Toutefois, n'oublions pas une certaine dénonciation de l'aristocratie et du pouvoir derrière l'histoire de la jeune fille provinciale aux origines très modestes devenue l'artiste acclamée du Tout-Paris, alors que sa rivale appartient à la plus haute société.

Pour la première fois dans l'histoire de l'opéra une actrice, une artiste ayant réellement vécu, devient l'héroïne d'une œuvre musicale. Jusque-là, rois, empereurs, personnages historiques avaient foulé la scène d'opéra, mais jamais aucun personnage « commun » n'y avait été admis. De la déesse de la scène théâtrale à la diva de la scène musicale, le rôle d'Adrienne subit une sorte de « remusicalisation » : elle ne chantait plus au théâtre, et on la fait donc chanter à l'opéra tout en la faisant réciter <sup>21</sup>. La vie

---

20 SOREL (C.), *La Vie amoureuse d'Adrienne Lecouvreur*, op. cit., p. 42.

21 Outre le célèbre monologue extrait de *Phèdre* (III, 7, le moment de la mort d'Adriana prévoit un passage récité, *Scostatevi, profani !... Melpomene son io !* (IV, 8), qui n'a pas d'équivalent dans la pièce française.

d'Adrienne n'a été, en fait, qu'un prétexte pour le monde musical, pour en tirer un drame sentimental. Si l'opéra a choisi la toute dernière partie de la vie d'Adrienne, le moment de la gloire et de la chute, il n'en est pas moins vrai que l'on a pu ainsi mettre au point une revalorisation du personnage historique qui devient un *exemplum*. Comme dans *Tosca*, les auteurs semblent vouloir établir la primauté absolue de l'art et de l'artiste, sorte d'idéal à opposer à la triste réalité de la société humaine.



Thierry SANTURENNE

Université Paris-Est Marne-la-Vallée  
CRLC – Université Paris Sorbonne-Paris 4

## NAPOLÉON, HÉROS POLITIQUE, COMPARSE LYRIQUE

Les rebondissements de la geste napoléonienne avaient tout pour séduire un auteur de drame lyrique et en effet, « quel librettiste n'aurait rêvé d'un pareil sujet pour un opéra ? <sup>1</sup> » Or, en dépit d'une dimension mythique exceptionnelle, Napoléon n'a pas davantage retenu l'attention des compositeurs lyriques et de leurs librettistes que les autres souverains français dont l'intervention n'est souvent qu'anecdotique dans les opéras où ils apparaissent <sup>2</sup>. Il faut attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour que le personnage entre en scène dans les opéras où nous avons pu repérer sa présence et qui feront l'objet de cette étude.

Y a-t-il lieu de s'étonner de cette longue absence ? Elle s'explique aisément par les caractéristiques socio-esthétiques du genre lyrique, objet institutionnel et à ce titre dépendant des instances régulatrices de l'idéologie. On sait que l'opéra « sérieux » du XIX<sup>e</sup> siècle ne retient pas de situations ni de personnages contemporains puisqu'il emprunte ses sujets à des périodes plus ou moins reculées de l'Histoire comme le fait notamment le grand opéra. Durant la Seconde Restauration et au-delà, le passé revisité sur la

---

1 CHAILLOU (D.), *Napoléon et l'opéra. La politique sur la scène 1810-1815*. Paris : Fayard, 2004, p. 7.

2 Retenons, par exemple, Charlemagne dans *Fierrabras* (comp. 1823 – créat. 1897) de Schubert / Kapelwieser, Louis XI dans *Le Chapeau du roi* (1856) de Caspers / Fournier, Louis XII dans *La Basoche* (1890) de Messager / Carré, Charles VI dans l'opéra éponyme (1843) de Halévy / Casimir et Germain Delavigne, Charles VII dans *Giovanna d'Arco* (1845) de Verdi / Solera et *La Pucelle d'Orléans* (1881) de Tchaïkovski, Henri III dans *Le Roi malgré lui* (1887) de Chabrier / Najac et Burani, Henri IV dans *Le Béarnais* (1866) de Radoux / Pellier-Quengsy et Louis XVI dans *The Ghosts of Versailles* (1992) de Corigliano / Hoffman.

scène lyrique française fournit ainsi des appuis à la constitution des nouveaux repères idéologiques : l'heure est à la mise en valeur de la royauté légitime comme l'attestent des ouvrages tels que *La Reine de Chypre* et *Charles VI* d'Halévy dont les conclusions mettent en scène « la transmission et, par-delà, la pérennité de la royauté »<sup>3</sup>. À l'instar de n'importe quelle autre figure de l'Histoire récente, Napoléon n'avait donc pas sa place dans ce contexte et l'eût-il eue qu'il se serait avéré fort gênant en un siècle où la scène lyrique reflétait l'orthodoxie socio-politique. En effet, la mythification de l'empereur déchu s'accompagna tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle d'une grande diversité d'interprétations et de modes d'appropriation du personnage par les différentes classes sociales, les régimes qui se succédèrent et les partis dont l'action modela le champ politique. S'il fait consensus, c'est avant tout autour de la fascination que sa personnalité et son action exercèrent, leur appréciation ne cessant de varier et de se nuancer<sup>4</sup> – qu'il s'agisse de « bonapartisme » ou de « napoléonisme ». Il n'est pas de moments où sa représentation à l'opéra n'eût fait l'objet de polémiques quant aux partis pris assumés par les hypothétiques compositeurs et librettistes qui se fussent risqués à l'élever au rang de héros lyrique. D'autre part, des genres plus légers tels que l'opéra-comique pouvaient eux-mêmes difficilement accueillir une figure historique dont l'aura de sacralité aurait pâti d'un environnement musicodramatique inapproprié. Quant aux compositeurs étrangers, on conçoit qu'il leur était difficile de s'approprier une figure belliqueuse ayant modifié le profil de l'Europe sans bouleverser dans bien des cas les sensibilités de leurs compatriotes. Ainsi, la contribution de la sphère artistique à la constitution du mythe reposa davantage sur les arts plastiques, la chanson (notamment celles de Béranger) et bien entendu la littérature, y compris dramatique<sup>5</sup>. Certes, en France comme à

---

3 LEICH-GALLAND (K.), s.v. « Charles VI », dans FAUQUET (J.-M.), dir., *Dictionnaire de la musique au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Fayard, 2003, p. 255.

4 On consultera à ce sujet l'essai de HAZAREESINGH (S.), *La Légende de Napoléon*. Paris : Points, 2005, traduction française d'Albert Sebag.

5 Comme le rappelle Sudhir Hazareesingh, « on joua quatre-vingt-dix pièces à la gloire de l'Empereur à Paris entre 1830 et 1840 » (*La Légende de Napoléon*, p. 249). Pour plus de précisions, on consultera l'article de YON (J.-Cl.) : « La légende napoléonienne au théâtre sous la II<sup>e</sup> République et le Second Empire », dans *Napoléon de l'histoire à la légende*, Actes du colloque des 30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 1999 à l'auditorium Austerlitz, Hôtel national des Invalides. Paris : Éditions In Forma – Maisonneuve et Larose, 2000, ainsi que celui de KRAKOVITCH (O.), « La Révolution à travers le théâtre de

l'étranger, la mythologie napoléonienne perd beaucoup de son sémantisme politique au fur et à mesure que le siècle inauguré par l'Empereur touche à sa fin, cela au profit de la mise en valeur d'un destin exceptionnel où se reconnaissait le patriotisme français. Il n'en reste pas moins que sous la Troisième République, quitte à montrer sur scène une figure susceptible de satisfaire les sentiments patriotiques, on préférerait élire la Pucelle d'Orléans, moins susceptible de réveiller des passions partisans, comme en témoigne la création en 1876 de la *Jeanne d'Arc* d'Auguste Mermet, suivie en 1891 de celle de Benjamin Godard.

Néanmoins, à défaut de s'incarner fréquemment sur la scène lyrique, Napoléon y fait l'objet de diverses allusions. C'est notamment le cas lorsque, sous son règne, un personnage de souverain ou de conquérant montré à l'opéra constitue le travestissement métaphorique de l'Empereur. Ainsi, *Le Triomphe de Trajan* (1807) de Persuis et Lesueur, sur un livret d'Esménard, représente un hommage appuyé à la gloire du souverain identifié à l'empereur romain, tandis que les tribulations du personnage éponyme de Fernand Cortez, dans l'ouvrage de Spontini créé en 1809 sur un livret de Jouy et Esménard, permettent de célébrer indirectement l'envahisseur éclairé, qui semble d'ailleurs avoir inspiré lui-même le sujet de l'ouvrage au moment où il préparait son invasion de l'Espagne. Ce type d'identification n'a rien de singulier et s'inscrit dans la tradition encomiastique de l'opéra français. Il est plus intéressant d'observer le sens des références explicites à Napoléon dans des œuvres où il devient une figure invisible déterminante pour la conduite de l'intrigue et le sort des héros. Retenons ici *Tosca* (1900) de Puccini (livret de Giacosa et Illica, d'après *La Tosca* de Victorien Sardou, créé en 1887), *Hugh the Drover* (1924) de Vaughan-Williams (livret de Harold Child) et *L'Aiglon* (1937) d'Ibert et Honegger (livret de Henri Cain d'après la pièce de Rostand créée en 1900). La création des pièces de Sardou et de Rostand s'inscrivait dans des contextes politiques où les allusions à Napoléon Bonaparte avaient des résonances particulières. À l'époque, le républicanisme cherche encore ses assises idéologiques qu'il cherche à se créer en affirmant une morale laïque affranchie de la religion. Les lois laïcisatrices se succèdent pendant la décennie 1880 et on ne s'étonnera pas

---

1815 à 1870. À chaque génération sa peur », dans AGULHON (M.), dir., *Le XIX<sup>e</sup> siècle et la Révolution française*, Société d'histoire de la Révolution de 1848 et des révolutions du XIX<sup>e</sup> siècle (France), Université de Paris X-Nanterre, 1992. Pour la période postérieure au Second Empire, mentionnons *Marengo*, drame d'Adolphe D'ENNERY publié en 1863.

que le peintre Mario Cavararossi soit présenté dans *La Tosca* comme nourri de la pensée des philosophes des Lumières et insoucieux de religion, avec des cheveux « d'un libéralisme outré » et une barbe « libre-penseuse <sup>6</sup> », en un ensemble qui l'oppose à Scarpia, le dévot hypocrite. Dans ce contexte, Bonaparte, objet de toute l'admiration du peintre en tant que représentant de la Révolution française, représente la rupture libérale avec les derniers reliquats de la royauté et de la religion. Le geste meurtrier et le suicide de Tosca, dont Scarpia loue lui-même l'attachement à l'Église et au roi, sont les marques finales d'une prise de conscience sous l'éclairage des lumières de la pensée laïque et républicaine. Cela disparaît dans l'adaptation signée par Puccini et ses librettistes qui se dégage de ces arrière-plans idéologiques au profit de la mise en valeur de passions humaines violentes. Les allusions au général Bonaparte n'en gardent pas moins une importance plus grande que ne le laissent supposer les transpositions temporelles des mises en scène contemporaines, contraintes d'en gommer la véritable signification. Rappelons que l'annonce prématurée de la défaite de Bonaparte à Marengo précède l'entrée de Scarpia dans l'église au premier acte et que le rectificatif apporté au second acte déclenche à la fois l'ire du chef de la police et les exclamations exaltées de Mario. Plus encore que ce qui subsiste du propos idéologique initial, il faut considérer la signification bien plus marquée que dans la pièce originale des références à Bonaparte dans les moments dramatiques de l'opéra. La mise en relief de son action militaire ne peut être considérée comme le simple reliquat de la construction dramatique de l'hypotexte, puisqu'il est ainsi fortement intégré au nouveau dispositif à la signification duquel il contribue. Le général français constitue ainsi le modèle mimétique des deux hommes : pour Mario le voltairien, l'adhésion aux valeurs qu'il représente s'appuie sur une identification incidemment révélée au détour de sa dernière réplique du premier acte lorsqu'il quitte précipitamment l'église avec Angelotti : « Se ci assalgon, battaglia <sup>7</sup> ! ». La référence militaire n'est pas fortuite et se prolonge avec les fameux « Vittoria » au moment où Sciarrone annonce au deuxième acte la fuite de Melas qui signe le succès des troupes françaises. Quant à Scarpia, Bonaparte devient pour lui une sorte de rival fascinant, le détenteur d'un pouvoir supérieur au sien en qui il reconnaît sa propre *hubris*. Si devant lui,

---

6 SARDOU (V.), *La Tosca*, acte I, scène 3, <http://www.gutenberg.org/files/19540/19540-h/19540-h.htm>.

7 « S'ils nous assaillent, on se battra ! », traduction de l'auteur.

tout Rome tremble, ainsi que le rappelle Tosca après l'avoir assassiné, c'est toute l'Europe qui frémit devant l'armée française conduite par Bonaparte. Or, la *libido dominandi* de Scarpia, à l'exercice dans le champ clos du maintien coercitif de l'ordre, ne trouve satisfaction que dans la cruauté et l'érotisme le plus délétère, marques les plus sûres de son pouvoir qui incitent donc le haut fonctionnaire de police à surenchérir en ces domaines, comme en réponse aux actes du conquérant. Il en ressort que Bonaparte, le médiateur dans cette configuration mimétique, suscite deux types de désir : l'un positif en la personne de Mario, attaché à la valeur libératrice de l'action du général, pur produit des idéaux libertaires de la Révolution, et l'autre négatif en la personne de Scarpia, fasciné avant tout par l'autosuffisance d'un conquérant ambitieux auquel rien ne peut résister. *In fine*, c'est le produit d'une identification mimétique malsaine qui l'emporte avec les conséquences de la duperie dont Tosca et Mario font les frais. Elle était d'emblée signalée par Puccini avec les fameux accords associés à Scarpia qui, assenés au début de l'opéra, continuent à être distillés dans l'œuvre : même absent de la scène, même mort, le baron exerce encore sa toute puissance à l'instar de Bonaparte, que sa propre absence d'une action dramatique dominée par son ombre signale comme personnage-référentiel doté d'un ascendant ambigu.

Ces allusions rien moins qu'insignifiantes au général corse dans *Tosca* permettaient à Puccini et à ses librettistes d'inaugurer une nouvelle esthétique du théâtre lyrique, plus directement attentive à la violence humaine et à son ressort essentiel, à savoir le désir mimétique. Même s'il ne s'agit pas pour eux d'attirer l'attention sur des réalités anthropologiques avec une hauteur de vue qui confère toute sa modernité au drame puccinien, Vaughan-Williams et Ibert / Honegger exploitent encore la silhouette napoléonienne au profit d'un discours esthétique à valeur de manifeste. L'ouvrage du compositeur anglais est un *ballad opera* et, en tant que tel, il reprend des airs et chansons populaires. En renouant avec ce type d'opéra apparu en Grande-Bretagne au XVIII<sup>e</sup> siècle, Vaughan-Williams affichait son intention de redonner vie à un théâtre lyrique anglais tombé en sommeil. Inscrite dans le contexte des guerres napoléoniennes, l'intrigue de l'œuvre contribuait à signifier les aspirations de l'auteur : Hugh, le séduisant jeune homme qui parcourt les campagnes pour procurer des chevaux à l'armée, se verra injustement accusé d'être un espion français avant d'être réuni à la jeune Mary, une fois les malentendus dissipés. Avec ses résonances nationalistes, l'allégorie esthétique est claire : la jeune fille représente ce public qui ne peut qu'être séduit par un compositeur d'opéra attentif aux traditions

musicales de son pays et non pas asservi à des modèles imposés par l'étranger<sup>8</sup>. Ce joug esthétique est symbolisé par Napoléon lorsque au début de l'opéra, un bonimenteur exhibe une effigie de l'Empereur pour inviter le public à faire preuve de zèle patriotique. Dans la logique de la « désémantisation » rappelée plus haut, le rôle politique du « p'tit homme tout habillé de gris » n'est plus qu'un instrument de la fable et le personnage devient le représentant de toute hégémonie contestable.

Même si Napoléon est bien entendu toujours crédité dans *L'Aiglon* de cette aura de grandeur sur laquelle reposait le charme cocardier de la pièce de Rostand, il n'en reste pas moins qu'à leur façon Cain, Ibert et Honegger l'associent à une problématique esthétique où la grandeur du mythe est remise en perspective<sup>9</sup>. En effet, les auteurs redéfinissent et prolongent la nostalgie caractéristique de l'ouvrage de Rostand en en faisant un instrument de réflexion sur le genre lyrique. Le drame original n'était pas lui-même dépourvu d'ambiguïté : tout en célébrant la grandeur de la nation grâce au rayonnement solaire d'un de ses plus illustres représentants, le dramaturge prenait acte d'une métamorphose des valeurs lorsqu'il montrait l'impuissance du duc de Reischadt, devenu simple objet de nostalgie à l'heure où se défait, en régime républicain, le culte de l'homme providentiel, une fois que la conclusion de l'aventure boulangiste a montré quel changement définitif s'est opéré dans les mœurs politiques. On trouvait aussi dans *L'Aiglon* des échos du décadentisme fin-de-siècle, notamment dans l'agonie d'un jeune homme croulant sous le poids d'une culture et d'un passé révolus représentés par l'Empereur. La pièce oscillait ainsi entre célébration nationaliste et adieu forcé à des attachements obsolètes<sup>10</sup>. Tout cela, les deux compo-

---

8 On reconnaît là un ces codes performatifs qui définissent les contours du personnage lyrique. Ici, comme d'autres compositeurs d'opéras, Vaughan-Williams s'identifie « à un personnage dont la marginalité rend compte de sa position de créateur, à la fois soumis à des règles et exposé aux critiques que lui valent les manifestations de sa singularité d'artiste. » (Voir notre article « Métamorphose du personnage littéraire sur la scène lyrique : le cas des opéras de Jules Massenet », dans LAVOCAT (Fr.), MURCIA (Cl.) et SALADO (R.), textes réunis par, *La Fabrique du personnage*. Paris, Honoré Champion, 2007, p. 360).

9 Henri Cain était déjà l'auteur du livret de *L'Aigle* de Jean Nouguès, d'une tonalité hagiographique sans nuances (voir plus loin).

10 Comme la rappelle Claude Aziza, « la fièvre nationaliste qui submergeait la France en cette année 1900, où triomphaient la Ligue des Patriotes qu'animaient Paul Déroulède et Maurice Barrès et la Ligue de la patrie française avec François Coppée, allait



siteurs le récupèrent dans leur adaptation lyrique en le transposant dans le champ esthétique. Il semblerait qu'ils aient pris implicitement leur distance par rapport à l'esthétique emphatique de Rostand comme le laissent entendre ces paroles d'Ibert : « Cette œuvre ne représenta pas notre idéal de musicien dramatique. Nous avons cependant tenté d'écrire un ouvrage dans un style populaire, sans aucune ironie d'ailleurs, et finalement nous n'avons eu aucun sujet de le regretter <sup>11</sup> ». Certes, le contexte des années 1930, marqué par la montée en puissance de l'hitlérisme, de l'antiparlementarisme et du socialisme, réactive le dangereux mythe du chef d'État à poigne, mais favorise aussi le regain nationaliste. L'utilisation par Honegger de *La Marseillaise* et du *Chant de Départ* dans la fameuse scène de Wagram apporte donc sa contribution à la cause patriotique – en esquivant d'ailleurs en partie la figure napoléonienne, guère associée, au premier chef, à pareils morceaux. Cependant, avec son évocation des soldats morts sur le champ de bataille, ce tableau remet en cause l'ardeur guerrière comme le fera un an plus tard *Friedenstag* de Richard Strauss. Sorte de figure christique <sup>12</sup>, la soprano rachète la violence du passé en exaltant la gloire de la nation avant que les mélodies populaires de la scène de l'agonie ne permettent à Ibert de créer un sentiment de nostalgie propre à nourrir le sentiment patriotique. Toujours est-il que la véritable valeur de l'ouvrage ne réside pas dans son opportunité historique, mais plutôt dans l'hommage qu'il rend à travers le personnage de l'Aiglon à la tradition lyrique. Pour ce faire, les compositeurs regardent en direction de l'esthétique straussienne puisque le rôle travesti du duc <sup>13</sup>, confié à un soprano, n'est pas sans faire songer à l'Octavian du *Chevalier à la rose*, opéra dont les thèmes nostalgiques semblent affleurer à plus d'une reprise dans la partition des deux Français. Mais, à ce compte, on est tenté d'effectuer aussi un rapprochement avec *Chérubin* (1905) de Massenet, bâti sur un livret déjà signé par Henri Cain : musique et dramaturgie font du personnage éponyme emprunté à Beaumarchais et à Mozart un descendant de Don Juan dans l'ordre de

---

contribuer au succès de la pièce. » (Préface à *Edmond Rostand. Théâtre*. Paris : Omnibus, 2006, p. XI).

11 Cité par MICHEL (G.) dans *Jacques Ibert*. Paris : Seghers, coll. Musiciens de tous temps, 1967, p. 67.

12 On rapprochera du personnage de Jeanne dans *Jeanne au bûcher* du même Honegger, oratorio créé l'année suivante sur un livret de Paul Claudel.

13 Rappelons que le rôle fut créé par Sarah Bernhardt.

l'imaginaire, tout comme le duc de Reischadt fut celui de Napoléon dans la réalité. Ce jeu référentiel oblige à reconsidérer les figures mythiques en campant leurs doubles grâce auxquels les compositeurs s'approprient et revisitent les éléments les plus séduisants de la culture et de l'esthétique représentés par les originaux<sup>14</sup>. Véritable jeu postmoderne avant la lettre dans la mesure où il s'agit ainsi de manipuler formes, thèmes et références musicodramatiques à la fois pour exploiter ce qui reste de leur potentiel attractif et greffer les acquis de la modernité sur un langage maîtrisé par le public. Dans le cas de *L'Aiglon*, la référence à Napoléon représente un dernier hommage nuancé à cet héroïsme musicodramatique qui fit les beaux soirs du théâtre lyrique avant que la modernité ne suggère l'emprunt de voies nouvelles<sup>15</sup>.

L'effacement de Napoléon de ces intrigues qu'il surplombe lui conserve sa dimension sacrée en dépit du regard critique dont il fait l'objet. Les ouvrages du XX<sup>e</sup> siècle dans lesquels il effectue une entrée tardive vont précisément radicaliser cette approche distanciée en le ramenant, à une exception près, dans les rangs ordinaires du personnel dramatique où, par une sorte d'ultime humiliation posthume, il ne sera jamais que comparse, même si son pouvoir détermine encore le cours du destin des personnages problématiques. Les divers contextes sociaux et le cours de l'Histoire se conjuguent pour mener jusqu'à son terme l'amenuisement de la valeur de modèle du personnage, que certains opéras vont jusqu'à présenter sous un jour ouvertement négatif. Rappelons d'abord les références et le contenu des ouvrages retenus :

*L'Aigle*

Nouguès/ Cain et Payen

Création : Rouen (1912)

Cette « épopée lyrique » retrace en dix tableaux la carrière de Napoléon Bonaparte, de sa rencontre avec Joséphine à sa mort à Sainte-Hélène. Les

---

14 L'utilisation du travesti souligne la distance prise par rapport aux personnages référentiels, sortes d'archétypes des valeurs viriles.

15 Comme l'écrit Jean-Christophe Branger, « la création de cet opéra, quelques mois avant la mort de Cain, le 21 novembre 1937, sonne [...] symboliquement le glas d'un théâtre lyrique brillamment illustré par Massenet et son fidèle librettiste » (« Henri Cain, artiste peintre et librettiste », dans *L'Avant-Scène Opéra. Sapho/La Navarraise* (Massenet), n° 217, nov-déc. 2003, p. 43).

principaux épisodes sont la bataille de Marengo, le sacre, la répudiation de Joséphine, la retraite de Russie et la campagne de France.

*Madame Sans-Gêne*

Giordano / Simoni, d'après la pièce de Victorien Sardou et Émile Moreau (1893)

Création : New-York (1915)

Pendant la Révolution française, la blanchisseuse Catherine Hübscher sauve la vie du comte Neipperg. Sous l'Empire, une fois qu'elle est devenue femme du maréchal Lefebvre et duchesse de Gdansk, son comportement peu apprêté et sa liberté de langage à la Cour attirent sur elle les foudres de Napoléon, qui incite en vain le maréchal à divorcer. Elle rentrera en grâce après avoir contribué à écarter les soupçons d'adultère pesant sur Neipperg et l'Impératrice.

NB : Il existe au moins deux autres adaptations lyriques de la pièce :

*The Duchess of Dantzic* (Caryll, 1903) et *La Maréchale Sans-Gêne* (Pierre-Petit, 1947). Nous n'avons pu nous procurer les livrets et les partitions de ces ouvrages.

*Hàry Janos*

Kodály / Zeller, d'après la pièce de Béla Paulini et Zsolt Harsányi inspirée du roman de János Garay *Le Vétéran* (1843)

Création : Budapest (1926)

Vétéran des guerres napoléoniennes, Hary Janos raconte ses aventures dans une auberge. Après être venu en aide à Marie-Louise, fille de l'empereur d'Autriche, retenue à la frontière russe, il se rend à Vienne avec sa fiancée Örszé. Jaloux de la position de favori qu'occupe désormais Hary, le courtisan Ebelasztn pousse Napoléon à envahir l'Autriche, aussitôt défendue par le héros qui écrase l'armée française et fait l'Empereur prisonnier en lui dictant ses conditions. Il renonce à la main de Marie-Louise, retourne dans son village et épouse Örszé.

*Guerre et Paix*

Prokofiev / Mira Mendelsohn, d'après le roman de Tolstoï (1878)

Création (partielle) : Leningrad (1946)

Napoléon apparaît dans deux scènes de la seconde partie :

- Bataille de Borodino (neuvième tableau) : après avoir exprimé son désir d'apporter des lois nouvelles et une civilisation véritable à la Russie, l'Empereur doit admettre que les événements ne tournent pas à son avantage. La scène s'achève avec la chute à ses pieds d'un boulet de canon.
- Rue de Moscou (onzième tableau) : Napoléon traverse la ville en flammes. Un immeuble s'effondre devant lui. Il admire la détermination des Russes comparés à des Scythes.

*Toussaint*

David Blake / Anthony Ward

Création : Londres (1977)

L'opéra retrace la carrière du dirigeant de la révolution haïtienne, devenu gouverneur de Saint-Domingue avant que Bonaparte ne décide de rétablir l'esclavage et qu'il ne finisse sa vie prisonnier au Fort de Joux. L'intrigue est centrée sur l'expédition menée par le général Leclerc pour reprendre le contrôle de l'île. Bonaparte apparaît au deuxième acte pour annoncer sa décision.

Ensemble d'apparence disparate en termes d'époques, d'esthétiques et de propos, et dont le personnage-référentiel de Napoléon semble être le seul dénominateur commun<sup>16</sup>. Seul l'opéra de Jean Nouguès a une vocation ouvertement biographique puisqu'il retrace sur un mode rhapsodique les grandes étapes de la carrière du héros – en ne mettant bien évidemment en scène que les moments grandioses de l'épopée –, tandis que les autres ouvrages se bornent à des épisodes circonscrits. Il est remarquable que s'accroisse d'une œuvre à l'autre la présentation critique de l'Empereur (ou du Général, ou du Premier Consul) : ouvertement cocardier, *L'Aigle* lui conserve une allure romantique en insistant sur sa relation passionnée avec Joséphine, devenue le moteur essentiel de sa carrière, notamment

---

16 D'après la terminologie de Philippe Hamon, les personnages-référentiels (c'est-à-dire les personnages historiques, mythologiques, allégoriques ou sociaux) « renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes et des emplois stéréotypés [...] » (« Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*. Paris : Points, 1977, p. 122).

lorsqu'elle intercède auprès de Barras pour que soit confié au jeune homme le commandement des troupes de Paris. Dans *Madame Sans-Gêne* et *Hàry Janos*, ouvrages où prédominent humour et lyrisme, les auteurs le présentent avant tout dans la sphère privée en sa qualité d'époux de Marie-Louise. Chez Giordano, c'est un mari jaloux d'autant plus guetté par le ridicule qu'il prétendait s'immiscer dans la vie conjugale d'autrui. Chez Kodaly, il se voit préférer par la même Marie-Louise un Hàry Janos bien plus séduisant que lui. Le caractère fictif des anecdotes mises en scène – notamment dans *Hàry Janos* où les librettistes réinventent l'Histoire en fonction de l'imagination débordante du héros – cantonne la critique dans un registre malicieux. Il n'en va plus de même dans *Guerre et Paix* et *Toussaint* dont les intrigues s'organisent autour de l'action militaire et politique de Napoléon Bonaparte en ce qu'elle a pu avoir de plus directement contestable – l'ouvrage de Blake s'inspirant d'ailleurs, en sa construction dramatique et l'allure de son propos, de l'opéra de Prokofiev. Le rabaissement du héros s'accompagne de l'attribution de la tessiture de baryton à chacune de ses incarnations, ce qui est une façon de le dépouiller de toute connotation héroïque et d'en faire un humain ordinaire doté de passions et de défauts peu glorieux (jalousie, orgueil, veulerie, trahison...) <sup>17</sup>.

Par ailleurs, les auteurs lui opposent des figures fortement valorisées que caractérisent leur modestie, leur marginalité ou une faiblesse causée par leurs déchirements intérieurs : dans *L'Aigle*, la vivandière Marion <sup>18</sup>, fidèle à Napoléon à toutes les étapes de sa carrière, sorte d'équivalent féminin du grognard Flambeau dans *L'Aiglon* de Rostand, et des personnages d'enfants comme le fils de Joséphine ou, dans le dernier tableau, le garçonnet qui rappelle au moribond le souvenir du duc de Rome, sans oublier Joséphine, victime sacrifiée à la raison d'État ; dans *Madame Sans-Gêne*, une ancienne blanchisseuse qui s'est distinguée par sa fidélité à son mari et à son pays en le suivant sur les champs de batailles où elle a pu

---

17 Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il s'agisse de sous-distribuer le rôle. Ainsi, en ce qui concerne *Madame Sans-Gêne*, Piotr Kaminski rappelle toute la valeur de Pasquale Amato, le créateur d'un rôle nécessitant un baryton de premier plan, « capable de s'affirmer face à une adversaire insubmersible » (s.v. « Madame Sans-Gêne », dans *Mille et un opéras*. Paris : Fayard, 2003, p. 467). Cela met sur un pied d'égalité deux personnages à l'ascension sociale similaire, en un véritable rapport de doubles.

18 C'est déjà le prénom de l'héroïne de *La Vivandière* de Benjamin Godard (livret d'Henri Cain, 1893).

donner la mesure de son courage et de son dévouement, en se montrant après cela incapable d'imiter la morgue de la noblesse d'Empire ; dans *Hàry Janos*, un simple soldat, fidèle à ses origines modestes et riche d'une imagination hâbleuse qui fait reconsidérer la violence de l'Histoire sous un jour humoristique ; dans *Guerre et Paix*, Pierre Bézoukhov, l'idéaliste qui songera un instant à assassiner Napoléon, le comte André, qui s'interroge sur le sens à donner à sa vie, entre dévouement à la patrie et recherche du bonheur dans l'amour et le soldat Platon Karataïev, un peu simple d'esprit ; dans *Toussaint*, l'ancien esclave noir devenu gouverneur de Saint-Domingue avant d'être trahi par Bonaparte. L'opéra de Nougès fait des personnages évoqués plus haut des représentants de la Nation : avec ses chants populaires, Marion incarne l'exaltation patriotique tandis que les enfants représentent la continuité d'une légende napoléonienne toujours vivace sous la Troisième République. Ailleurs, à des degrés divers, l'affirmation de la différence et la célébration de l'altruisme conduisent les compositeurs et leurs librettistes à constituer Napoléon en véritable repoussoir, en en faisant un représentant de l'autoritarisme et de l'uniformisation contraignante des êtres – dans *L'Aigle*, Nougès et ses librettistes se tirent au mieux de l'épisode délicat de la répudiation de Joséphine en bâtissant un duo d'amour où sont invoqués le Sort et la nécessité d'avoir un fils dont l'existence rendra l'œuvre du héros « et plus grande et plus forte <sup>19</sup> ». Mais l'équilibre dramatique doit aussi conserver au personnage un poids suffisant afin de nuancer la dévalorisation de l'adversaire et donner leur juste relief aux personnages problématiques et à leur cause. Dans *Guerre et Paix*, la détermination héroïque des Russes allant jusqu'à incendier Moscou est rehaussée par l'admiration de Napoléon en personne, seul à même d'apprécier toute la grandeur épique du geste. En outre, le recours à des personnages empruntés à l'entourage napoléonien permet de reporter sur ces figures secondaires une part des critiques les plus acerbes : ce sont dans *Madame Sans-Gêne*, Caroline et Élisabeth, les sœurs de l'Empereur auxquelles se heurte l'héroïne blessée par leur mépris d'arrivistes pour ses manières maladroites, dans *Guerre et Paix*, la silhouette épisodique de Monsieur de Beausset dont les préoccupations alimentaires en pleine bataille tournent en dérision une certaine futilité française ou dans *Toussaint* une autre sœur de Napoléon, Pauline Leclerc, dont l'attitude à Saint-Domingue permet de prendre la mesure des différences entre une métropole arrogante

---

19 CAIN (H.), PAYEN (L.), *L'Aigle*. Paris : Enoch et Cie, 1912, p. 65.

et un territoire colonisé. Il s'agit évidemment de replacer cette minoration de la grandeur napoléonienne dans le contexte esthétique et politique de la création de chacun de ces opéras avant de chercher à préciser quelle convergence à la fois historique et artistique se dessine à travers ces ouvrages dont la répartition chronologique permet de prendre la mesure d'une évolution idéologique faite de réaction par rapport à toutes les formes de puissance autoritaire favorisant la violence. Celles-ci sont alors symbolisées par un Napoléon considéré au XX<sup>e</sup> siècle avant tout comme fauteur de guerre et dictateur, après avoir fait l'objet de perceptions contradictoires, mais généralement positives, au siècle précédent.

Si à cet égard *L'Aigle* fait figure d'exception, c'est que l'ouvrage fut composé au moment où le regain du nationalisme antiallemand nécessite que soient rappelées les grandes heures de gloire militaire de la Nation, et donc de Napoléon. À une époque où sont dépréciées les ratiocinations politiques au profit d'une valorisation de l'instinct, l'opéra met précisément en relief les élans amoureux, filiaux et passionnels de Napoléon Bonaparte, ainsi que de personnages comme Marion, que l'on voit assister un jeune soldat en ses derniers instants<sup>20</sup>. Dans la *Madame Sans-Gêne* de Sardou, Napoléon n'essuie encore que des critiques légères, quoique sans concessions. L'héroïne, ancienne blanchisseuse pendant l'Ancien Régime promue duchesse à la Cour de Napoléon, représentait une France que la démocratisation républicaine avait en quelque sorte anoblie dans le sillage de l'action bonapartiste et napoléonienne récupérée par une idéologie dont nous avons montré les marques dans *La Tosca*. Le public était invité à effectuer une lecture allégorique de l'insoumission de la jeune femme aux remontrances de l'Empereur et de ses affidés : s'il s'agit d'être fidèle à la République, la nation affirme en même temps sa foi dans l'ordre social libéral et l'individualisme, assortie d'un souci de justice sociale, tout à fait manifeste dans les années 1890. L'heure est à la modération et l'intervention de Catherine dans l'affaire privée qui oppose le trop jaloux Napoléon à Neipperg qu'il veut faire exécuter rappelle que les vertus privées sont vertus d'État – le précédent du duc d'Enghien étant rappelé à point nommé à la fin de l'acte II. Si le livret de l'adaptation lyrique respecte les données essentielles de la pièce, l'opéra prend une signification un peu différente si l'on tient compte du courant esthétique auquel appartenait Giordano,

---

20 Dans le huitième tableau, consacré à la retraite de Moscou, la scène déclamée du Spectre de la Défaite prend les accents d'une mise en garde.

représentant de la « jeune école » italienne, et du lieu de création, à savoir New York. On peut bien sûr y voir un hommage à la France et aux valeurs qu'elle pouvait encore représenter avant la Première Guerre mondiale aussi bien qu'à l'immigration italienne aux États-Unis incarnée par cette Madame Sans-Gêne sachant si bien s'imposer en un milieu étranger représenté par la Cour du Premier Empire : conforme à un certain sens du spectacle lyrique, la sortie triomphale au bras de l'Empereur dans la lumière de l'aube remplace la conclusion prosaïque de la pièce<sup>21</sup> et rend sensible l'union de l'individu et de l'État dans une reconnaissance mutuelle qui les fait se tourner ensemble en toute sérénité vers l'avenir : si le chœur chante « Viva l'Imperatore ! / A lui sia gloria e onor », le rayonnement du finale célèbre aussi et avant tout la grandeur de Catherine. Mais l'héroïne française devenue italo-américaine représente surtout une Amérique populaire attachée à ses libertés et à son autonomie et pas encore pleinement soumise au règne nouveau d'un capitalisme dont la puissance allait en s'affirmant dans l'idéologie américaine – en une sorte d'avant-goût des films de Capra, célébrant les vertus de l'indépendance d'esprit et de la *common decency* défendue par George Orwell. L'esthétique de la « jeune école » italienne s'accordait à ce propos par son langage direct, soucieux d'atteindre avant tout un public populaire en misant sur l'impact de la voix.

Quant à *Hàry Janos* et *Guerre et Paix*, ils s'inscrivent dans un contexte d'affirmation nationaliste. Comme le reste de son œuvre, l'opéra de Kodály s'appuie sur le patrimoine de la musique populaire qui lui permet avec Bartók de s'affranchir de l'influence de la musique germanique. À travers le personnage de Hary Janos, hérité du romantisme, le compositeur honore le sentiment national hongrois mis à l'épreuve par l'inclusion du pays dans l'empire austro-hongrois et les diverses modifications territoriales qui affectèrent la nation jusque dans les années 1920. Caractérisée par le déploiement d'une uchronie fantaisiste, l'imagination du héros représente

---

21 La dernière réplique de Catherine est : « Ouf ! Allons nous coucher ! Nous ne l'avons pas volé ! » (SARDOU et MOREAU, *Madame Sans-Gêne*, acte III, scène XVI. Paris : Albin Michel, 1912, p. 127). On remarquera aussi comment le finale de l'opéra prend le contre-pied de celui d'*Andrea Chénier* du même Giordano (livret d'Illica, 1896) : au duo du couple d'amants chantant leur joie de s'unir dans la mort, puisque Robespierre a refusé sa grâce, s'oppose ici celui du couple légitime célébrant son bonheur conjugal sous le regard bienveillant de Napoléon. Les valeurs d'autonomie et d'altruisme s'affirment pleinement, une fois dégagées de l'influence d'un wagnérisme axé sur le statut victimaire des héros.



une revanche sur une Histoire peu généreuse avec la Hongrie – imagination d'autant plus expansive que le territoire national est désormais réduit. Napoléon devient alors dans l'opéra le symbole de ces forces négatives de l'Histoire auxquelles il s'agit désormais de s'opposer, ce qui est particulièrement sensible lorsque retentit une marche funèbre au moment où Janos fait l'Empereur prisonnier, véritable signature musicale de sa défaite. Mais ce Napoléon, qui chante en hongrois sa grotesque chanson du hérisson, ne représenterait-il pas aussi l'amiral Miklós Horthy, promu régent en 1920 et bien vite devenu dictateur, ce qui ne pouvait que heurter les convictions libérales du compositeur ? Les interprétations ne sont pas contradictoires et permettent de rendre plus complexe l'utilisation du personnage, ce qui n'est sans doute pas le cas dans *Guerre et Paix* dont le livret fut soumis à un strict cahier de charges idéologiques. On sait que l'attaque de la Russie par l'Allemagne nazie en 1941 donna son impulsion essentielle à la composition d'un ouvrage en projet dès les années 1930. Puisqu'il s'agissait dès lors de glorifier l'Union soviétique et sa résistance à l'ennemi, l'intervention anecdotique d'un Napoléon déjà fortement critiqué par Tolstoï permettait de l'assimiler à Hitler – les ambitions civilisatrices de l'Empereur rappelant les ambitions hégémoniques du règne aryen. D'une façon plus générale, Prokofiev est fidèle au romancier en professant à son tour à travers ses personnages pris dans la tourmente de la guerre « la modestie face à l'Histoire : celle de l'Homme qui contrairement à Napoléon, sait que ce n'est pas lui qui gagne les batailles, mais le soldat, lorsqu'il a des raisons de se battre, le paysan, lorsque l'envahisseur touche à ses biens, et, en dernier ressort, la Providence<sup>22</sup> ». Pour être en conformité avec les exigences idéologiques de l'heure, le compositeur valorisa en parallèle le victorieux général Koutousov que le public devait identifier à Staline<sup>23</sup>. L'hymne final à la gloire du général rétablit donc le culte de l'homme providentiel... pourtant désamorcé par avance dans une brève scène du huitième tableau où deux officiers critiquaient discrètement les capacités du chef d'armée, passage qui fut bien entendu toujours coupé en

---

22 AUCOUTURIER (M.), « Guerre et Paix : « De l'épopée romanesque au livret d'opéra », dans *L'Avant-scène Opéra, Guerre et Paix* (PROKOFIEV), n° 194, janv.-févr. 2000, p. 110.

23 L'opéra de Prokofiev prolongeait ainsi la propagande cinématographique soviétique : *Koutousov* (1944) de Petrov, exalte la victoire de Borodino et la retraite de Napoléon, en parallèle avec la victoire de Stalingrad et l'échec allemand.

Union soviétique<sup>24</sup>. Avec le recul de l'après-guerre, les hésitations et les contre-ordres de Napoléon pendant la bataille de Borodino, ainsi que son ébahissement devant l'héroïsme russe, font s'éloigner le spectre de Hitler au point que le spectateur d'aujourd'hui est plutôt tenté de discerner derrière le lyrisme emphatique des interventions de Koutousov une dénonciation inconsciente du dictateur Staline, tenté par l'autoritarisme napoléonien.

La composition de *Toussaint* s'inscrit dans un tout autre contexte qui est celui des mouvements antiracistes en Grande-Bretagne dans les années 1970. La glorification épique de Toussaint Louverture par un compositeur blanc anglo-saxon manifeste l'engagement des intellectuels et de la jeunesse aux côtés des communautés noires luttant contre les injustices sociales et la discrimination au sein de la société britannique. Le recours à la musique haïtienne dans la partition procède d'une idéologie du métissage directement liée à l'assimilation croissante de la culture musicale « black » dans la culture anglo-saxonne. Dans un dispositif musicodramatique où les thèmes de l'esclavage et de l'opposition entre deux communautés reflètent les enjeux de l'époque contemporaine, il revient à Bonaparte d'endosser les critiques corollaires de l'impérialisme occidental tandis qu'un Toussaint Louverture, élevé jusqu'à la grandeur épique, devient son ombre portée, comme un rappel de la mauvaise conscience de l'Occident

Ainsi, si l'on excepte Nougès avec *L'Aigle*, aucun compositeur d'opéra n'a prétendu s'emparer du personnage de Napoléon en une démarche véritablement biographique, ce qui s'avérait délicat avec une figure aussi complexe, suscitant aussi bien adhésion que rejet. Son caractère mythique incitait plutôt aux utilisations idéologiques les plus diverses dans les opéras examinés – avec pour trait commun d'opérer justement une démythification indissociable de la défense de l'individu ordinaire. Dans l'opéra du XX<sup>e</sup> siècle, la figure la plus éclatante du « self-made man » se transforme en archétype du surhomme dangereux sur lequel se cristallise la peur de la violence dominatrice. Évolution d'un mythe dont on a pu voir qu'elle découlait des métamorphoses sociales et des bouleversements apportés par l'Histoire. Les opéras étudiés ici sont caractéristiques de l'évolution d'un

---

24 Le doute exprimé par les officiers sur les talents équestres de Koutousov rappelle subrepticement la fameuse chute de cheval de Bonaparte lors du coup d'État du 18 Brumaire...

genre lyrique qui en retire les leçons et déplace son attention des figures conquérantes et solaires aux victimes et anti-héros de toutes sortes <sup>25</sup>.

---

25 On songe ici aux opéras de Britten (*Peter Grimes*, *Billy Budd*) et de Poulenc (*Dialogues des carmélites*), composés après la Seconde Guerre mondiale. Il faut noter par ailleurs que, dans un autre genre, *L'Ode à Napoléon* de Schönberg constituait, dès 1944, une dénonciation de toutes les dictatures.





Claude COULON

Université Paris-Sorbonne

**LINCOLN, À PARTIR DE L'HISTOIRE, AU-DELÀ DE L'HISTOIRE  
ROBERT E. SHERWOOD : *ABE LINCOLN IN ILLINOIS***

Robert Sherwood, qui est depuis des années entré dans le purgatoire habituel, est en 1938 un homme comblé et un auteur apprécié et multiple, « dramatist, historian, critic, propagandist, essayist, wit, moralist and concerned idealist <sup>1</sup> », qui depuis 1927 a écrit une dizaine de pièces, dont l'une a obtenu le Prix Pulitzer, et des scénarios pour Hollywood, homme de théâtre important qui préside la très puissante *Dramatists' Guild* en même temps qu'il est membre fondateur de la *Playwrights' Producing Co.*, destinée à un bel avenir. Homme de conviction, il a été renvoyé du magazine *Life* en 1928 pour son opposition à la Prohibition et à la politique du Président Hoover, et il est sur le point de devenir un familier de Roosevelt qu'il a connu dans les années 20 et qui lui demandera d'écrire un grand nombre de ses discours, admirés de Churchill qui citait sa phrase : « Le monde est trop petit pour fournir un espace vital suffisant à Hitler et à Dieu en même temps. »

Le charme qu'exerce encore son théâtre, quand on le reprend (aux États-Unis), tient à l'élégance de son langage et de sa philosophie, car il est un idéaliste et un moraliste. « Sherwood believed that the theatre had two diametrically opposed but essentially equal functions : to entertain and to bring stern realities to the audience <sup>2</sup>. » Engagé volontaire en 1917, gazé et

---

1 « Dramaturge, historien, critique, propagandiste, essayiste, homme d'esprit, moraliste et idéaliste inquiet. » MESERVE (W. J.), *R.E.S., Reluctant Moralist*. New York : Pegasus American Authors Series, Pegasus, 1970, 231 p. ; p. 14.

2 « Sherwood croyait que le théâtre a deux fonctions diamétralement opposées mais essentiellement égales : divertir le public et lui servir des réalités tristes. » MESERVE (W. J.), *The Revels History of Drama in English : American Drama*. London : Methuen, 1977, 324 p. ; p. 248.

blessé aux deux jambes en 1918, il a gardé une horreur de la guerre qu'il développe dans toute son œuvre. Ce n'est pas un hasard si sa première pièce, *The Road to Rome* (1927), choisit pour héros Hannibal au moment où il marche sur Rome avant de renoncer, dans un traitement satirique de la guerre qui dégonfle les folles prétentions de l'Histoire. L'héroïne, Amytis, est une réaliste qui refuse de laisser sa vie dans un conflit où tout se règle selon les hasards des champs de bataille. Et elle l'emporte sur son adversaire Hannibal, l'homme d'action qui rêve sa gloire au lieu de vivre sa vie, et sur son mari Fabius, dont la morale bourgeoise est esclave des courants d'opinion, ce qui permet à Sherwood d'exercer son esprit acéré contre ses contemporains, disant dans sa Préface à sa pièce que « l'esprit de Fabius Maximus [...] est devenu l'esprit de l'Amérique d'aujourd'hui. » Dans un monde où la Ligue des Nations plonge dans la risée, dans une Amérique où les anciens combattants ont perdu les illusions qui les avaient fait combattre, dans un New York où le culte frénétique du plaisir immédiat permet aux spectateurs de se détourner des tensions et des conflits qui menacent de les engloutir, Sherwood devient le plus brillant porte-parole du pacifisme rassurant que cultive la majorité de la population dans les années 30.

### **Lincoln ou le portrait de l'auteur au moment du choix**

Parallèlement à l'isolationnisme politique de son temps, Sherwood défend un pacifisme moral accusant la guerre de détruire les valeurs fondamentales auxquelles cet idéaliste ne peut pas et ne veut pas ne plus croire. Voilà l'axe central autour duquel toute son œuvre ne cesse de tourner : « Sherwood [...] never ceased to believe that pacifism was the ideal course<sup>3</sup>. » Mais l'évolution de l'Histoire va faire subir à ce thème des variations telles qu'elles vont le rendre méconnaissable.

Ce qui fait de Sherwood beaucoup plus qu'un témoin, un *révéléateur* de son temps, ce sont les circonstances qui s'obstinent à le narguer. En 1935, il écrit *Idiot's Delight* où il prédit une nouvelle guerre mondiale et s'interroge sur la survie de nos valeurs avec une ironie accusatrice que l'un de ses personnages lui emprunte :

---

3 « Sherwood n'a jamais cessé de croire que le pacifisme était la voie idéale. » BAIRD SHUMAN (R.) : *R.E.S.*, New York : Twayne's American Authors Series, 1964, 320 p. ; p. 77.

I've remained an optimist because I'm essentially a student of human nature. (...) Well – it has been my job to dissect suckers ! (...) And what have I found ? Now – don't sneer at me, Doctor – but above everything else I've found Faith ! Faith in peace on earth and good will to men...<sup>4</sup>

À partir de là, les circonstances deviennent impitoyables et l'évolution de Sherwood impressionnante. *Idiot's Delight* mêle à son pacifisme obstiné mais inquiet un violent anti-fascisme. La pièce est créée en 1936, juste après l'invasion de l'Éthiopie par Mussolini, l'année de la Guerre d'Espagne et de la résistible ascension d'Hitler. Sherwood plonge dans une interrogation douloureuse qui le conduit à la tentation du pessimisme, dont les prises de position de Lindbergh et de Ford en faveur de l'Allemagne le font sortir avec la découverte d'un danger intérieur. Enfin l'invasion de la Finlande par les troupes soviétiques le 30 novembre 1939 fournit l'ultime justification à la faveur progressive qu'il donne à une théorie personnelle d'engagement politique et d'action nécessaire de la part des Américains. Immédiatement il se met à écrire *There Shall Be No Night*, créée en mars 1940, contre « l'isolationnisme suicidaire des États-Unis ». Le point d'aboutissement ne tarde pas : Sherwood donne le texte d'une page publiée le 10 juin 1940 par 17 journaux new yorkais sous le titre « *Stop Hitler Now* » (« Arrêtez Hitler tout de suite »).

Dans cette courbe étonnante conduisant du pacifisme jusqu'en 1936 à l'interventionnisme à partir de 1940, la phase centrale est occupée par une pause d'une intense réflexion où Sherwood prend conscience qu'il ne s'agit plus de défendre la paix au nom des valeurs qu'elle doit sauver mais de sauver ces valeurs *contre* la paix qui accepte de les sacrifier. C'est alors qu'il découvre <sup>5</sup> dans l'histoire de Lincoln une surprenante analogie avec sa

---

4 « Je suis resté optimiste parce que je passe le plus clair de ma vie à étudier la nature humaine (...) Eh bien, j'ai dû disséquer des dupes (...) Et qu'est-ce que j'ai trouvé ? Surtout – ne vous moquez pas, docteur – mais par-dessus tout, j'ai trouvé la foi, la foi dans la paix sur la terre pour les hommes de bonne volonté. » R.E.S. : *Idiot's Delight*, dans BROWN (J. M.), *The Ordeal of a Playwright*. New York : Harper and Row, 1970, p. 139.

5 Grâce à la lecture, entre autres, de la première partie de l'immense biographie de Lincoln par Sandburg : SANDBURG (C.), *Abraham Lincoln : The Prairie Years*, New York : Harcourt, Brace & Co, 1926 (2 vol.). Sherwood rendra compte dans le *Times* de la seconde partie de ce travail monumental (*Abraham Lincoln : The War Years*, 4 vol.), parue après la création de sa pièce. L'ensemble de la biographie sera réuni en 1954 (New York : Harcourt, Brace & Co, 1954, 762 p.).

propre situation. Entre ses années de jeunesse et son élection à la présidence de la nation, Lincoln a en effet connu une difficile période de doutes et de pessimisme.

The story of Lincoln's rise to the presidency, indeed, dramatised as a struggle on Lincoln's part, with a natural pessimism, with a desire to remain uninvolved, was essentially Sherwood's own. In particular the play shows Lincoln, a man who, like Sherwood himself, had been shocked into pacifism by an early experience of violence, being brought to the conclusion that justice and freedom have their price <sup>6</sup>.

Et le plus troublant est qu'au cœur de ces incertitudes le dramaturge trouve l'antinomie entre la fidélité au pacifisme et la défense de valeurs vitales, deux idéaux devenus irréconciliables.

It was the story of a man of peace who had to face the issue of appeasement or war. He faced it. [...] Lincoln did not retreat from the uncompromising stand which, after years of doubt and hesitancy, he had chosen to take. [...] It was when Lincoln saw that the spirit of acceptance of slavery was spreading [...] that he turned from an appeaser into a fighter <sup>7</sup>.

L'époque a alors besoin de héros – et Sherwood plus que tout autre. À la névrose dans laquelle s'enfoncent l'Europe, l'Amérique choisit finalement de résister, sortant du sommeil de l'inaction en se tournant vers le culte de son passé héroïque. Lincoln, le plus populaire de tous les Présidents américains, va bientôt être rejoint sur scène par Jefferson <sup>8</sup> et Roosevelt lui-

---

6 « L'histoire de l'ascension de Lincoln jusqu'à la présidence, traduite en termes dramatiques comme un combat de Lincoln contre un pessimisme naturel et un désir de ne pas s'engager, était surtout celle de Sherwood lui-même. La pièce fait notamment de Lincoln un homme qui, comme Sherwood lui-même, a choisi le pacifisme sous le choc d'une expérience qu'il a faite de la violence dans sa jeunesse, et en est arrivé à la conclusion que la justice et la liberté ont leur mérite. » BIGSBY (C.W.E.), *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, vol. 1. Cambridge : Cambridge University Press, 1982, 342 p. ; p. 144.

7 « C'est l'histoire d'un homme de paix forcé de choisir entre l'apaisement et la guerre. Il a choisi (...) Lincoln n'a pas abandonné l'intransigeante position qu'après des années de doute et d'hésitation il s'était choisie (...) C'est au moment où il s'aperçut de l'extension que prenait l'esprit d'acceptation de l'esclavage (...) qu'il cessa d'être un conciliateur pour devenir un combattant. » R.E.S. : Preface to *There Shall Be No Night*, dans Brown (J. M.), *The Ordeal of a Playwright*, op. cit., p. 140-141.

8 Sidney Kingsley, très célèbre dramaturge réaliste et ami de Sherwood, donnera en 1943 une pièce sur le conflit qui opposa Jefferson à Hamilton, *The Patriots*, qui obtiendra le *New York Drama Critics' Award*.



même<sup>9</sup>. Le public comprend l'enjeu et fait un triomphe au Lincoln de Raymond Massey (qui reprendra le rôle dans la version cinématographique) et à l'œuvre de Sherwood (la pièce de lui qui tint le plus longtemps l'affiche), créée le 15 octobre 1938 au Plymouth Theatre de New York, qui eut 472 représentations et obtint le Prix Pulitzer<sup>10</sup>. Or la pièce est en répétition en septembre 1938 lorsque Sherwood apprend la crise de Munich. Il prend Massey à part et lui montre un discours de Lincoln daté de 1854, qui lui semble si bien s'appliquer à la situation présente qu'ils décident tous deux d'inclure des citations de ce discours dans le texte que l'acteur doit dire dans la scène du débat (scène 9) qui oppose Lincoln à Stephen Douglas :

This is the complacent policy of indifference to evil, and that policy I cannot but hate. I hate it because it deprives our Republic of its just influence in the world ; enables the enemies of free institutions everywhere to taunt us as hypocrites ; causes the real friends of freedom to doubt our sincerity ; and especially because it forces so many good men among ourselves into an open war with the very fundamentals of civil liberty, denying the good faith of the Declaration of Independence and insisting that there is no right principle of action but self-interest<sup>11</sup>.

### **Le personnage n'est pas un portrait réaliste**

Certes Sherwood, homme de culture et de nuances, prend toutes les précautions pour que sa pièce ne puisse servir de cible aux historiens et aux spécialistes : tous les événements relatés sont historiquement attestés, depuis la modestie des origines jusqu'à l'ascension politique en passant par la carrière juridique. Les contrastes du portrait psychologique sont ceux du modèle, tant dans la passion pour Ann Rutledge que dans les rapports

---

9 Dore Schary gagnera cinq Tony Awards avec *Sunrise at Campobello*, créé en 1957.

10 La pièce a été reprise à l'automne 1993 au Lincoln Center avec Sam Waterston.

11 « Cela, c'est la politique de l'indifférence complaisante au mal et cela, je ne peux que le haïr. Je le hais parce qu'il prive notre République de sa juste influence sur le monde ; parce qu'il permet aux ennemis de la liberté des institutions un peu partout de nous traiter d'hypocrites ; parce qu'il pousse les vrais amis de la liberté à mettre notre sincérité en doute ; et surtout parce qu'il contraint tant de braves gens parmi nous à combattre ouvertement les fondements mêmes de la liberté civile, niant que la Déclaration d'Indépendance ait été créée de bonne foi et affirmant que l'intérêt égoïste est seul à la base de toutes nos actions. » R.E.S. : *Abe Lincoln in Illinois*. New York : Dramatists Play Service, 1966, 86 p. ; acte III, scène 9, p. 63.

complexes et contrastés avec Mary Todd, qui devint sa femme. Sherwood surmonte la plus grande difficulté de son entreprise en restant fidèle aux hésitations politiques, aux douloureux tâtonnements puis à la décision finale d'engagement d'un homme qui ne découvre qu'au terme d'une lente ascèse le sens de sa vie et la nature de sa vérité.

Pourtant il est clair que le dramaturge n'a jamais eu l'intention de dramatiser les recherches des historiens ni de suivre le déroulement méticuleux du monument de Carl Sandburg. Il fait œuvre dramatique et revendique son originalité dans le choix de la structure de sa pièce : les critiques ont été sévères sur le manque de liens entre les douze scènes, sans comprendre que la seule unité ne vient pas des faits mais du personnage central, omniprésent (il est des douze épisodes), et que l'œuvre illustre la quête d'une vérité non pas événementielle mais psychologique.

La méthode utilisée ne manque pas d'intérêt : s'opposant à la fresque ou au portrait en pied canonisé par l'Histoire, Sherwood isole les éléments biographiques de la vie de son personnage en choisissant trois moments dramatiques, chacun traité dans un acte différent. Les années 1830 du premier acte sont celles du doute, de la misère (les dettes, conséquences de son échec dans le commerce), de la détresse (la mort de sa mère) et de la passion malheureuse pour Ann Rutledge, qui ne le repousse pas quand il se déclare mais qui meurt avant d'avoir pu faire son bonheur.

Le deuxième acte, celui du début des années 40, recrée le portrait saisissant de la conscience divisée, donc malheureuse, d'un homme qui opte pour la léthargie afin de ne pas avoir à résoudre le problème que pose l'esclavage et pour la reculade peu glorieuse afin d'échapper au mariage avant de se ressaisir *in extremis* et de choisir le mariage et l'action.

Le dernier acte commence en 1858 dans le vif affrontement avec Douglas, le grand adversaire de sa vie, pour un siège au Sénat, et le débat sur l'esclavage. Il s'achève le 11 février 1861, lorsque Lincoln, élu Président, quitte l'Illinois pour affronter la guerre et faire face à son destin.

La pièce, ne visant pas à la biographie, réalise un portrait confronté à des événements extrêmement divers et donc en danger constant d'éclatement. Sherwood sent bien la nécessité de recentrer son personnage autour d'un thème unificateur dont le choix permettra au spectateur de passer du plan de la réalité biographique donnée à celui de la vérité psychique conquise. En fait la valeur de la pièce dépend en grande partie de ce choix et Sherwood l'a compris, qui a approfondi le combat intérieur qui accom-

pagne l'évolution depuis le pessimisme du non-engagement jusqu'à la volonté héroïque d'action. L'acte central, dans ses cinq scènes (sur 12 pour la pièce entière) marque donc le grand moment, tout occupé, logiquement, par la définition du héros en termes idéologiques, qui fait de lui la projection de l'auteur comme à travers un miroir. Tout commence par le pacifisme – et Sherwood le dit très bien : « Lincoln knew that slavery was an evil, but considered war a greater evil <sup>12</sup>. » Il refusait les Abolitionnistes (« hell-roaring fanatics » – « des fanatiques infernaux ») au nom du grand principe de la démocratie libérale : « Live and let live » (« Vivre et laisser vivre ») qui reconnaît aux États le droit de gérer leurs propres affaires selon leur volonté inaliénable. Ce n'est qu'en comprenant que cette volonté viole les principes les plus fondamentaux de la justice dont la conscience ne peut se détacher sans courir le risque de se perdre, que Lincoln est forcé de se déclarer confiant en lui-même, en cette idée de la vérité et de la justice qui l'habite et que l'action seule peut faire triompher. Il est converti à l'action par Mary Todd et il se met à croire en lui-même parce qu'il s'aperçoit qu'il croit en elle. Et de la même manière que Mary aide Lincoln et le sauve de son sommeil coupable, Lincoln a sans doute aidé Sherwood à se sauver du même danger : « There is no more dangerous error of foreign policy than for the government of one nation to say : We are not concerned with the internal affairs of other nations <sup>13</sup>. » Le grand dramaturge du pacifisme devient alors le grand opposant à la politique défaitiste de Munich.

Le rôle biographique puis historique joué par les femmes dans la vie de Lincoln est loin d'être négligeable. La timidité de l'adolescent avait fait place à la terreur et, à New Salem, il les fuyait ostensiblement. Des trois aventures qu'il eut dans son existence, Sherwood évoque fidèlement la première, sur laquelle nous reviendrons, et il omet la deuxième (celle dont Mary Owens fut l'héroïne) peut-être parce que cette mésaventure, dans laquelle Lincoln réussit à éconduire la jeune fille qui voulait l'épouser en se peignant sous des dehors de nature à décourager la plus éprise, ne fut qu'un prélude à ce qui allait arriver avec Mary Todd. Or c'est cette dernière qui intéresse

---

12 « Lincoln savait que l'esclavage était un mal mais considérait la guerre comme un mal plus grand. » R.E.S., Preface to *There Shall Be No Night* dans BROWN (J. M.), *The Ordeal of a Playwright*, op. cit., p. 141.

13 « Il n'y a pas, dans les affaires étrangères, de plus grave erreur pour le gouvernement d'un pays que de dire : la politique intérieure des autres nations ne nous concerne pas. » R.E.S., Preface to *There Shall Be No Night*, op. cit., p. 141.

Sherwood, au point qu'il lui donne le rôle déterminant dans l'acte central, lui conservant une psychologie attestée par l'Histoire, mais lui confiant un double aspect dont la pièce seule est garante. Il transforme tout d'abord cette femme volontaire et autoritaire en une figure maternelle, reprenant le thème exposé au premier acte de l'attachement de Lincoln pour sa mère et de son désespoir à la mort de celle-ci.

Abe. We buried her in a timber clearing beside my grandmother, old Betsy Sparrow. I used to go there often and look at the place – used to watch the deer running over her grave with their little feet. I never could kill a deer after that <sup>14</sup>.

L'ambivalence de la personnalité de Mary Todd, historiquement exacte, permet à Sherwood de conduire Lincoln à une attitude de « dépendance passive <sup>15</sup> » et, dans l'étonnante scène 8 qui conclut l'acte II, il explique bien le changement du personnage vis-à-vis de celle à qui il demande maintenant d'accepter de l'épouser, mais aussi vis-à-vis de son propre destin, par une soumission à la volonté de Mary qui devient désormais sa volonté à lui, comme elle l'a toujours souhaité.

Mary. I was blinded by my own self-confidence ! (...) I believed we might achieve a real communion of spirit and the fire of my determination would burn in you. You would become a man and a leader of men <sup>16</sup> !

Elle devient le déclencheur de l'action et la responsable de l'évolution qui va s'ensuivre. Lincoln fait donc un choix évidemment libre, mais ce choix consiste à s'en remettre à la volonté et à l'ambition de quelqu'un d'autre. Sa faiblesse transforme ainsi son histoire en destin, qu'il n'assume que par personne interposée.

Car Sherwood transforme des tendances et des inclinations de Lincoln en traits de caractère essentiels, permanents et décisifs. Il insiste sur son sentiment de solitude, connu de tous, pour faire de son personnage, histori-

---

14 « Abe : Nous l'avons enterrée dans une clairière près de ma grand-mère, la vieille Betsy Sparrow. J'y suis allé bien souvent, observant les daims qui sautaient au-dessus de la tombe avec leurs petites pattes. Jamais plus je n'ai été capable de tuer un daim. » R.E.S. : *Abe Lincoln in Illinois, op. cit.*, acte I, scène 1, p. 8.

15 SIEVERS (W. D.), *Freud on Broadway*. New York : Cooper Square Publishers, 1970, 479 p. ; p.184.

16 « Mary : Ma propre confiance en moi m'aveuglait [...] Je croyais que nous pourrions parvenir à une vraie communion de l'esprit et que l'ardeur de ma volonté passerait en vous. Alors vous seriez un homme et les hommes vous suivraient. » R.E.S. : *Abe Lincoln in Illinois, op. cit.*, acte II, scène 8, p. 57.

quement modeste et mal assuré, un être habité par l'échec et hanté par la mort. Nancy, la femme de son ami, le juge Green, le décrit d'une façon qui ne trompe pas et qui fait de lui ce qu'elle appelle un hypochondriaque :

Nancy. He listens too much to the whispers that he heard in the forest where he grew up, and where he always goes now when he wants to be alone. They're the whispers of the women behind him – his dead mother – and *her* mother [...] <sup>17</sup>.

L'amour irrésistible qu'il éprouve pour Ann Rutledge, la fille de l'aubergiste de New Salem, peut seul le sauver de cet isolement maladif, car elle crée en lui le seul sentiment qu'il éprouve d'un attachement heureux à un semblable. Sa mort crée donc un vide et une impression de séparation des autres que rien ne viendra jamais combler.

Abe. I used to think it was better to be alone. I was always most contented when I was alone. [...] And then – when I saw her, I knew there could be beauty and purity in people – like the purity you sometimes see in the sky at night. When I took hold of her hand, and held it, all fear, all doubt went out of me. I believed in God <sup>18</sup>.

L'ombre de cette passion perdue plane sur toute la pièce. Il est évident que Sherwood ne permet à aucun moment que se dissipe la certitude accablante de la solitude de son personnage, pas même au moment clef où Lincoln vient faire acte de soumission à la volonté de Mary qui, heureuse d'avoir triomphé, lui avoue son amour, auquel il répond par un geste révélateur : « Awkwardly he lifts his hands and takes hold of her in a loose embrace. He is staring down at the carpet over her shoulder <sup>19</sup>. » Cette curieuse demande en mariage change la vie de Lincoln, mais elle ne rompt pas son isolement, tout au contraire, car Mary l'éloigne de ses amis tandis qu'il établit avec elle des rapports qui ne leur permettent jamais de se rapprocher vraiment.

---

17 « Nancy : Il écoute trop les murmures de la forêt qu'il entendait dans son enfance, et où il retourne toujours quand il a besoin d'être seul. Ce sont les murmures des femmes qui le suivent – sa mère morte – et la mère de sa mère... » Acte I, scène 3, p. 28.

18 « Abe : Avant, je pensais qu'il valait mieux être seul. Je me sentais toujours mieux quand j'étais seul [...] Et puis, quand je l'ai vue, j'ai compris qu'il pouvait y avoir de la beauté et de la pureté en nous – comme la pureté que l'on voit parfois dans le ciel le soir. Quand je prenais sa main, quand je la tenais, je n'avais plus aucune crainte, plus aucun doute. Je croyais en Dieu. » (p. 29)

19 « Il lève la main, prend celle de Mary avec maladresse et il l'étreint vaguement. Il fixe le tapis au-delà de l'épaule de Mary. » Acte II, scène 8, p. 58.

Sherwood a développé un beau paradoxe en faisant de cette solitude la condition de la dimension mythique de son héros. En effet, si dans la pièce Lincoln accède à cette dimension, c'est parce qu'il est individuellement séparé des autres en même temps qu'humainement il choisit d'être l'expression de la communauté. La mort d'Ann, qui le condamne à une vie sans amour, ce que confirme le mariage avec Mary, incapable de lui apporter affection ou tendresse, lui permet en quelque sorte de se libérer des liens affectifs personnels pour prendre conscience d'une mission plus vaste sinon plus haute. Mary devient alors une sorte de *deus ex machina* transformant la vie de son mari en destin. Dans cette mesure, il est parfaitement exact que « Mary Todd's function is not to alleviate, but to enhance, Abe's isolation<sup>20</sup>. »

Elle lui a toujours répété que ce qu'elle aimait en lui, c'était l'avenir qu'elle pressentait, ce dont elle le sentait capable. Par-delà l'homme empêtré dans ses contradictions, elle devinait le président. Et ce qu'elle regrettait, pendant les mois où elle pensait l'avoir perdu, c'était son impuissance à lui transmettre à lui son ambition à elle. Bref elle lui fait don d'une modification radicale du point de vue, passant de la dévotion individuelle au service d'une personne au sacrifice symbolique au bien de tous ; elle lui confère ainsi une dimension abstraite qui fait de l'Illinois un point de départ pour Washington et transforme une carrière politique en une quête de valeurs supérieures – la vérité et la justice.

Dans ce processus, deux autres éléments interviennent. Tout d'abord, à la scène 7 de l'acte II, Abe vient rendre visite à son ami Seth Gale, sur le point de partir vers l'ouest avec son serviteur noir dont il veut protéger la liberté contre tous les marchands d'esclaves, et avec sa femme et son jeune fils malade. Lincoln résiste alors à l'appel de l'ouest, prenant conscience qu'il est nécessaire que des hommes comme lui se battent au siège du gouvernement, à l'est, pour construire des États-Unis où tous les hommes soient libres, et un monde nouveau où la vie ait une chance de triompher. La dimension mythique de l'entreprise apparaît dans la prière que l'on demande à Abe de prononcer pour l'enfant en danger de mort :

Abe. Oh God, (...) I ask You to look with gentle mercy upon this little boy who is here, lying sick in this covered wagon. His people are traveling far to seek a new home in the

---

20 « La fonction de Mary Todd n'est pas d'adoucir la solitude d'Abe mais de la faire ressortir. » DUSENBURY (W. L.), *The Theme of Loneliness in Modern American Drama*, Gainesville : Un. of Florida Press, 1960, 231 p. ; p. 183.

wilderness, to do Your work, God, to make this earth a good place for Your children to live in <sup>21</sup>.

La terre promise de Lincoln n'est pas celle, spatiale, de la conquête de l'ouest mais celle, idéologique, de la conquête de la justice et de la liberté. Ce qui amène Lincoln à renouer avec les valeurs traditionnelles des Pères fondateurs de la République américaine et fait de lui le héraut de cette vérité démocratique et l'incarnation du « *common man* », c'est-à-dire de l'Américain de toujours. Sherwood retrouve ainsi son propre combat, engageant le peuple américain à sortir du passéisme pacifiste pour donner à la vie une chance de triompher. Cependant on peut voir dans la protestation de Lincoln contre la mort d'un enfant innocent à la fois l'éveil d'un sens des responsabilités qui permet la renaissance du personnage à un niveau supérieur, et aussi la définition tragique du héros comme rival de Dieu, ce qui le plonge dans l'univers du mythe.

### La pièce se démarque de l'histoire

À partir du moment où Lincoln choisit de s'incliner devant les raisons de Mary Todd et décide de plonger dans l'action pour faire triompher des valeurs avec lesquelles jusque là son pessimisme l'empêchait de coïncider, la ligne est tracée et sa vie lui échappe, se transformant en destin. Les menaces s'accumulent et Mary elle-même est impuissante à lui dicter ses décisions (leur querelle dans la scène 11 de l'acte III, au moment où l'on attend les résultats des élections fatidiques, conduit à ce qu'il lui impose sa volonté).

Le Lincoln historique a dû lutter, de façon répétée, contre des signes inquiétants et des bruits fâcheux. Au moment de son départ de Springfield, on parle d'assassinat, et lorsqu'il arrive à Philadelphie, en chemin pour Washington, on le met en garde contre un attentat. La tension est telle que l'escorte officielle prévient le Président qu'une faction esclavagiste réactionnaire l'attend à Baltimore et que, selon les rumeurs, il ne quittera pas la ville vivant. Du coup on est obligé de modifier les horaires et de passer Baltimore de nuit sans s'y arrêter. Son discours d'adieu à ses concitoyens

---

21 « Abe : Oh Dieu [...] Je Vous demande d'être pitoyable envers ce petit enfant malade qui repose ici sous la bâche de ce chariot. Les siens vont partir très loin, en quête d'une nouvelle maison dans le désert, afin d'accomplir Votre volonté, ô Dieu, pour faire de cette terre un lieu où Vos enfants puissent vivre en paix. » Acte II, scène 7, p. 55.

de Springfield, grave et tendu, fait d'ailleurs une discrète allusion aux dangers qu'il court : « Aujourd'hui je vais vous quitter sans savoir quand je reviendrai ni si je reviendrai jamais. »

Ce sentiment diffus, bien que fort pesant, d'un danger incertain mais imminent parcourt bien entendu la pièce, mais Sherwood le transforme en sens d'une fatalité qui ne prend sa dimension tragique que parce que la vie du personnage se déroule devant nous comme la recreation au présent d'une histoire passée dont nous connaissons tous la fin. L'auteur joue avec son public par-dessus la tête du personnage, en donnant tout au long à des situations et des répliques une valeur de prémonition qui élimine de l'Histoire tout hasard et place des incidents décousus sur le fil d'une ligne qui leur donne sens et orientation. Sherwood fait preuve de sa maîtrise dans l'utilisation de l'ironie dramatique, les spectateurs suppléant à l'ignorance des personnages et apportant à toute situation sa conclusion inéluctable. « The spirit of John Wilkes Booth was always working darkly in the minds of audiences <sup>22</sup>. » D'où la création d'une réelle tension dramatique (dont le meilleur exemple reste la scène de l'arrivée progressive des résultats de l'élection présidentielle, dans laquelle l'invention de l'auteur est réduite aux réactions des personnages, et d'abord de Lincoln, c'est-à-dire à l'essentiel, sur un fond de suspense parfaitement orchestré concernant des résultats que personne n'ignore, II, 11) et les multiples exemples de clin d'œil (du genre « If I live... »), dont le meilleur est justement la citation que Sherwood reprend au réel discours d'adieu de Lincoln (« I now leave, not knowing when or whether ever I may return <sup>23</sup>. »)

L'inconscient populaire, qui ne viole l'Histoire que pour lui faire de si beaux enfants, vise pour ainsi dire instinctivement à la mythification qui tente de dégager un sens unifié à partir d'une série d'histoires compliquées. Voilà précisément ce que ne veut pas Sherwood, qui replonge Lincoln dans un certain nombre d'événements choisis et historiquement vérifiables mais les structure selon un ordre caractéristique qui aboutit à l'héroïsme et non pas au mythe. À aucun moment, pas même à la fin, la pièce ne prétend à une appréhension globale du personnage ni à une vision définitive. Au

---

22 « L'esprit de John Wilkes Booth rôdait toujours obscurément dans l'esprit des spectateurs. » SHUMAN (R. B.), *R.E.S.*, p. 85.

23 « Aujourd'hui je vais vous quitter sans savoir quand je reviendrai ni si je reviendrai. » Acte III, scène 12, p. 81.



contraire, la division en trois actes permet une progression symptomatique. « The hero is a man first of self-achieved submission and then of action. His path is like that represented in the rites of passage : separation, initiation, and return <sup>24</sup>. » Le premier acte est en effet celui de l'isolement et de l'abatement, Lincoln devant faire face à l'expérience répétée de la mort, celle de sa mère d'abord, celle d'Ann Rutledge ensuite. Le jeune homme est alors tout entier habité par le poème de Keats qu'il cite <sup>25</sup> : « Can death be sleep, when life is but a dream... » Aucun engagement n'est possible, l'avenir se dissipe et le passé devient destin.

Le deuxième acte, en complète opposition, est celui de la prise de conscience d'une mission à accomplir dans la scène dans la prairie avec ses amis Seth et Aggie Gale (et face de nouveau à une mort possible – celle de leur petit garçon), celui aussi du choix de l'action (grâce à Mary Todd, à qui il finit par donner raison). L'avenir devient la dimension significative dans laquelle tout se jouera et cette ouverture (bien sûr antithétique à la conclusion du premier acte) concerne non seulement la vie, entièrement réorientée, du personnage, mais aussi la définition de la nation comme lieu d'accomplissement de valeurs humaines – le bien (« a good place for Your children to live in », p. 55 – « un lieu où Vos enfants puissent vivre en paix ») et la liberté (« That territory has got to be free », p. 54 – « Il faut que ce territoire soit libre. »)

Le troisième acte marque le triomphe de l'engagement, dans l'élection présidentielle et le départ pour Washington. C'est dans cette ouverture aux autres et cette abnégation au service de tous que, par une ultime ironie, la vie de Lincoln se transforme en destin et que Sherwood réintroduit le thème de la mort, bloquant les perspectives et teintant de mélancolie ce qui devrait être un accomplissement.

La métamorphose douloureuse du jeune homme fruste et limité en incarnation du pouvoir temporel et de l'espoir de son pays s'opère donc selon la logique de rites de passage classiques et conduit à la création d'une vérité héroïque d'ouverture et de transcendance, condamnée à n'être

---

24 « Le héros est un homme qui parvient d'abord à la soumission avant d'atteindre l'action. Son chemin ressemble à celui des rites de passage : de la séparation à l'initiation avant le retour. » FISHWICK (M. W.), *American Heroes, Myth and Reality*. Washington : Public Affairs Press, 1954, 242 p. ; p. 8.

25 « La mort peut-elle être un sommeil si la vie n'est qu'un rêve... » Acte I, scène 1, p. 9.

qu'éphémère parce que le personnage, loin d'échapper au temps dans l'auréole du mythe, reste un humain destiné à mourir.

Rejetant à la fois les méandres hasardeux de l'Histoire, noyée dans sa propre contingence, et l'interprétation idéaliste du mythe, assujetti à un sens qui ne dépend pas de lui seul, Sherwood donne à son œuvre une valeur essentiellement théâtrale en conférant à son Lincoln la dimension d'un personnage tragique. Il est en effet possible de réinterpréter la structure tripartite de l'œuvre selon un autre schéma. Le premier acte devient alors celui de la faute que commet le personnage en choisissant de ne pas réagir et en se contentant de son isolement, se complaisant dans son malheur (d'ailleurs bien réel : Lincoln n'est à aucun moment antipathique, même si l'on désapprouve à ce moment son choix) et ignorant égoïstement celui des autres.

Or l'Antiquité avait très sagement énoncé comme l'une des conditions nécessaires de toute tragédie la présence d'une scène d'*anagnorisis* au cours de laquelle le héros tragique prenait conscience de sa faute et en éprouvait une horreur salutaire. Dans un essai repris dans son livre intitulé *Off-Broadway*, Maxwell Anderson, dramaturge américain de premier rang et ami de Sherwood, exprima la même idée et conseilla de situer ce qu'il appelait *the recognition scene* (la scène de prise de conscience) au point culminant de la pièce, c'est-à-dire à la fin du deuxième acte pour une pièce en trois actes<sup>26</sup>. C'est exactement ce que fait Sherwood. Après une série de scènes où Lincoln, en proie à une accumulation de contradictions internes, guerre civile psychologique reflétant les troubles nationaux, suspend toute décision et s'enfonce dans les incohérences, la révélation intervient dans la scène de la prairie et Lincoln est un nouvel homme lorsqu'il décide de renouer le dialogue avec Mary Todd et la demande en mariage après avoir, deux ans auparavant, refusé de l'épouser. La décision est considérable et tout l'avenir de Lincoln en dépend. Or elle n'est possible que par la brusque révélation, dans la prairie, de l'injustice du monde et de l'inadéquation de l'œuvre de Dieu en même temps que par la prise de conscience par le personnage de son aveuglement et de sa faute dans le choix du désengagement.

Le troisième acte confirme bien sûr la nouvelle stature du personnage devenu héros dans son combat politique contre l'esclavage, dans la

---

26 ANDERSON (M.), *Off-Broadway*. New York : William Sloane Associates, 1947, 91 p.

nouvelle autorité dont il fait preuve face à sa femme, enfin dans le lyrisme mélancolique de son discours de départ qui est en fait un discours d'adieu. C'est en pleine conscience, face à un destin ironique devant lequel il n'abdique plus, que Lincoln sort de scène en héros tragique.

À partir de l'Histoire et fidèle à l'Histoire, Sherwood donne une pièce engagée dans son temps, le <sup>xx</sup>e siècle des totalitarismes. Le personnage fait alors l'aveu des hésitations, des erreurs et du choix final de son créateur. Mais l'œuvre va bien au-delà et, par l'originalité de son centrage et la richesse de sa double structure, elle place Lincoln au-delà de l'Histoire, à la croisée des chemins qui conduisent au héros d'épopée et au personnage de tragédie, redéfinissant sa vérité au nom de la justice. Le Lincoln qui se choisit et se construit dans l'Illinois est bien le héraut de cette vérité-là, dont Sherwood faisait l'essence de l'homme, dans un très beau texte publié en 1951 et qu'il appela son « Credo » :

He has seen Freedom crushed to earth, and he has seen it rise again, because it is Truth <sup>27</sup>.

---

27 « Il a vu la Liberté jetée à terre, mais il l'a vue se relever, parce qu'elle est la Vérité. »  
R.E.S. : « Credo », dans *The Survey*, LXXXVII (March 1951), p. 118.





Ariane EISSEN

Forell, Université de Poitiers

## L'ART « IMPOSSIBLE » DE LA BIOGRAPHIE SELON GIORGIO MANGANELLI

Rencontrant immédiatement le succès, durant l'été 1974, avec réédition dès l'été suivant, la série de pièces radiophoniques que diffusa la RAI sous le titre *Interviews impossibles*<sup>1</sup> n'inaugure pas véritablement un sous-genre, bien que des pièces récemment créées pour la scène en Italie<sup>2</sup> continuent de s'y référer comme à un modèle prestigieux. Pour affirmer un regard « gallocentré », mentionnons l'existence antérieure des *Interviews imaginaires* d'André Gide (1942)<sup>3</sup> et certaines des émissions littéraires de Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet, qui reprirent la formule entre 1953 et 1968 pour l'ORTF, avec là encore des « interviews imaginaires » d'écrivains morts.

Par boutade, on pourrait dire qu'en français « interviste impossibili » se dit « interviews imaginaires » (et non « impossibles »). C'est en tout cas sous cette appellation que Dominique Vittoz traduit les textes de Leonardo Sciascia écrits pour la RAI<sup>4</sup>. Or cette substitution d'adjectifs est très

- 
- 1 On trouvera l'ensemble des textes dans *Le Interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da radio rai (1974-1975)*, edizione integrale a cura di Lorenzo Pavolini, Rome, Donzelli editore, 2006. Cette édition est accompagnée de 2 CD qui donnent un aperçu de ce type de théâtre radiophonique (malheureusement, la pièce qui nous intéresse n'est pas reproduite.)
  - 2 Exemples parmi d'autres, le spectacle donné au Teatro romano de Trieste, le 13 juin 2007, toujours sous le même titre, désormais célèbre, avec entre autres une interview imaginaire de Lucien de Samosate par Claudio Magris, ou les quatre soirées *live* organisées par la Fondazione Musica di Roma entre février et mai 2008, retransmises par Rai Radio3 et RaiSat extra et dont les textes sont parus en 2009 chez Einaudi sous le titre *Corpo a corpo*. Je remercie Lise Chapuis de m'avoir signalé ces différentes reprises.
  - 3 GIDE (A.), *Interviews imaginaires*. Paris : Gallimard, 1942.
  - 4 Voir SCIASCIA (L.), *Œuvres complètes*, tome III, 1983-1989, édition établie sous la direction de Mario FUSCO. Paris : Fayard, 2002.

suggestive. Pour un lecteur français, les « interviews imaginaires » entrent en résonance avec les « vies imaginaires » de Marcel Schwob, dont la critique vient de montrer qu'on peut les considérer comme l'origine de la fiction biographique<sup>5</sup>. Parler d'« interview imaginaire » plutôt que d'« interview impossible », c'est faire entendre l'héritage schwobien et affirmer la dimension biographique de ces dialogues fictifs avec un personnage réel. Par ailleurs, le caractère éventuellement interchangeable d'« impossible » et d'« imaginaire » invite à réfléchir aux rapports entre la fiction, l'imagination, et les catégories du possible ou de l'impossible. Avec un certain courant critique qui considère que la fiction consiste précisément à inventer des mondes possibles, on pourrait déclarer qu'il n'y a pas d'impossibilité pour l'imaginaire. Dans le même temps, ces mondes possibles, créés par la libre invention, s'opposent aux limitations de notre monde réel, et renvoient en ce sens, par contraste, à la notion d'impossibilité : ils sont possibles (dans la fiction) sur fond d'impossible (dans le monde réel). Et, si, surtout, par réflexivité critique, ils révélaient la part d'impossible de notre monde réel ? S'ils nous montraient que ce que nous croyons réel, donc possible, était impossible, c'est-à-dire tout autant imaginaire que les artefacts inventés par la fiction ?

Telles sont les questions que je voudrais examiner en prenant l'exemple de l'interview – faut-il dire impossible / imaginaire / possible ? – de Charles Dickens par Giorgio Manganelli, écrite pour la RAI en 1974 et reprise plus tard en volume<sup>6</sup>.

---

5 Je pense notamment à la thèse d'Alexandre Gefen : *Vies imaginaires : le récit biographique comme genre littéraire aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris-IV, 2003.

6 Giorgio Manganelli est en effet l'auteur qui écrit le plus de textes pour la RAI. Il les reprit, en les associant à d'autres dans un volume intitulé *A e B*, paru chez Rizzoli, à Milan, en 1975, puis isolément, sous le titre *Le Interviste impossibili*, chez Adelphi, en 1997, toujours à Milan. La pièce radiophonique mettant Dickens en scène fut diffusée le mercredi 17 juillet 1974 : conformément au cahier des charges, c'est l'auteur qui tenait le rôle de l'intervieweur, tandis que le personnage célèbre était joué par un acteur (Carmelo Bene, en l'occurrence).

### Interviews « impossibles » et mondes possibles

En faisant dialoguer A et B, à savoir Charles Dickens (joué par Carmelo Bene), et un personnage auquel il donne sa voix (selon les contraintes fixées par la RAI), Giorgio Manganelli réalise le rêve de plus d'un lecteur : pouvoir à loisir s'entretenir avec un auteur de prédilection, fût-il éloigné dans l'espace, maintenu à distance par la barrière d'une langue étrangère, ou, plus radicalement encore, à jamais hors d'atteinte, car mort. La discussion peut porter aussi bien sur la personne de l'auteur que sur l'objet même qui a rendu cette discussion désirable : l'œuvre de l'artiste. C'est dire qu'entre ces deux inconnus, entre ces deux « inconnaisables » même, si l'on se réfère aux conditions de rencontre de notre monde réel, la conversation n'en reste guère au stade des banalités ou des lieux communs, alimentée qu'elle est immédiatement par la connaissance (fine, imparfaite, ou fausse) que le lecteur a de l'auteur qu'il admire. Dès lors, l'entretien aura un tour bien particulier : après quelques mots de présentations et de compliments polis<sup>7</sup>, les deux interlocuteurs marquent leur connivence d'amateurs de mots<sup>8</sup> ; ils se comprennent sans même toujours finir leurs phrases, tant ils ont de références en partage, l'œuvre intégral de l'auteur interrogé, mais aussi (on y reviendra) les discours critiques les plus célèbres. Par exemple, Emily est immédiatement identifiable comme Little Em'ly, la jeune protégée de Mr Peggotty (*David Copperfield*) ; Dickens ne précise pas que « le premier livre qui a été écrit sur [lui] » l'a été par son ami intime, John Forster, peu de temps après sa mort<sup>9</sup>, pas plus que B (le personnage de Giorgio Manganelli

---

7 Voir les premiers mots de A : « Ah, ainsi donc, vous êtes italien... Très, très intéressant. Moi, comme vous devez le savoir, j'aime l'Italie de manière absolument exceptionnelle ». B n'est pas en reste de compliments : « Tout enfant, j'ai lu avec une grande émotion vos admirables romans », etc. (Je cite la traduction de *A et B* par Lise Chapuis, parue chez Gallimard, en 1995).

8 C'est d'ailleurs l'un d'eux, « letizia », qui retient l'attention d'A dès la deuxième réplique (page 23 de l'édition Adelphi), et le fait penser à sa sœur Letizia/Laetitia, ce qui permet à Manganelli de lancer d'emblée le motif central de l'enfance. Mais on pourrait aussi relever l'étonnement de l'Anglais à entendre un Italien user de l'*understatement* : B ayant conclu de l'entretien, comme de ses lectures antérieures, que Dickens avait été « assez malheureux », celui-ci s'arrête sur cet « assez » (« abbastanza ») (« Je croyais qu'une chose pareille ne pouvait se dire qu'en anglais ») (page 80 de l'édition française et page 30 de l'édition Adelphi).

9 La citation à la page 79 de l'édition française (« Le premier livre qui a été écrit sur moi commence ainsi : « Charles Dickens, le plus grand auteur comique d'Angleterre... » »)

en lecteur) n'étonne Dickens en citant la fameuse phrase d'Oscar Wilde sur la mort de la petite Nell<sup>10</sup>, ou la formule de G.K. Chesterton présentant Dickens en « démagogue de la littérature »<sup>11</sup>. La conversation sollicite en permanence un arrière-plan de lectures et de réflexions communes par tout un jeu d'allusions et de sous-entendus. Au plan de la réflexion sur la forme biographique choisie, la conversation ne présente donc pas le personnage de l'auteur : elle le re-présente, dans le sens où elle fait fond sur un ensemble préexistant d'images et de discours reçus de et sur Dickens, quitte à les mettre en question, à l'occasion. Comme les vies imaginaires de Schwob, ou la fiction biographique en général, ces interviews sont une forme de littérature au second degré : un discours qui ne cache pas qu'il est fait du réaménagement d'autres discours, qui seuls le rendent possible et signifiant.

Mais là n'est pas l'unique originalité de ces interviews comme dispositifs de théâtre biographique. Notons tout d'abord que la radio supprime un épineux problème lié à la représentation de personnages célèbres : celui du choix, ou non, d'une esthétique réaliste, visant à reproduire une réalité historique avec précision, et exigeant (ou non) de l'acteur qu'il donne l'illusion de « réincarner » la figure réelle dans certaines de ses particularités physiques. Les films de ces dernières années sont trop friands de ces *biopics* pour que le public ignore les risques encourus, dont ceux du kistch, de la caricature, ou de la superficialité non assumée. Ici, le personnage de Dickens n'existe que par ses propos et par sa voix (celle de Carmelo Bene), une voix qui, de plus, parle en italien et affiche immédiatement son statut de fiction coupée de toute prétention réaliste. Cette voix désincarnée (sans visage) sert à merveille le projet intellectuel de cette littérature au second degré, qui revient sur nos images mentales. Par la circularité qui s'installe entre A et B, unis grâce au partage de leurs lectures, et par l'instabilité du jeu des questions-réponses, qui passent sans cesse de l'un à l'autre, Charles

---

fait référence à l'ouvrage de John Forster, *The Life of Charles Dickens, in two volumes*, Vol. I. 1812-1847, London : Chapman and Hall, 1899 [1872-1874], dont voici les premiers mots : « Charles Dickens, the most popular novelist of the century and one of the greatest humourists that England has produced [...] ».

10 « One should have a heart of stone to read the death of Little Nell by Dickens without laughing. »

11 CHESTERTON (G. K.), *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*. London : Dent, 1911, chapitre XVII, p. 174 (« a demagogue of fiction »).



Dickens est aussi bien objet de discours (celui de Manganelli en lecteur) que sujet, faisant du même coup vaciller une autre limite, celle qui existerait entre biographie et autobiographie. Se confrontent ainsi, mais dans un mouvement qui tend à l'unisson, l'image que Manganelli a de Dickens (celle d'un auteur qui ne serait *pas* comique, par exemple) et celle que Dickens façonne de lui-même, en être auto-destructeur. On aura enfin noté que la biographie, devenue discursive et allusive, échappe à la narration suivie (chronologique ou non) pour se faire objet de réflexion, lieu d'élaboration de représentations, sous-tendues par des théories esthétiques, herméneutiques et anthropologiques (on y reviendra).

De ce triple choix de la fantaisie intellectualiste (aux dépens du réalisme historique), d'une biographie qui flirte avec l'auto-biographie, et d'une biographie qui (se) pense, plus qu'elle ne raconte, Giorgio Manganelli n'est pas entièrement responsable car il suit, au moins en partie, les règles fixées par le format de l'émission radiophonique. En revanche, il est le seul écrivain de l'aventure à systématiquement imaginer une rencontre de A et B aux Enfers. A (Dickens) est mort, non seulement dans la réalité (celle de l'auditeur de la RAI), mais dans la fiction, puisque, dans son avant-dernière réplique, il compare son enfer sur terre aux perspectives qui l'attendent désormais (« Faudra-t-il s'étonner s'il y a quelque démon amusant dans ces cercles infernaux ? »)<sup>12</sup> ; B (Manganelli en lecteur) est mort aussi, si l'on en croit une réplique de A (« Vous n'allez pas me dire que vous êtes mort tout jeune »). Cette conversation *sub specie aeternitatis*<sup>13</sup> plie donc le temps à sa guise : les personnages sont hors du temps et se souviennent aussi bien de leur jeunesse que de leur âge mûr ; ils ont un peu tous les âges à la fois, ce qui favorisera une représentation de Dickens éternellement valable, non soumise à la transformation ou à l'évolution, une représentation abstraite. Manganelli pousse donc jusqu'à ses dernières extrémités la logique désincarnée de l'interview radiophonique : Dickens est désormais un esprit (on préférera ce terme au mot « âme ») ; il vit dans un monde hors du réel, sans âge précis, ni corps attribué ; il s'anime grâce à l'intellectualité fantaisiste de l'interview imaginaire, qui se combine ici à celle du dialogue des morts. Par exemple, qu'il ait ou non passé le Léthé dans le monde

---

12 Page 83 de la traduction française (et page 33 de l'édition Adelphi). L'enfer de Manganelli doit plus à Dante qu'à Virgile.

13 L'expression apparaît page 76 de la traduction française et page 25 de l'édition Adelphi.

infernale<sup>14</sup>, Dickens ne se souvient pas de tout : sa sœur morte dans sa première enfance est-elle bien Laëtitia ? Il ne sait plus trop : « peut-être que ce fut elle, peut-être que ce fut une autre qui mourut si vite<sup>15</sup> ». On peut évidemment interpréter cet oubli au premier degré, comme un signe de vieillesse ou, plutôt, une marque de la condition de mort (?). Mais il est sans doute préférable de passer au second degré pour le comprendre. Si l'on envisage Dickens comme personnage de Manganelli, ce que le texte ne cesse de suggérer, puisque A (Dickens) est élaboré dans une discussion avec B (son lecteur), alors l'oubli d'Harriet est sans doute le fait de Manganelli auteur/lecteur davantage que de Dickens personnage. Le mouvement même du texte l'atteste, qui passe de l'œuvre à l'homme et du lecteur à l'auteur, un auteur, du reste, qui se fait lui-même lecteur. En effet, personnage hors du temps (a-chronique), on l'a vu, Dickens est aussi anachronique, dès lors qu'il peut vagabonder d'un âge à l'autre de sa vie, mais également d'une époque à l'autre. Dickens a lu Forster, son contemporain dont le livre est tout de même paru après sa mort, mais également Chesterton ou Wilde. Décidément, ce que nous avons commencé à voir se confirme : l'interaction et la connivence entre l'auteur et son lecteur sont telles, dans ce dialogue, que l'auteur n'est peut-être qu'un avatar du lecteur, ou, si l'on préfère, qu'une projection mentale issue d'une activité critique de lecture.

### L'art de lire (entre les lignes)

Le dialogue entre A et B est bien une réflexion à deux sur l'art de lire. Tout comme, selon Aristote, la tragédie s'apparente à une machine à produire la terreur et la pitié, la littérature s'envisage ici à partir de deux effets, *a priori* opposés : le rire et les pleurs. D'entrée de jeu, ou presque, A interroge B sur ses réactions de lecteur : comment pleurerait-il en découvrant la mort de la petite Nell dans *Le Magasin d'Antiquités* ? : « Mais dites-moi, est-ce que vos larmes coulaient silencieusement, ou bien est-ce que vous sanglotiez

14 On sait que, dans la *Divine comédie*, le Léthé est situé au-delà des cercles infernaux qui enferment les damnés (*Enfer*, chant XIV, vers 130-138).

15 Page 74 de la traduction française (et page 23 de l'édition Adelphi). En réalité, la sœur de Dickens qui mourut en bas âge s'appelait Harriet (1819-1822) (voir ACROYD (P.), *Charles Dickens*, traduction de Sylvère Monod. Paris : Stock, 1993, p. 77). (L'ouvrage original, *Dickens*. London : Sinclair-Stevenson, date de 1990.)

bruyamment, par exemple, est-ce que vous renifliez, ou encore est-ce que vous vous rouliez par terre, hein ? <sup>16</sup>» Si B intéresse A par l'expression singulière de sa douleur, les pleurs en eux-mêmes n'ont rien d'étonnant. Dans la fiction manganellienne comme dans la réalité historique, Dickens cultive le pathétique et mesure son talent aux flots de larmes qu'il fait couler, dans l'intimité ou en public. Lors de ses tournées de lectures, l'un de ses morceaux de bravoure était précisément une autre mort d'enfant : celle de Paul dans *Dombey père et fils* <sup>17</sup>. On le sait, Oscar Wilde s'éleva contre ce sentimentalisme avec une formule provocatrice qui n'a pas échappé à A et B : « Il faudrait avoir un cœur de pierre pour lire la mort de la petite Nell chez Dickens sans rire. » Chez Manganelli, Dickens riposte par une attaque (« une telle banalité »), puis pose un diagnostic : « L'inévitable conclusion est que cet élégant inventeur d'histoires, ce raffiné, cet enfant gâté, était [...] un pasteur méthodiste travesti <sup>18</sup>. » Ainsi le mot d'esprit du dandy dissimulerait un conformisme moral, à l'étroitesse sectaire. En effet, selon le raisonnement de Dickens / Manganelli, pour critiquer l'emphase mélodramatique de certaines pages romanesques, il faut croire à la justesse du sentiment et en un art mesuré, qui la traduirait avec exactitude. N'est-on pas là dans l'élagage habituel de la morale, qui procède par anathèmes et restrictions <sup>19</sup> ? Dickens/Manganelli rétablit la vérité (à ses yeux) par un paradoxe sans doute plus profond que celui de Wilde : « Rien n'est plus sincère que ce qui est faux <sup>20</sup>. »

---

16 Page 75 de la traduction française (et page 24 de l'édition Adelphi).

17 Voir KAPLAN (F.), *Charles Dickens* (traduction par Eric Diacon). Paris : Fayard, 1991, p. 382. Ce chapitre sur la mort de Paul était d'ailleurs particulièrement admiré de Thackeray (voir KAPLAN (F.), *Charles Dickens*, *op. cit.*, p. 194).

18 Cette citation, comme la précédente, se trouve page 76 de la traduction française (page 25 de l'édition Adelphi).

19 Idée récurrente chez Giorgio Manganelli, et qui s'exprime notamment dans *La Littérature comme mensonge* (traduction de Philippe Di Meo, Paris : Gallimard (« L'Arpenteur »), 1991). Voir, par exemple, les piques assassines de la page 180 sur la « moralité humaniste » qui « se définit comme un système de dénégations et de limites sévères qu'on s'impose à soi-même », ou sur « le fanatisme éthique qui rend inintelligible une grande partie de l'expérience humaine ». Le texte auquel appartiennent ces citations est une analyse historique de la pensée critique d'Edmund Wilson, qui écrivit en 1941 un essai sur Charles Dickens « The two Scrooges » (dans le recueil *The Wound and the Bow*), essai dont l'influence se ressent dans notre interview imaginaire.

20 Page 76 de la traduction française (page 25 de l'édition Adelphi).

Ce sont précisément les racines de ce goût commun pour le mélodrame qu'explore notre entretien. Dickens conçoit cette jouissance de l'exagération comme une trace de l'esprit d'enfance. L'enfant vit imaginativement dans un monde où toutes sortes d'êtres se côtoient :

... la foule à travers laquelle il promène son regard n'est que partiellement humaine : il y a des animaux qui ont pris forme humaine, il y a des anges pour monuments funèbres, et des anges de luna-park ; le carton-pâte se mêle aux armatures rouillées, et à la fin, entre l'inhumain qui tend vers le haut, et celui qui tend vers le bas, il n'y a tout au plus qu'une différence de style<sup>21</sup>.

Autrement dit, entre Nell, l'âme dévouée qui se prend « trop au sérieux<sup>22</sup> », et Quilp, qui « se prépare pour un concours de voyous<sup>23</sup> », la différence est purement formelle, puisqu'ils sont tous deux « inhumains<sup>24</sup> ». Dans cette perspective, le mélodrame est le prolongement du théâtre mental des premières années. C'est précisément à cet endroit du raisonnement que le texte de Manganelli passe de la réflexion sur les formes esthétiques et leurs effets à la biographie de Dickens. D'où vient la pulsion d'écrire ? Pourquoi, adulte, l'écrivain en reste-t-il aux anges et aux démons de carton-pâte qui hantaient ses visions puériles ? Par une sorte d'accident psychique, suggère Manganelli, l'artiste conserve le regard déformant de l'enfance, tout en y ajoutant la scélérateuse de l'âge adulte. On n'est pas très loin d'un discours psychanalytique sur la persistance des affects et des représentations, surtout quand l'enfance a été à ce point particulière : « ... j'ai débuté comme enfant génial et torturé ; le destin a voulu que cette imperfection du regard dont on parlait à propos des enfants n'ait jamais diminué en moi ; cela m'a permis de devenir un écrivain convenable...<sup>25</sup> ». Ainsi Dickens est resté enfant, un enfant sans rien de pur ni d'idéal toutefois, et qui, au milieu de simulacres monstrueux, se complaît à tenir des rôles variés, toujours avec excès. Par une seconde idée d'inspiration psychanalytique, cette rémanence de l'enfance entre en conflit avec l'instance adulte : « Et c'est ainsi que j'ai commencé à haïr les grands, les adultes, toujours avec l'optique de l'enfant, de l'enfant destiné à mourir, remarquez-le bien<sup>26</sup>. » La coexistence

---

21 Page 82 de la traduction française (page 32 de l'édition Adelphi).

22 Page 82 de la traduction française (page 32 de l'édition Adelphi).

23 Page 78 de la traduction française (page 27 de l'édition Adelphi).

24 Page 82 de la traduction française (page 32 de l'édition Adelphi).

25 Page 80 de la traduction française (page 30 de l'édition Adelphi).

26 Page 80 de la traduction française (page 30 de l'édition Adelphi).

des deux instances est à ce point conflictuelle que la haine s'exerce aussi en sens inverse : « Moi j'aimais les enfants épuisés et morts – il y en a presque partout, dans mes livres, anonymes parfois, tout à fait inutiles [...]. Je voulais les tuer symboliquement, comme je voulais rétroactivement tuer Charles, l'enfant génial qui travaillait dans une fabrique de cirage [...] <sup>27</sup>. » Ainsi, d'après l'hypothèse manganellienne, le rire ou les larmes que font naître les romans de Dickens masqueraient l'horreur d'une guerre intérieure radicalement auto-destructrice.

C'est donc un portrait de l'auteur en malade mental, et – pire – en malade pervers, qu'élabore peu à peu la discussion entre A et B. Que Dickens soit malade, l'assimilation de la création au délire suffit à le prouver : « [...] je n'ai jamais rien créé, mais [...] je me suis dépêtré d'un délire – après tout, n'est-ce pas du délire qu'une forme objective de fausseté <sup>28</sup> ? ». L'image récurrente de la « plaie <sup>29</sup> » va dans le même sens. Plus spécifique encore de la pensée de Manganelli est l'association étroite qui s'établit entre plaie et mensonge, ou, selon une reformulation morale et psychologique, entre malheur et hypocrisie : « De votre point de vue, donc, vous n'avez été ni heureux, ni honnête <sup>30</sup> », conclut B vers la fin de l'entretien, après que A lui a avoué que « la plaie peut devenir un mensonge, et [que] le mensonge offre la grâce de la plaie à tous les lecteurs assez naïfs <sup>31</sup> ». C'est ici, évidemment, que la maladie devient perversion : Dickens se met en scène auprès de ses lecteurs, sur la naïveté desquels il compte et qu'il peut manipuler. La « grâce de la plaie » qui séduit les naïfs est faite de celles de l'enfance, c'est-à-dire l'excès, l'exhibitionnisme et le narcissisme <sup>32</sup> ; sans oublier les leurres que Dickens met en avant dans ses fictions : « je me suis abrité derrière certains êtres qui avaient quelque chose du dément, ou de l'ange, ou des deux à la fois ». Par exemple, la famille Micawber, dont il serait « naïf » de ne relever que l'allure comique et légère, en oubliant son exil

---

27 Page 80 de la traduction française (page 30 de l'édition Adelphi).

28 Page 81 de la traduction française (page 31 de l'édition Adelphi).

29 Page 81 de la traduction française (page 31 de l'édition Adelphi).

30 Page 82 de la traduction française (page 32 de l'édition Adelphi).

31 Page 81 de la traduction française (page 30 de l'édition Adelphi).

32 C'est ce que l'on peut déduire du passage suivant : « Voyez-vous, l'enfant est un être absolument faux ; il vit une vie totalement mélodramatique, ses pleurs sont exorbitants, ses rires exhibitionnistes, sa grâce narcissique... » (Page 77 de la traduction française et page 26 de l'édition Adelphi).

final en Australie, qui n'a rien d'un *happy end*, et tout de la mort symbolique<sup>33</sup>. Les romans de Dickens semblent donc emplis d'une joie carnavalesque, alliant drôlerie et sens du travestissement ; mais derrière les apparences se trame un jeu plus inquiétant. L'auteur dissimule ses plaies sous un habit festif : c'est « comme si on envoyait un lépreux se balader avec sa crécelle, pour que les gens s'écartent, mais cela pendant le carnaval, quand tout le monde a des crécelles exactement identiques... ». Vrai lépreux qui se fait passer pour faux, dans la liesse générale : on trouverait difficilement plus belle image de la perversion de la littérature.

Il faut donc un lecteur avisé pour lire entre les lignes et déconstruire un simulacre aussi habilement conçu. Mais lèvera-t-il le masque pour faire apparaître la vérité ? ou bien un autre masque ? Découvrira-t-on l'auteur derrière ses personnages ? ou bien un nouveau personnage d'auteur ?

### **L'auteur comme personnage (s)**

Dans la fiction manganellienne comme dans la réalité historique, Charles Dickens soigne son image. On vient de voir comment, selon notre « interview impossible », l'auteur organise une réception fallacieuse de son œuvre en en favorisant une lecture comico-sentimentale pour mieux en recouvrir le sens pervers et auto-destructeur. Mais Charles Dickens travailla aussi son personnage public ; il l'avoue ici, conformément aux lois du dialogue des morts, qui transporte au « pays de la vérité<sup>34</sup> ». Il joua les pères de famille dévoués, les philanthropes progressistes (etc.) et dissimula soigneusement tous ses possibles manquements à la vertu, conjugale par exemple : « Maintenant tout le monde le sait... mes histoires... mes fraudes... tout le monde a lu les comptes de mon ménage et les lettres à mes maîtresses<sup>35</sup>. » En 1974, le « maintenant » renvoie peut-être (au second degré d'énonciation) à une nouvelle biographie de Dickens, celle d'Edgar Johnson, parue en

---

33 « [...] l'important est qu'ils [les Micawber] soient expulsés, qu'ils finissent en Australie, ce qui est une façon de mourir » (Page 82 de la traduction française et page 31 de l'édition Adelphi).

34 Selon la célèbre formule de Fénelon (*Œuvres*, édition J. Le Brun, Paris : Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », p. 312 et 448).

35 Page 79 de la traduction française et page 29 de l'édition Adelphi.

1952<sup>36</sup>. Celle-ci nous renseigne assez bien<sup>37</sup> sur les nécessités financières d'une famille nombreuse, sur le rapport de Dickens à l'argent ou sur son habileté en affaires. Mais elle ne s'étend pas sur les aventures amoureuses de Dickens<sup>38</sup> – et pour cause ! Dickens brûla soigneusement la majeure partie de sa correspondance<sup>39</sup> et brouilla les pistes sur sa possible (probable ?) liaison avec Ellen Ternan, en trichant sur ses déplacements ou en usant de noms d'emprunt. L'affaire continue de diviser les spécialistes de la vie de Dickens, qu'ils avouent leur ignorance sur la nature des liens unissant Dickens et Ellen (F. Kaplan), donnent la préférence à l'hypothèse d'une liaison, d'ailleurs ratée (E. Johnson), ou imaginent une relation purement platonique (P. Ackroyd)<sup>40</sup>. Du reste, la vérité factuelle importe peu ici : il suffira à notre raisonnement que Dickens ait voulu protéger sa sphère intime, tout en prétendant en donner une version officielle, par exemple au moment où il se sépara de sa femme, avec force déclarations et mises au point dans la presse. Le premier avatar de Dickens en personnage est donc son image publique, moralement irréprochable.

Cette image est convoquée et récusée par le texte de Manganelli qui transforme Dickens en homme « ni heureux ni honnête », on l'a vu. Avec l'« interview impossible », nous nous trouvons par conséquent face à un nouveau personnage, dont les règles de fabrication nous sont indiquées, en quelque sorte. Manganelli l'élabore en fonction d'une théorie de la littérature, qui refuse l'inféodation de celle-ci à la morale et la définit comme « mensonge ». Cette théorie de la littérature se combine à des thèses esthétiques, si l'on entend par là l'étude des formes artistiques en lien avec les

---

36 JOHNSON (E.), *Charles Dickens : his tragedy and triumph*, New York : Simon and Schuster, 1952. Par commodité, je citerai la traduction française, publiée en 1983 chez Julliard, sous le titre *Dickens*.

37 Voir, par exemple, la page 375 : « Tout Londres savait que Dickens faisait la plus grande partie des courses de la famille, "marchandant" chez les bouchers et les boulangers. »

38 Malgré quelques détails sur des *flirts* (voir pages 320, 356 ou 376 notamment).

39 Sur ce point, voir aussi bien la biographie d'Edgar Johnson (*op.cit.*, p. 392) que l'incipit de celle de Fred Kaplan (*Charles Dickens, op. cit.*, p. 11). Lire également la page 209 de l'ouvrage de Michael Slater sur *Dickens and women*, London, Melbourne, Toronto : Dent, 1983 (« Hard evidence in the shape of letters from Dickens to Ellen, or from her to him, is still lacking »).

40 Dernière en date des biographies dickensiennes, celle de Peter ACKROYD (*Dickens*. London : Sinclair-Stevenson, 1990) conclut en ce sens, sans d'ailleurs convaincre Sylvère Monod, son traducteur français (*Charles Dickens*. Paris : Stock, 1993, p. 9).

émotions qu'elles produisent. À quoi il faut ajouter une conception anthropologique, d'inspiration psychanalytique. Nous avons déjà vu ces différents points et je n'y reviendrai pas. Reste à davantage souligner la part de la projection manganellienne dans sa fiction sur Dickens : les métaphores sont indéniablement les siennes (celles de la plaie, de l'enfer, voire du mensonge), même si, par une parenté entre deux imaginaires, celle du cannibalisme<sup>41</sup> est tout autant dickensienne. On le sait, le cannibalisme fournit la situation narrative de *The Frozen Deep* (Glacial abîme) et certains critiques (dont Fred Kaplan) ont relevé le caractère central de ce motif chez Dickens :

L'image [du] festin de Thyeste [...] avait de puissantes résonances [chez lui]. Le démembrement et le cannibalisme occupaient son imagination depuis son enfance et avaient inspiré, directement ou indirectement, certains des motifs de son œuvre : chair nourrissant la chair, monde brisé en fragments animistes, société dévorant l'individu<sup>42</sup>.

Conçue à partir de ces quatre lignes de force (théorique, esthétique, anthropologique et imaginative), la fiction d'auteur proposée par Manganelli s'avoue donc comme prolongement d'un acte de lecture, qui engage celui qui l'accomplit. Et le personnage de Dickens-auteur équivaut chez Manganelli à une sorte de « super-personnage » (faut-il dire « méta-personnage » ?) qui permettrait de penser la genèse et le sens des personnages romanesques, au sens habituel du terme, dans la mesure où il figure la manière dont on doue l'œuvre de sens.

Cette déconstruction / reconstruction du personnage de Dickens revêt une valeur critique vis-à-vis des biographies traditionnelles, celles qui se veulent positivistes, historiques, non fictionnelles. En effet, même attentifs à la noirceur de Dickens (on vient d'en avoir la preuve avec Fred Kaplan), les biographes reprennent docilement, pour l'essentiel, les aspects principaux que Dickens avait donnés à son image publique. Par exemple, avec son antithèse entre « tragedy » et « triumph », le titre original de la biographie d'Edgar Johnson sollicite un schéma héroïsant et invite à faire une lecture optimiste de la vie de Dickens : celle-ci manifesterait la capacité de l'astuce, du talent et de l'ardeur à venir à bout des injustices et de la souffrance. On

---

41 Elle surgit dans une réplique de A, toujours à propos des visions enfantines au cœur de ses romans : « c'est pourquoi j'ai toujours besoin de mettre en œuvre [« adoperare » en italien] une tête d'enfant... Cela me semble une belle expression, un peu cannibalesque, vous ne croyez pas ? » (Page 77 de la traduction française et page 27 de l'édition Adelphi).

42 KAPLAN (F.), *Charles Dickens, op. cit.*, p. 302.



trouve aussi chez Fred Kaplan cette vision d'un Dickens en bâtisseur de sa propre vie, apte à renverser les obstacles par sa force psychique et sa résistance physique. Et, toujours chez Fred Kaplan, cette représentation de Dickens a son corollaire dans les lectures qu'il propose des œuvres, mais sans que cette symétrie soit jamais objet de discussion. Il fait conjointement, comme si cela allait de soi, une interprétation optimiste et vitaliste tant de la vie que de l'œuvre ; autrement dit, il adopte la vulgate que l'auteur avait lui-même mise au point. Celui-ci ne disait-il pas, en effet, vouloir « adoucir la vie et les rêves d'autrui <sup>43</sup> » ? Par exemple, un roman de la fin comme *Our mutual friend* (Notre ami commun) témoignerait d'un Dickens enfin pacifié avec sa mère <sup>44</sup>. Et tout en notant que *David Copperfield* permet à Dickens de tirer un « mythe public » de lui-même, et « en particulier de sa transformation d'enfant abandonné en grand artiste choyé par le public <sup>45</sup> », Fred Kaplan ne tient pas cette glose officielle à distance ; il en fait conjointement la clef de lecture et de la vie et de l'œuvre de Dickens <sup>46</sup>.

La question que pose la fantaisie intellectualiste de Giorgio Manganelli est donc celle de l'articulation entre une biographie d'auteur et l'interprétation de son œuvre. Il était particulièrement pertinent de l'aborder à partir de l'exemple de Dickens, dans la mesure où les romans de celui-ci revêtent une dimension volontiers autobiographique, et où l'auteur lui-même a voulu organiser une réception de ses textes et de son personnage public. Ce que suggère cet entretien imaginaire entre A et B, c'est précisément que tout lecteur prolonge l'interprétation de l'œuvre par une fiction d'auteur qui – supposément – garantit et explique le type de lecture choisie. En goûtant le mélodrame comme forme de mensonge et en refusant la réception humoristico-optimiste des romans dickensiens, Giorgio Manganelli invente un personnage d'auteur torturé et auto-destructeur. Cette fiction d'auteur s'oppose d'autant plus facilement à la vision reçue des contemporains

---

43 La formule (reprise d'une lettre à Miss Coutts ?) est citée par F. Kaplan (*Charles Dickens, op. cit.*, p. 366).

44 KAPLAN (F.), *Charles Dickens, op. cit.*, p. 410.

45 *Ibid.*, p. 214.

46 À peine nuance-t-il en disant que le roman aborde aussi la question des limites de la relation conjugale. Mais il retrouve le « mythe public » avec des formules comme la suivante : « l'accession de David [...] est décrite [...] comme la preuve de la toute-puissance de la volonté. » (KAPLAN (F.), *Charles Dickens, op. cit.*, p. 217).

immédiats de Dickens qu'elle explique le caractère fabriqué, voire publicitaire, de celle-ci.

Nul doute que Giorgio Manganelli ne manie l'auto-ironie autant que l'ironie : sa définition de Dickens est le corollaire d'un mode de lecture de l'œuvre qui suit la pente de sa propre imagination (notamment par l'insistance sur la dimension pathologique de la création) et qui implique une conception de l'homme, d'obédience psychanalytique, dans laquelle un Victorien n'aurait pu se reconnaître. Elle affiche donc son caractère d'énoncé subjectif et anachronique, et par conséquent révisable à l'infini. Du reste, le choix d'un lieu totalement irréel pour situer l'entretien et la réversibilité affectant la relation entre lecteur et auteur sont autant d'éléments textuels qui attestent la dimension auto-réflexive de la forme choisie. Si bien que l'on peut conclure que la biographie n'est possible que dans le monde de la fiction ou que – inversement – elle est « impossible » en raison même de sa dimension nécessairement imaginaire et fictionnelle.



Myriam GARCIA

OMF – Université Paris Sorbonne-Paris 4

### L'OPÉRA VERDIEN, UN OPÉRA BIOGRAPHIQUE ?

De 1846 à 1930, environ une centaine de biographies de Giuseppe Verdi sont écrites en Italie et en France. Dès la première d'entre elles, publiée par les frères Ricordi <sup>1</sup> à des fins publicitaires, une figure publique se dessine : celle d'un *self-made man* <sup>2</sup> issu d'une famille très pauvre, malmené par les institutions <sup>3</sup> et se hissant par la seule force de sa volonté au sommet de l'art musical. À cette figure de musicien s'ajoutera bientôt celle de symbole national du *Risorgimento*, ami de Cavour et député puis sénateur de l'Italie récemment unifiée <sup>4</sup>.

L'émergence de la figure à la fois artistique et politique qu'est Verdi peut-elle se lire, non seulement à travers les biographies qui lui ont été consacrées de son vivant, mais aussi à travers ses opéras, en particulier dans le choix des sujets ? Lequel de ces deux aspects du compositeur, artistique ou politique, est le plus présent ?

Peut-on faire la part entre ce qui relève du choix d'un bon ressort dramatique (l'antagonisme entre deux personnages, la lutte d'un groupe contre un oppresseur...) et ce qui reflète la biographie du compositeur (qui constitue à ce titre un « fragment biographique ») ? Cela revient à questionner la divi-

---

1 BERMANI (B.), *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi*, tiré à part de *La Gazzetta Musicale di Milano*. Milan : Ricordi, 1846, 39 p.

2 Cf. le chapitre 9 (p. 287-307) de l'ouvrage de LESSONA (M.), *Volere è potere* (Pordenone : edizioni Studio Tesi, 1990, 492 p. [fac simile de l'édition de 1869]), consacré à Giuseppe Verdi.

3 En particulier par le Conservatoire de Milan, qui rejeta sa candidature en 1832.

4 De 1861 à 1865 Verdi est député du premier parlement du royaume d'Italie. Il sera ensuite sénateur (à partir de 1874), mais ces fonctions seront plus honorifiques qu'effectives.

sion entre « Verdi public » et « Verdi intime <sup>5</sup> », ou entre le personnage « historique » et le personnage « esthétique <sup>6</sup> », la figure d'un Verdi « politique » ou « patriote <sup>7</sup> » s'y ajoutant et semblant, suivant les périodes de réception de son œuvre, être la plus voyante et la plus repérable de ces figures, comme nous allons le voir.

Autre question importante : quel reflet d'un compositeur lit-on dans son œuvre ? Cette question des rapports entre l'artiste et son œuvre est au cœur des recherches actuelles sur la biographie de musicien.

Il est aisé d'établir que le choix des sujets de ses opéras reflète l'évolution de Verdi en tant qu'artiste. En effet, les sujets de ses premiers opéras lui sont imposés : Verdi s'en souvient dans le récit autobiographique qu'il fait à Giulio Ricordi en 1879 :

Massini [directeur de la société philharmonique de Milan] qui, visiblement, avait confiance en moi, me proposa d'écrire alors l'opéra pour le *teatro filodrammatico* qu'il dirigeait. Il me remit un livret qui, après avoir été partiellement modifié par Solera, devint *Oberto, conte di San Bonifacio* <sup>8</sup>.

Il en est de même pour son deuxième opéra :

Merelli me donna à lire différents livrets de Romani qui, n'ayant pas eu de succès ou pour d'autres raisons, étaient tombés dans l'oubli. Je les lus et relus, aucun ne me plaisait mais comme on me pressait je choisis *celui qui me parut le moins mauvais* <sup>9</sup> : ce fut *Il finto Stanislao*, baptisé ensuite : *Un giorno di regno* <sup>10</sup>.

---

5 Le terme est employé par ESCUDIER (L.) dans *Mes souvenirs*. Paris : E. Dentu, 1863, p. 73.

6 D'après les notions développées par DAHLAUS (C.) dans son ouvrage : *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*. Oxford : Oxford University Press, 1991, 254 p.

7 Nous reprenons ici le titre de la biographie de SORGE (L.), *Giuseppe Verdi, uomo, artista, patriota*. Lanciano : Tommasini, 1904, 428 p.

8 OBERDORFER (A.), *Verdi : autobiographie à travers la correspondance* ; textes réunis et présentés par Aldo Oberdorfer ; traduit de l'italien par Sibylle Zavriew. Paris : Jean-Claude Lattès, 1951, p. 56.

Le fragment autobiographique de Verdi est cité par de très nombreux auteurs, d'Arthur POUGIN (*Verdi : histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres*. Paris : Calmann Lévy, 1886, 331 p.) à William WEAVER (*Verdi : immagini e documenti*. Florence : Becocci Editore, 1980, 270 p.) en passant par Marcello CONATI (*Interviste e incontri con Verdi*. Milan : Formichiere, 1980, 399 p.).

9 C'est nous qui soulignons.

10 OBERDORFER (A.), *Verdi : autobiographie à travers la correspondance, op. cit.*, p. 56.

Nul n'est besoin de rappeler la légende du choix de *Nabucco*, échangé avec le compositeur Nicolai qui n'en voulait pas <sup>11</sup>.

Ce n'est qu'une fois sa carrière un peu installée que Verdi peut avoir des exigences plus importantes, et choisir – en tenant compte de la censure – le sujet des ses opéras. Dès 1843, après le rejet par les censeurs vénitiens de deux sujets (*Caterina Howard* et *I due Foscari*), quand Mocenigo et Piave lui proposent un *Cromwell* ou *Hernani*, Verdi répond : « Ah ! si on pouvait faire *Hernani*, ce serait magnifique ! [...] il suffirait de rendre le texte plus concis et de la resserrer : l'action est faite et l'intérêt est immense <sup>12</sup>. »

Autre exemple de l'indépendance de Verdi : en 1869, il refusa une proposition d'opéra égyptien pour l'ouverture de l'opéra du Caire : « Il n'est pas dans mes habitudes de composer des morceaux de circonstance », écrira-t-il. Ce n'est que lorsque Mariette, l'illustre égyptologue, lui proposera l'année suivante un sujet qu'il jugera intéressant, qu'il s'engagea dans la composition d'*Aida* <sup>13</sup>.

Mais si le choix des sujets de ses opéras reflète sans aucun doute l'évolution de Verdi en tant qu'artiste, reflète-t-il pour autant son évolution en tant qu'homme ?

Si l'on considère ces choix de livret comme le reflet de la culture qu'acquiert Verdi tout au long de sa carrière, la réponse est oui : l'homme Verdi est un fils d'aubergistes modestes, ayant fait des études musicales grâce à une bourse du *Monte di Pietà* de sa bourgade d'origine. Il ne fait donc pas dès la naissance partie d'une classe très élevée. Cependant, le succès énorme de *Nabucco* (1842) va lui ouvrir les portes des salons aristocratiques et littéraires de Milan <sup>14</sup>, en particulier de celui de la comtesse Clara Maffei. Ses nouveaux amis considèrent d'ailleurs Verdi comme « un nouveau porte-parole des aspirations nationales <sup>15</sup> ». Mais ce salon,

---

11 *Ibid.*, p. 60.

12 *Ibid.*, p. 275.

13 Voir l'article « *Aida* » dans RESCIGNO (E.), *Dizionario verdiano : le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*. Milan : Biblioteca universale Rizzoli, 2001, 787 p.

14 KIMBELL (D. R. B.), *Verdi in the Age of Italian Romanticism*. Cambridge, New York : Cambridge University Press, 1981, p. 109.

15 PHILLIPS-MATZ (M.-J.), *Giuseppe Verdi*. Paris : Fayard, 1996, p. 168-169.

fréquenté par des artistes et tenu par une femme très cultivée, lui ouvre aussi les portes de la littérature européenne, dont il fera un ample usage pour ses opéras, adaptant plusieurs fois Victor Hugo, Schiller, ou Shakespeare.

Si l'on considère ces choix comme des illustrations de sa vie intime ou même de ses opinions profondes, la réponse est non. En effet, Verdi a toujours été très discret sur sa vie personnelle, et même s'il a été un élu de la nation italienne nouvellement unifiée (c'est Cavour, qu'il rencontre à Londres en 1859, qui le convaincra de devenir député), il montrait de la réticence à se présenter comme autre chose que comme un compositeur, et était très réservé en ce qui concerne son intimité : il a longtemps caché sa relation avec Giuseppina Strepponi, sa deuxième épouse, commencée en 1848 et officialisée par une visite conjointe à Busseto l'année suivante seulement ; leur mariage n'aura lieu qu'en 1859. Et, si c'est bien la Strepponi qui créera (et achèvera sa carrière avec) le rôle d'Abigaille dans *Nabucco*, celui-ci n'avait pas été écrit pour elle à l'origine (Verdi et sa future épouse ne se connaissaient pas lors de la composition de cet opéra). Les rôles féminins suivants des œuvres de Verdi ne seront jamais créés par celle qu'une santé déclinante obligea à se retirer de la scène dès 1846. De même, aucun des arguments des opéras suivants de Verdi, aux intrigues amoureuses toujours contrariées, ne peut être considéré comme un écho de la relation entre les deux époux.

Il est donc vain de chercher dans tel ou tel opéra la trace d'un événement de la vie intime entre Giuseppe et Giuseppina, comme on pourrait le faire pour les lieder que Robert Schumann écrivit pour Clara l'année de leur mariage, en particulier ceux de *Frauenliebe und Leben*. Et ceux des biographes de Verdi (Gino Monaldi en particulier) qui présentent la composition des *Quattro pezzi sacri* comme le résultat de la mort de Giuseppina le font tout simplement au mépris de la chronologie : les pièces ont été envoyées à Ricordi à la fin du mois d'octobre 1897, et la mort de la Strepponi est survenue le 14 novembre suivant <sup>16</sup>.

---

16 Voir SURIAN (E.), « A Chronological Timetable of Verdi's Life and Works », dans *The Verdi Companion*, édité par WEAVER (W.) et CHUSID (M.). Londres : Victor Gollancz, 1980, p. 322.

À la décharge de Monaldi, il était fort possible qu'il ignorât les dates exactes de ces événements, établies bien après la rédaction de ses différents ouvrages sur Verdi (huit livres écrits entre 1877 et 1925, sans compter une multitude d'articles et de critiques dans différents périodiques italiens). L'exactitude historique n'était en outre pas la principale préoc-

De même que la recherche de parallèles entre la vie des Verdi et les arguments des opéras du compositeur, la recherche dans les œuvres de personnages pouvant être inspirés de sa vie nous paraît peu intéressante. Certes, la figure du père aimant (dans *Rigoletto* surtout) pourrait être vue comme une allusion à la figure bienveillante d'Antonio Barezzi, beau-père de Verdi. Mais ce rapprochement nous paraît peu productif : Verdi a choisi d'adapter *Le Roi s'amuse* pour son intérêt dramaturgique immense, et la figure du bouffon peut d'ailleurs y être vue, plus que comme un père, comme celle d'un marginal, d'un homme seul contre la société tout entière. Le bouffon est certes admis à la Cour, mais c'est pour amuser les puissants qui ne le prennent pas au sérieux et qui n'ont de cesse que de le tourmenter. Le parallèle avec le Verdi bougon et rancunier que l'on connaît est ici justifié...

Là réside sans doute un élément important : les opéras de Verdi contiennent souvent une figure isolée : Pagano le traître repent ( *I Lombardi* ) ; Don Carlo (*Ernani*), Simon Boccanegra et Philippe II (*Don Carlos*), les hommes politiques isolés par le pouvoir ; Ernani et Rigoletto, le bandit et le bouffon, ostracisés par la société bien pensante ; mais aussi Violetta, la « dévoyée », Otello l'homme trompé, et Falstaff l'insolent... autant de personnages qui n'ont « pas lieu d'être (aux deux sens de la locution) », pour reprendre l'expression de Dominique Maingueneau à propos de l'écrivain <sup>17</sup>, et dont la « faille » intérieure n'est certainement autre que l'écho de l'artiste qu'était Verdi, entouré, célébré, et pourtant seul.

Verdi n'a pas activement aidé ses biographes ; il ne s'est par exemple guère répandu en confessions dans les entretiens pour les journaux <sup>18</sup>. Il ne laissera d'ailleurs qu'un entretien autobiographique avec Giulio Ricordi, en

---

cupation de l'auteur d'ouvrages aussi divers et pourtant redondants que : *Verdi e le sue opere* (1877), *Verdi e Wagner* (1887), "La vecchiaia di Giuseppe Verdi" (long article extrait de *La Critica, rivista settimanale d'Arte*, anno I, n 1, 15 nov. 1894), *Verdi. 1839-1898* (1899), *Giuseppe Verdi : la sua vita; le sue opere, la sua morte* (1901, année de la mort du maître), *Il maestro della rivoluzione italiana* (1913, année du centenaire de la naissance de Verdi), *Verdi nella vita e nell'arte. Conversazioni verdiane* (1916), *I miei ricordi musicali* (1921), et enfin *Verdi aneddotico* (1925).

17 MAINGUENEAU (D.), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : A. Colin, 2004, p. 84.

18 Cf. CONATI (M.), *Interviste e incontri con Verdi*. Milan : Formichiere, 1980, 399 p.

1879<sup>19</sup>. Très souvent sollicité par de potentiels biographes ou pour rédiger ses mémoires, Verdi répondait invariablement :

Jamais, jamais je n'écrirai mes mémoires ! C'est bien assez pour le monde musical d'avoir supporté pour si longtemps mes notes ! ... jamais je ne le condamnerai à lire ma prose<sup>20</sup>.

Mais il a laissé faire, la construction d'un mythe verdien (pour des raisons qui ne sont pas strictement artistiques) servant sa carrière. Les premières biographies de Verdi ont paru en Italie, en France et en Angleterre – les autres pays européens, l'Allemagne en particulier, s'intéresseront à Verdi après sa mort. L'un des plus célèbres ouvrages consacrés à Verdi paraîtra même d'abord en France sous forme de feuilleton<sup>21</sup>, puis de livre, et ensuite en Italie, avant de reparaître en France, enrichi des observations de l'éditeur italien<sup>22</sup>. Ce troublant phénomène d'allers-retours mérite que l'on s'y intéresse, dans la mesure où Verdi était perçu de façon très différente des deux côtés des Alpes. Son engagement politique (composition d'opéras dits « patriotiques », accomplissement d'un mandat de député, amitiés républicaines), aujourd'hui nuancé par les critiques verdiens, a évidemment eu une importance capitale aux yeux de ses premiers hagiographes et du public italien, dont la nation restait encore à construire. En revanche, ses opéras suscitaient en France de grandes discussions sur leurs qualités purement italiennes ou empruntées au style français, mais leur éventuelle portée politique échappait totalement au public parisien : à la fin du siècle, on avait d'ailleurs évacué la dimension française, en raison du déclin inexorable du grand opéra, et c'est comme en Allemagne l'opposition Verdi / Wagner qui alimentait les polémiques<sup>23</sup>. Par conséquent, si Verdi a

---

19 Entretien mentionné plus haut, note 8.

20 Lettre du 21 juin 1895. Cf. OBERDORFER (A.), *Verdi : autobiographie à travers la correspondance*, op. cit., p. 36. On trouve cette même idée dans des lettres de 1895, 1899, etc.

21 Paru dans *le Ménestrel* entre décembre 1877 et avril 1878.

22 Il s'agit de la biographie de POUGIN (A.) : *Verdi : histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres*. Paris : Calmann Lévy, 1886, 331 p.

23 Voir les ouvrages de Gustave BERTRAND (*Les Nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique. Gluck – Mozart – Weber – Beethoven – Meyerbeer – Rossini – Auber – Berlioz – F. David – Glinka. Verdisme et wagnérisme. – L'École française militante*. Paris : Didier et Cie, 1872, 364p.), du Prince Henry de VALORI (*La Musique et le document humain, suivie d'une étude sur Rossini et Verdi*. Paris : Ollendorf, 1887, 119 p. ; et *Verdi et son œuvre*. Paris : Calmann Lévy, 1895, 187 p.) et d'Étienne DESTANGES (*L'Évolution*



suscité un grand intérêt à la fois en France et en Italie, la réception de ses opéras a été très différente dans les deux pays, car la mentalité et les attentes des publics français et italien n'étaient pas les mêmes.

Dans l'Italie occupée par l'Autriche (cette attitude sera conservée longtemps après l'unification du pays), l'opéra est le prétexte des seules manifestations d'enthousiasme (artistiques mais aussi politiques) tolérées de plus ou moins bonne grâce par l'occupant<sup>24</sup>. Verdi est donc le plus souvent porté aux nues pour servir une cause qui n'est ni verdienne, ni même strictement artistique...

On peut dire en réalité que les choix opérés par Verdi reflètent l'état de sa carrière : plus il est « installé », plus il peut faire des choix individuels et audacieux, voire iconoclastes : c'est le cas dès son quatrième opéra, *Ernani* (d'après la pièce de Victor Hugo), une fois le succès de *Nabucco* prudemment réitéré dans *I Lombardi*. Ce phénomène peut d'ailleurs être observé aussi bien en France qu'en Italie. Quand en 1847, Verdi est sollicité pour un premier opéra en langue française au Théâtre de l'Opéra (et non plus au Théâtre-Italien, où ses œuvres sont données en langue originale depuis déjà quelques années : *Nabucco* y est créé le 16 octobre 1845 ; *Il Proscritto*, alias *Ernani* le 6 janvier 1846 ; *I due Foscari* le 17 décembre 1846<sup>25</sup>), il propose de suivre le précédent de Rossini<sup>26</sup> et de procéder au *rifacimento*<sup>27</sup> d'un opéra existant, *I Lombardi alla prima crociata* devenant alors *Jérusalem*. Ce n'est qu'en 1855, avec *Les Vêpres siciliennes*, qu'il devait composer sa première œuvre originale pour Paris.

---

*musicale chez Verdi. Aïda – Othello – Falstaff*. Paris : Librairie Fischbacher, 1895, 75 p.).

24 Cf. L'ouverture magistrale du film *Senso* (Visconti, 1954), où l'air de Manrico dans *Il Trovatore* de Verdi (« Di quella Pira... ») est prétexte au lancer de bouquets aux couleurs du drapeau italien sur un parterre composé quasi-exclusivement d'officiers autrichiens, manifestation patriotique réprimée par l'arrestation et la condamnation à l'exil de ses organisateurs supposés.

25 Le Théâtre-Italien tenta même, en vain, de monter *I Lombardi alla prima crociata*, traduits en français sous le titre *Les Lombards en Orient*, en 1846, quelques mois à peine avant la création de leur double *Jérusalem* à l'Opéra.

26 En 1827, Rossini proposait *Moïse et Pharaon ou le Passage de la mer Rouge* au public de l'Académie Royale de Musique. L'œuvre était la version française remaniée de *Mosè in Egitto*, créé pour le Teatro San Carlo de Naples en 1818.

27 C'est-à-dire le remaniement d'un opéra. Il s'agit du terme couramment employé en Italie pour désigner le type de travail qu'effectuera Verdi sur *I Lombardi*.

L'idée selon laquelle une biographie de Verdi se dessinerait en creux à travers ses opéras, en fonction du choix de leurs sujets, n'est donc pas valide. Si l'on compare le catalogue des opéras de Verdi aux événements connus de sa vie, on remarque que choix des sujets et vie personnelle du compositeur peuvent être en totale contradiction : le seul échec qu'il connaît, *Un giorno di regno*, est un opéra-comique, écrit alors qu'il vient de perdre femme et enfants en quelques mois, entre 1838 et 1840.

D'autres œuvres, écrites avec sincérité mais non sans un certain opportunisme, peuvent aujourd'hui être considérées comme des œuvres de circonstance : c'est notamment le cas des *Lombardi alla prima crociata* (1844), ou encore de *La battaglia di Legnano*. Examinons plus avant cet exemple particulier.

Dès 1848, « le maître de la Révolution italienne » (pour reprendre le titre de l'un des nombreux ouvrages de Monaldi consacrés à Verdi <sup>28</sup>) pense à un opéra (et non plus à un épisode ou à un chœur comme précédemment) qui exalterait les sentiments et les valeurs nationales. Dans une lettre à Piave écrite de Paris le 22 juillet 1848, Verdi écrit :

Au milieu de ces bouleversements mondiaux, je n'ai ni la tête, ni le cœur à m'occuper de mes affaires (et je trouve même ridicule de m'occuper de ... musique) mais je suis obligé d'y penser et d'y penser sérieusement. Dis-moi, si je te proposais de m'écrire un livret, accepterais-tu ? Le sujet devrait être italien et traiter de la liberté [...] mais je voudrais que tu restes fidèle à l'Histoire <sup>29</sup>.

Il propose donc un *Ferruccio* à Piave, mais c'est Cammarano qui lui donne le livret de la *Battaglia di Legnano*. Mais il n'en avait pas encore écrit une seule note que l'armistice de Salasco anéantissait tous les espoirs de la Lombardie. L'opéra n'avait pas encore été représenté, et déjà, au début de 1849, le sort de Venise et de Rome apparaissait comme désespéré : la révolution avait échoué. Le 20 décembre, Verdi est à Rome pour la création de *La Battaglia di Legnano* au Teatro Argentina. C'est un nouveau triomphe (20 rappels à la première), pour une œuvre d'emblée marquée du sceau de la politique par les contemporains.

---

28 MONALDI (G.), *Il maestro della rivoluzione italiana*. Milan : Società Editoriale Italiana, 1913, 200 p.

29 OBERDORFER (A.), *Verdi : autobiographie à travers la correspondance*, op. cit., p. 191 ; On trouve la lettre en italien dans LUZIO (A.), *Carteggi verdiani*, tome IV, p. 217. Rome: Reale Accademia d'Italia e Accademia Nazionale dei Lincei, I-II : 1935 ; III-IV : 1947.

Arthur Pougin, biographe de Verdi lu et respecté des deux côtés des Alpes, cite à ce propos deux de ses contemporains. Abramo Basevi, tout d'abord, qui estime en 1859 que :

À Verdi, qui, depuis, 1842, a régné seul en Italie, s'applique bien le nom de représentant du goût musical de son temps. Comme tel, il devait écrire un opéra correspondant au nouvel état des âmes en 1848 [*La Battaglia di Legnano*]. Et ainsi fit-il...<sup>30</sup>

Pougin cite ensuite le feuilleton du *Pungolo* de Milan du 25 novembre 1861, toujours à propos de *La Battaglia di Legnano* :

Dans *La Battaglia di Legnano*, on voit, pour ainsi dire, les coutures des divers morceaux, et on les voit si bien, que souvent elle semble une musique faite de pièces et de fragments ; c'est, en somme, une véritable musique d'*actualité*, et elle a tous les défauts de son genre : la phrase sonore, redondante mais vide, la déclamation substituée au sentiment, l'emphase à la chaleur, la boursoufflure à la grandeur, la convention à la conviction,

avant de poursuivre :

Ce serait une curieuse étude pour la critique de rechercher les raisons pour lesquelles les grands et robustes génies, quand ils ont voulu faire de l'*actualité* en art, – en prose, en vers ou en musique, la forme importe peu, – se sont complètement trompés.

Les deux révolutions italiennes ont passé sans un chant qui les résumât, et, si la Révolution française a eu *La Marseillaise*, il est à remarquer que celle-ci n'est pas due à l'inspiration d'un artiste, mais qu'elle a jailli du cœur agité d'un proscrit.

C'est que l'art a besoin de l'avenir, ou du passé, pour s'inspirer soit des espérances, soit des souvenirs, qui sont ses Muses véritables et légitimes. – Le présent le chagrine toujours, et le suffoque.

Étrange chose ! vous sentez davantage le frémissement, le bruit de la révolution italienne dans *Nabucco* et dans *I Lombardi*, écrits quand la révolution était latente, renfermée dans les âmes, contraintes dans ses aspirations ; – vous la sentez, dis-je, beaucoup plus que dans cette *Battaglia di Legnano*, écrite à Rome en 1849, quand la révolution était à son comble, quand des aspirations elle était traduite en faits, quand des esprits elle était passée dans le domaine de la réalité.

De 49 ensuite, pendant dix années de lutte et de protestation nationales, Verdi fit de la politique avec de la musique, parce que peut-être, sans s'en rendre compte à lui-même, il tirait des inquiétudes, des tumultes de son âme une musique qui répondait précisément aux inquiétudes, aux tumultes, aux spasmes de nos âmes ; – mais, quand ces tumultes, ces spasmes eurent leur explosion, alors il ne chercha plus de sujet d'*actualité* pour rendre extrinsèques dans les actions ces sentiments qu'il avait devinés si merveilleusement quand ils étaient renfermés dans l'âme de son public. Et il ne les

---

30 BASEVI (A.), *Studio sulle opera di Giuseppe Verdi, edizione critica a cura di Ugo Piovano*. Milan : Rugginenti, 2001 (1<sup>e</sup> édition : 1859), p. 148-150. Traduction extraite de POUGIN (A.), *Verdi : histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres, op. cit.*, p.124-125.

chercha plus, justement parce que sa *Battaglia di Legnano* le convainquit qu'on ne peut faire en même temps de l'art et de l'actualité<sup>31</sup>.

Et Pougín a raison : ce ne sont pas la *Battaglia di Legnano*, ni même les opéras patriotiques (hormis le premier d'entre eux, *Nabucco*), œuvres de circonstance, qui ont fait passer Verdi à la postérité pour les musiciens, mais davantage les opéras de sa fameuse « Trilogie », ou encore ceux de la fin de sa vie (*Aida*, *Otello*, *Falstaff*), ceux sur lesquels les partisans d'un « Verdi politique » ont le moins glosé par la suite.

Et de plus, on peut considérer que les passions (politiques dans le cas présent, mais on pourrait facilement généraliser cette interprétation à toutes les passions humaines, et ainsi rejoindre l'un des points de discussion de l'origine de la création artistique et de la genèse de l'œuvre d'art) que ressent Verdi l'homme, alimentent l'énergie créatrice de Verdi le compositeur ; en ce sens, l'implication politique de Verdi dans ses opéras est d'ordre *poïétique* bien plus qu'*esthétique*<sup>32</sup>, d'autant qu'il considère le patriotisme comme un ressort dramatique, de la même force qu'un conflit familial ou une intrigue amoureuse. Alors l'idée que la musique de Verdi ne peut être appréhendée correctement sans quelque connaissance des événements historiques contemporains de la création de ses œuvres de jeunesse est justifiée.

Il n'en reste pas moins que l'abondance de réflexions sur le caractère politique de la musique de Verdi est en elle-même, nous espérons l'avoir montré, significative, et marque la réussite d'une instrumentalisation du musical par le politique, au service de la construction de la nation italienne.

Et, s'il n'a pas forcément encouragé ce « détournement », Verdi l'a laissé faire, ce qui l'a servi dans l'élaboration de sa carrière et la construction de son mythe, faisant finalement de son œuvre un patrimoine national. Les nombreux sondages dans lesquels les Italiens désignent le fameux chœur « *Va, pensiero* » de *Nabucco* comme l'hymne italien idéal prouvent que ce phénomène est encore vivace aujourd'hui. Ces mots du prince de Valori montrent bien comme toute la musique de Verdi appartient à l'Italie, et

---

31 POUGIN (A.), *Verdi : Histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres*, op. cit., p. 126-128.

32 Nous reprenons ici deux des fameux termes de la tripartition chère à Jean Molino et à Jean-Jacques Nattiez : cf. MOLINO (J.), *Le Singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Arles : Actes Sud / INA, 2009, 489 p.

comment la carrière de Verdi et le *Risorgimento*, s'étant déroulés de façon concomitante, sont en réalité aujourd'hui indissociables :

À un de mes derniers voyages en Italie, le bruit courait que la *marche égyptienne d'Aïda* allait être décrétée comme marche militaire pour l'infanterie italienne. Ce serait un honneur pour Verdi et aussi pour l'Italie. Son nom, d'une orthographe prédestinée<sup>33</sup>, fut vingt ans le cri d'espérance de la révolution italienne. On criait : vive Verdi ! à Milan, en face des baïonnettes autrichiennes, mêlant dans une seule acclamation l'admiration pour le maëstro et les aspirations à l'autonomie. Verdi fut ému et reconnaissant. Dans les *Lombardi*, la *Giovanna d'Arco*, les *Vêpres siciliennes*, c'est la délivrance de la patrie qu'il chante<sup>34</sup>.

Ainsi, si l'on peut lire le choix des sujets de Verdi tout au long de sa longue vie de compositeur (de 1842 à 1893) comme les différentes étapes d'un roman d'apprentissage, et par là deviner, en filigrane, quelques « fragments artistiques » du compositeur, il serait vain d'y chercher des « fragments biographiques » précis. Peut-être l'aspect le plus intéressant d'une telle étude des opéras de Verdi réside-t-il dans l'existence paradoxale du fameux *Re Lear*, tentative avortée mais plusieurs fois reprise par Verdi d'adapter le *King Lear* de Shakespeare. Envisagée dès 1843 (il choisira finalement *Hernani*), il pense de nouveau à ce sujet en 1848, puis 1850, 1853, 1865 (comme le prouve sa correspondance). Franz Werfel en fera même un des éléments principaux de son ouvrage *Verdi. Le Roman de l'opéra*<sup>35</sup>, dans lequel il peint un Verdi désabusé, « *Le Roi Lear* dans sa valise » (chapitre 3), et qui vit une rencontre manquée avec Wagner à Venise en 1883, rencontre manquée puisque ce dernier mourra. C'est sans doute dans l'aporie du *Re Lear*, et donc par une sorte d'image en négatif, que l'on apprend le plus de Verdi l'homme mais bien plus encore de Verdi l'artiste, le musicien.

---

33 Valori fait évidemment référence à la fameuse anagramme « W V.E.R.D.I. », soit : « **ViVa Vittorio Emanuele Re D'Italia** ».

34 VALORI (H.-Fr. de VALORI-RUSTICHELLI), vicomte de (prince Rustichelli, dit prince de Valori), *Verdi et son œuvre*. Paris : Calmann Lévy, 1895, p. 179.

35 WERFEL (Fr.), *Verdi : roman der Oper*. Vienne : Paul Zsolnay Verlag, 1924 ; traduction française : *Verdi. Le roman de l'opéra*. Arles : Actes Sud, 1992, 394 p.





Doriane BIER

CIELAM – Université de Provence

**« JE DEVINS UN OPÉRA FABULEUX » :  
LA CONSTRUCTION DU PERSONNAGE DE RIMBAUD À L'OPÉRA**

S'il est un auteur littéraire dont la biographie s'est prêtée à la diffusion d'un « mythe », c'est bien Rimbaud ; mythe auquel une étude de fond a même été consacrée <sup>1</sup>, analysant l'ensemble des discours produits sur le poète. En effet, rarement écrivain aura suscité une telle prolifération d'interprétations et de combats théoriques touchant à la restitution du déroulement de sa vie et à l'exégèse de son œuvre, les deux facettes étant perçues comme intimement liées. C'est bien sûr le « double Rimbaud », littérateur puis aventurier, qui fascine, et son fameux « silence » consécutif à l'abandon de la poésie et au départ vers l'Afrique. L'œuvre rimbaldienne elle-même se fait écho de cette multiplicité de destins, puisque Rimbaud est le poète même de la fragmentation (« Je est un autre »), de l'identité instable. Son personnage comme sa poésie, intrinsèquement polyphoniques, appelaient donc la mise en fiction, en théâtre, ou en opéra – tous lieux propices à faire résonner ces voix multiples. Plusieurs écrivains ont ainsi livré « leur » Rimbaud, dans des biographies imaginaires proches de l'autofiction, qui visaient à restituer l'authenticité d'une expérience de lecture <sup>2</sup>. À l'instar de ces auteurs littéraires, les compositeurs d'opéras de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ont proposé leur propre version du personnage : nous observerons les

---

1 ÉTIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 3 vol., 1952 (*Structure du mythe*), 1954 (*Genèse du mythe*), 1961 (*L'année du Centenaire*).

2 Citons notamment les ouvrages de MICHON (Pierre), *Rimbaud le fils*. Paris : Gallimard, 1991 ; de BUTOR (M.), *Improvisations sur Rimbaud*. Paris : Pocket, coll. Pocket Agora, 1995, et *Hallucinations simples*, dans *Avant-goût II*, Rennes : Éditions Ubacs, 1987 ; et enfin de NOGUEZ (D.), *Les trois Rimbaud*, Paris : Éditions de Minuit, 1986, en pied de nez au fameux *Double Rimbaud* de SEGALLEN (V.), paru dans *Le Mercure de France* le 15 avril 1906.

différentes configurations adoptées par ces opéras, la manière dont s'articulent sources biographiques et textes littéraires au sein de ces œuvres qui se veulent toujours à la fois documentaires et fictionnelles.

### **Rimbaud et le biographique : un « cas paradigmatique »**

Dans son essai *La Relation biographique*<sup>3</sup>, Martine Boyer-Weinmann qualifie Rimbaud de « cas paradigmatique » pour les biographes. En effet, plus que pour tout autre écrivain, sa biographie a connu immédiatement des réécritures, récupérations, et réinterprétations multiples, si bien que sources et mythe semblent inextricablement liés. Il n'est que d'évoquer Isabelle, sa sœur, qui a promu l'image d'un Rimbaud converti à la foi chrétienne, racheté, en présentant *Une saison en enfer* comme la preuve de son renoncement définitif aux sortilèges de la poésie (contre la véritable chronologie). Étienne, au terme de son enquête bibliographique sur le poète, en conclut que toute biographie est hagiographie.

Mais si le personnage de Rimbaud prête tant à mythification, c'est surtout par ce spectaculaire clivage entre deux vies, l'une vouée à la littérature, l'autre « silencieuse ». Après 1875, il n'y a plus que du biographique – une biographie paradoxale, celle d'un homme redevenu « ordinaire ». Va-t-on alors considérer l'œuvre contre la « vraie vie », l'aventure orientale, ou bien faut-il envisager « l'œuvre-vie »<sup>4</sup>, l'œuvre comme accompagnement de la vie présente et prémonition des événements futurs<sup>5</sup> ? Avec le « cas » Rimbaud, l'angle sous lequel envisager la question biographique délimite des champs interprétatifs de l'œuvre, des combats, des polémiques. Or, si la tendance (surtout pour la *Saison*) semble inévitable de lire l'œuvre à l'aune de la biographie (c'est-à-dire d'en faire de l'autobiographie), c'est justement que cette dernière est inscrite, programmée dans l'œuvre. Il n'est guère de texte qui vienne autant que celui-ci remettre en question la fameuse « mort de

---

3 BOYER-WEINMANN (M.), *La Relation biographique : enjeux contemporains*. Seyssel : Éditions Champ Vallon, coll. Détours, 2005, 488 p. ; p. 138.

4 Titre de l'édition-biographie de Rimbaud par BORER (A.), dir., *Œuvre-vie, édition du centenaire*. Paris : Arléa, 1991, 1338 p.

5 On a par exemple souvent lu une prophétie dans ces vers de « Mauvais sang » : « les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds » (RIMBAUD (A.), *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2009, édition établie par GUYAUX (A.), 1152 p., p. 249). Nous abrégeons désormais cette édition en OC.



l'auteur » proclamée par le courant textualiste dans les années 1970. Il semble donc impossible d'éviter le biographique pour lire Rimbaud (le « biographique » n'étant certes pas identique à la « biographie »).

### « Je devins un opéra fabuleux », « je est un autre »...

Mais à l'inverse de toute entreprise biographique, nécessairement unifiante, c'est la « polyphonie » qui règne dans les textes. La pluralité de l'identité reste un maître-mot pour la lecture de Rimbaud, lui qui a écrit : « Je est un autre <sup>6</sup> », qui s'invente plusieurs « Vies », dans l'*Illumination* qui porte ce titre (« Je suis un inventeur [...], un musicien <sup>7</sup> »), ou dans « Enfance IV » (« Je suis le saint [...] Je suis le savant [...] Je suis le piéton... <sup>8</sup> »), affirmant encore dans « Alchimie du verbe », quoiqu'avec dérision : « Je devins un opéra fabuleux », et « à chaque être, plusieurs *autres* vies m'étaient dues <sup>9</sup> ». Il faut remarquer que cette démultiplication ou altération de soi dans l'hallucination poétique est souvent associée à des références à la scène et à la musique, extrêmement prégnantes, notamment dans *Illuminations*. La combinaison des deux arts, théâtre et musique, aboutit à la forme de l'opéra, genre explicitement cité à plusieurs reprises par Rimbaud : dans « Nocturne vulgaire » (« Un souffle ouvre des brèches opéradiques dans les cloisons <sup>10</sup> »), dans « Fête d'hiver » (« la cascade sonne derrière les huttes d'opéra-comique <sup>11</sup> »), et dans le très théâtral poème intitulé « Scènes » (« L'opéra-comique se divise sur notre scène à l'arête d'intersection de dix cloisons dressées de la galerie aux feux <sup>12</sup> »). Dans cette dernière phrase, Béatrice Didier insiste sur l'expression « notre scène » :

---

6 OC, p. 340 (Lettre du 13 mai 1871, à Georges Izambard) et p. 343 (15 mai 1871, à Paul Demeny) : lettres dites « du Voyant ».

7 OC, p. 295.

8 OC, p. 291.

9 OC, p. 268.

10 OC, p. 307.

11 OC, p. 308.

12 OC, p. 311.

La scène dont nous parlons, la scène que nous voyons, mais bien plutôt la scène que nous sommes, la scène qu'est le « Je » multiple et halluciné. [...] Supprimant tout écart entre objectivité et subjectivité, le voyant est l'opéra <sup>13</sup>.

Le « je » est le lieu du « jeu », du récit-mise en scène de soi. Il est d'ailleurs significatif que la célèbre formule « Je est un autre », dans la lettre du Voyant, soit suivie de métaphores musicales, et de la mention d'une « scène » :

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène <sup>14</sup>.

En fait d'opéra il s'agit jusqu'ici d'« opéra-comique », c'est-à-dire de dialogue mêlé de chants, un genre courant au XVIII<sup>e</sup> siècle. On sait le goût qu'avait Rimbaud pour les ariettes sentimentales de Favart, qu'il a fait découvrir à Verlaine (esthétique qui influença leur recherche commune à l'époque des *Vers nouveaux* pour Rimbaud, et des *Romances sans paroles* pour Verlaine <sup>15</sup>). Dans les années 1870, aimer Favart revient à privilégier les « opéras vieux » dont parle « Alchimie du verbe » à l'opéra lyrique alors en vogue. Pierre Brunel voit d'ailleurs une structure apparentée à l'opéra-comique dans « Alchimie du verbe », prose coupée d'« espèces de romances », ainsi moquées – car ce n'est pas sans ironie que Rimbaud déclare : « Je devins un opéra fabuleux », au passé, avec une teinte de réprobation. Autre poème particulièrement polyphonique, « Âge d'or <sup>16</sup> » devait initialement être inséré dans cette section, comme exemple de romance désuète. Les voix des « multiples sœurs » s'y mêlent à celle du narrateur dans une sorte d'*ensemble* d'opéra. Toujours dans les « Vers nouveaux », la « Comédie de la soif <sup>17</sup> », où l'enfant répond aux Grands-parents, adopte le même type de dispositif théâtral pour figurer la « ratioci-

---

13 DIDIER (B.), « Le motif musical dans l'œuvre de Rimbaud », dans MATUCCI (Mario), dir., *Arthur Rimbaud : Poesia e avventura*. Pisa : Pacini editore, 1987, Actes du colloque international de Grosseto, 11-14 septembre 1985, p. 13-32.

14 OC, p. 343.

15 Voir l'étude de BRUNEL (P.), « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », dans MARCHAL (B.), dir., *Rimbaud, tradition et modernité*. Paris : Eurédit, 2005, p. 69-84.

16 OC, p. 216-217.

17 OC, p. 199.

nation familiale », les voix du collectif qui traversent l'individu <sup>18</sup>. Malgré le renoncement à l'hallucination, il faut encore évoquer au titre de l'écriture « opéradique » la construction même d'*Une saison en enfer*, sa théâtralité, et son dispositif énonciatif singulier, particulièrement dans le poème « Vierge folle <sup>19</sup> », où le narrateur masculin fait parler une voix féminine (dont on a souvent considéré qu'elle représentait Verlaine). Ce n'est pas un hasard si ce poème a particulièrement retenu les compositeurs d'opéra, dans leur quête de moyens dramatiques par lesquels suggérer l'intensité de l'expérience rimbaldienne.

### Les opéras s'inspirant de Rimbaud

Selon Étiemble, « La grandeur de Rimbaud, c'est de décourager les musiciens <sup>20</sup> ». Ce jugement de 1952 mérite aujourd'hui révision : Rimbaud a été relativement peu mis en musique jusqu'aux années 1950 (en comparaison des autres poètes de son temps) mais il inspire les compositeurs contemporains, y compris à l'opéra. Il y aurait comme un effet à retardement de sa poésie sur la musique, une « modernité » différée, le temps de la lecture, du « décryptage » de ses textes, ou bien plutôt de la diffusion du mythe. Comme au théâtre, la construction d'un personnage d'écrivain à l'opéra mêle généralement sources biographiques et extraits d'œuvres littéraires du biographé. Mais Rimbaud se présente comme un cas particulier puisque la répartition de ces sources offre dans sa vie même un clivage : après le départ pour le Harrar, il ne saurait être question d'écrits littéraires. C'est peut-être la raison pour laquelle la plupart des opéras s'attachent à ne retracer sa vie que de 1870 à 1873, occultant *Illuminations*, et la période africaine. Ils se concentrent sur sa relation à Verlaine (qui fournit somme toute un traditionnel sujet d'opéra, une histoire d'amour passionnelle).

Nous examinerons six opéras dont la création s'échelonne entre 1978 et 2007 ; signalons pour précaution que sont regroupées sous le nom d'« opéra » des productions qui ne s'en réclament pas toutes. Ces œuvres, quand bien même leur projet serait essentiellement biographique, entre-

---

18 Voir l'article de STEINMETZ (J.-L.), « Le chant traverse l'identité », dans « *Minute d'éveil* » : *Rimbaud maintenant*. Paris : SEDES, 1984, p. 39-50.

19 OC, p. 259.

20 ÉTIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud : Structure du mythe*, op. cit., p. 95.

tiennent nécessairement un rapport singulier au texte de Rimbaud, matière à laquelle se confronter, et au fameux « silence » ultérieur – qui vient interroger la musique en son essence. Pour les compositeurs et librettistes, ce texte rimbaldien est-il inspiration fécondante ou inhibition ? Quelle part d'identification à leur sujet biographique (souvent assumée) a dirigé leur propre production ? Comment mettre en scène un personnage devenu icône, et un texte consacré ? Pour chacun des six opéras étudiés, nous observerons la provenance et la répartition des sources (biographiques et/ou littéraires), leur intrication, leur réécriture éventuelle dans le livret – à travers un déroulement chronologique ou non – et les effets de sens ainsi produits pour la construction du personnage. Une attention particulière sera portée sur les choix opérés quant à l'individualisation des personnages, leur rapport au collectif, et quant à l'assignation des identités vocales (et donc sexuelles) notamment pour le couple homosexuel Verlaine/Rimbaud. Les opéras seront envisagés selon l'ordre d'importance qu'y tient le projet biographique.

Rimbaud ou le Fils du soleil (1978), de Lorenzo Ferrero, et Louis-François Caude (livret)

*Rimbaud ou le Fils du soleil* présente le livret le plus explicitement biographique, avec un récit de vie restitué chronologiquement, depuis les jeunes années d'Arthur jusqu'à la fin de son aventure avec Verlaine (évoquée dans la « scène capitale » de l'opéra, « Vierge folle », qui est un grand solo de soprano colorature). Un épilogue ramassé résume la suite de la vie de Rimbaud : départ, voyages (litanie des noms des villes traversées) et mort du héros. Ce parcours suit principalement les trois premières années de la production poétique de Rimbaud, de 1870 à 1873 ; la plupart des *Illuminations* seraient postérieures (années 1874-1875), mais ce moment poétiquement fécond offrait moins d'intérêt sur le plan biographique ou dramatique. L'opéra se clôt sur les derniers mots de Rimbaud, sa lettre de délire d'agonisant, dictée à sa sœur Isabelle.

Le livret de Louis-François Caude a fait le choix de « sources authentiques » : le texte est intégralement tiré des œuvres et de la correspondance de Rimbaud, ainsi que de témoignages de ses contemporains. Ce qui est du librettiste, selon ses propres termes, c'est le « télescopage ». À ce télescopage des textes répond celui des esthétiques musicales. La base de la composition est la technique sérielle, consacrée plus particulièrement

à évoquer l'activité créatrice du poète. Mais priorité est donnée au lyrisme, au *bel canto* auquel l'Italien Lorenzo Ferrero reste attaché. La mise en scène également offre un clin d'œil à cette esthétique musicale : des ors, tentures et rideaux rouges rappellent l'ambiance et la disposition du théâtre à l'italienne. À cette base lyrico-sérielle s'ajoute un collage de styles bigarrés, traités pour certains comme des allusions historiques, qui permettent de planter les décors. Lorenzo Ferrero explique : « J'ai essayé de faire une reconstitution fantastique de l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle, soit par les formes musicales soit par les styles de chant<sup>21</sup> », y compris en utilisant des formes populaires comme la polka, la chanson : lors de ces « collages » référentiels, les instruments jouent depuis la scène. Citons pour exemples d'allusions historiques, la chanson alsacienne : « Toujours fidèle à l'espérance, non non, Prussien, tu n'auras pas mon cœur » (chantée en duo avec la basse incarnant Bismarck !) ; des chants de la Commune ; ou dans le salon des Parnassiens, une mélodie pour harpe, hautbois et ténor notée « dans le style de Franck ou Fauré ». Ces apports visent à restituer autour du personnage Rimbaud un climat, une ambiance : leur succession fait de l'opéra « une bande d'actualités<sup>22</sup> » des années 1870. On voit apparaître des personnages qui n'ont pas de lien direct avec Rimbaud : Bismarck, ou Goncourt devisant avec Verlaine de l'actualité politique, lors de l'enterrement du fils de Victor Hugo. Les costumes sont historiques, réalistes. Ainsi l'opéra serait en quelque sorte à la musique ce que le roman est à la littérature, espace où résonnent la pluralité des voix, les relations sociales, les interactions entre individu et Histoire.

Autre montage ou télescopage, celui de la distribution des voix. Les personnages sont en effet incarnés selon un système de doubles (1 récitant + 1 chanteur). Rimbaud est ainsi « doublé » par une soprano colorature, Verlaine par un ténor. Cette répartition des voix est conforme à l'image « enfantine » que nous nous faisons de Rimbaud, sur laquelle se surimpose celle de l'archange, à la voix céleste. Les notes de programme nous éclairent sur la raison de ce système de doubles : « la parole est toujours présente et le chant intervient lorsqu'elle semble incapable de rendre la complexité des rapports entre les personnages et leur propre conscience ». Ainsi la soprano « représente toujours l'âme, la conscience

---

21 *Cahiers du Festival d'Avignon*, XXII<sup>e</sup> Festival, Mai 1978, n° 20.

22 Selon le metteur en scène, Antoine Bourseiller, dans *Le Figaro*, 29/06/1979.

de Rimbaud » et particulièrement, sa vocation poétique, son *daemon*. Elle lui souffle ses propres vers latins, « *tu vates eris* » (tu seras poète), comme en une prémonition. La musique assume donc un rôle de sublimation : « Le chant est le lieu où l'on rêve, un lieu complètement asexué. La parole est le lieu où l'on passe, un lieu de frustration <sup>23</sup> ». Les deux auteurs n'hésitent pas à manier les catégories psychanalytiques pour proposer une vision très polarisée des aspirations de Rimbaud, puisque l'épilogue conclut ainsi :

« Charleville, Europe, Maman,  
Zanzibar, ailleurs, Papa. »

Si l'opéra retrace les années européennes de Rimbaud, la fin du livret suggère (mais de manière très condensée) que le poète va revivre à partir de son départ pour l'Orient une vie antérieure, celle des voyages paternels. Rimbaud « vit un roman familial à l'envers, une régression qui n'a pas d'autre terme que la mort <sup>24</sup> », puisqu'il revient s'échouer sur le rivage natal, amputé de sa jambe. Ce raccourci, ainsi que la fragmentation des sources littéraires à partir desquelles recréer une trame biographique, ont suscité des critiques virulentes dans la presse. Pourtant l'exergue du programme prévenait : « À condition que le spectateur ait abandonné ses souvenirs au portail du cloître des Célestins [d'Avignon] ». L'écart avec le « réel » ou à la totalité biographique était donc assumé, son aspect fantaisiste revendiqué.

Rimbaud, la parole libérée (2007), de Marc-Antonio Perez-Ramirez, et Christophe Donner (livret)

*Rimbaud, la parole libérée* se concentre sur un événement capital de la vie de Rimbaud : les deux coups de feu tirés par Verlaine sur son compagnon à Bruxelles, pour l'empêcher de partir. Le second sous-titre de cet opéra est d'ailleurs : « Bang ! Bang ! (mais Rimbaud n'est pas mort !) ». Le livret (un montage de textes signé Christophe Donner) prend pour trame principale les dépositions à la police des deux poètes à Bruxelles. Le librettiste indique que « le procès présente tous les avantages d'une narration classique <sup>25</sup> », avec des personnages, une récapitulation chronologique,

23 Antoine Bourseiller (metteur en scène), dans la préface du livret (inédit : cahier de régie aimablement communiqué par Emmanuelle Favier).

24 Gérard Macé, notes de programme.

25 DONNER (Chr.), *Rimbaud, la parole libérée*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2007, p. 10.

des faits bruts... Un tel matériau satisfait un certain désir de « coller au réel » pour mieux cerner ces deux personnages fantastiques. À cet aspect judiciaire, Christophe Donner ajoute le « secret » qui selon lui sous-tend toute l'œuvre de Rimbaud, crypté : l'obsession du sexe. L'écrivain, qui se réclame de la tradition de la « poésie de l'aveu » d'André Gide, Antonin Artaud, Jean Genet, et a été ami avec Hervé Guibert, insiste sur le fait que les poèmes de Rimbaud sont nés de l'autodafé maternel (Mme Rimbaud a brûlé tout ce qu'il avait écrit jusqu'à ses quinze ans), d'un interdit, d'une contention du désir. À cet égard, les sources autres que judiciaires employées par le livret sont principalement : « Les Poètes de 7 ans » (qui évoque la masturbation adolescente) ; l'*Album zutique* (dont des poèmes qui ne sont pas forcément de Rimbaud, comme « La mort des cochons », parodie pornographique de « La mort des amants » de Baudelaire, par Verlaine) ; des extraits de la *Saison* se prêtant à une lecture autobiographique ; et enfin « le Cœur du pitre » (qui évoquerait selon certains commentateurs un viol subi par Rimbaud dans une caserne à Paris). Enfin, le livret est émaillé de descriptions et de témoignages de contemporains du poète, parmi lesquels Ernest Delahaye, son ami d'enfance ; mais aussi de jugements de critiques postérieurs, que ce personnage est chargé de prononcer : des citations de René Char, Paul Claudel, Pierre Bergounioux, mais non parmi les plus connues, sont insérées sans indication de leur provenance.

L'ensemble de ce matériau est agencé en alternant les scènes de l'audience et les *flash-backs*, réminiscences qui sont présentées par ordre chronologique, jusqu'à la dispute de Bruxelles. Cette longue dernière scène, dans une grande montée dramatique, amène les deux coups de feu tirés dans le noir par lesquels l'œuvre commençait également. Toutes ces sources sont très largement interpolées et se répondent parfois opportunément malgré leur disparité. Ainsi de ce surprenant document judiciaire, le rapport du médecin qui a examiné Verlaine et a conclu de l'examen de son pénis et de son anus à des « traces de pédérastie active et passive ». La description anatomique y est minutieuse, et rejoint paradoxalement le mauvais goût jubilatoire et transgressif du poème de l'*Album zutique* avec lequel elle alterne (les « Remembrances du vieillard idiot »). Cette juxtaposition dénote une ambition de lire et de comprendre les poèmes à la lumière du procès, même s'ils lui sont antérieurs.

Car pour Christophe Donner le fil rouge que constitue « la déposition de Bruxelles » joue un rôle interprétatif central : non sans provocation, l'auteur

déclare que ce texte constitue « la plus belle page jamais écrite par Rimbaud<sup>26</sup> », car elle fut justement écrite non par lui mais hors de lui, malgré lui. « Fini les rimes, les coquetteries d'écrivain, le génie est à nu<sup>27</sup> ». C'est-à-dire, le biographique se dévoile en tant que tel. Paradoxe... Il y a dans ce parti pris de véracité, d'authenticité documentaire, une ambition de montrer « la parole libérée ». Si Christophe Donner plaide ainsi pour le « réel », c'est que sa propre position de romancier a toujours été de défendre l'écriture autobiographique contre ce qu'il nomme « le poison de l'imagination<sup>28</sup> ». Raconter revient à se raconter, ce qui le conduit à déclarer : « La poésie originelle de Rimbaud est narrative, mais cette narration est subliminale, codée, sous-jacente<sup>29</sup>. » Derrière les afféteries d'écrivain, il y a la vie brute, c'est-à-dire le sexe, et toute l'œuvre poétique ne serait qu'un montage, un dispositif destiné à le cacher. Le livret que Christophe Donner propose pour cet opéra cherche à décrypter ce dispositif rimbaldien par la pratique du collage de textes.

Dans la mise en musique qu'en propose Marco-Antonio Perez-Ramirez, la voix circule d'un personnage à l'autre : tous se passent le relais, « comme [en] un long monologue », ce qui « doit redéfinir la notion même de personnage<sup>30</sup> ». De qui est-ce alors le monologue : du narrateur-compileur Christophe Donner, qui supervise son déroulement, ou de Rimbaud, le héros autour de qui tourne toute cette évocation ? Le personnage serait ainsi la somme de son monde, de ses relations, qui le parlent (comme Rimbaud dit : « on me pense<sup>31</sup> »). Voici donc un dispositif qui permettrait d'échapper à « l'illusion biographique » telle qu'elle a été décrite par Bourdieu<sup>32</sup>, celle qui isole un personnage de son contexte social. Cette préoccupation va

---

26 DONNER (Chr.), *Rimbaud, la parole libérée*, op. cit., p. 10.

27 *Ibid.*

28 Christophe Donner est l'auteur d'un pamphlet intitulé *Contre l'imagination*. Paris : Fayard, 1998, 119 p. Voir aussi son article « Rimbaud, c'est moi, entre autres... », *Revue NRF*, n° 548, 1999, p. 36-53.

29 Entretien avec Christophe Donner, dossier de presse réalisé par le CDMC (Centre de documentation de la musique contemporaine).

30 Dossier de presse, en ligne sur le site web (dernière consultation le 19/09/2009) : [http://www.sauramps.com/IMG/pdf/DOSSIER\\_Rimbaud\\_Perez-Ramirez.rtf.pdf](http://www.sauramps.com/IMG/pdf/DOSSIER_Rimbaud_Perez-Ramirez.rtf.pdf).

31 Lettre du 13 mai 1871 (OC, p. 340).

32 BOURDIEU (P.), « L'illusion biographique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, juin 1986, p. 69-72.



donc dans le même sens que celle qui avait conduit Lorenzo Ferrero à resituer le personnage de Rimbaud dans le contexte historique des années 1870, quoique chez M.-A. Perez-Ramirez il s'agisse plutôt de roman familial. Un élément contribue à renforcer cette impression de monologue : le fait que parmi les six personnages, on ne compte pas de voix graves. Verlaine est soprano mais Rimbaud, mezzo-soprano (une telle distribution, contraire à la vraisemblance historique des âges, correspond bien aux rôles qu'assigne le poème « Vierge folle »).

L'idée de départ de M.-A. Perez-Ramirez était en fait de travailler sur la synesthésie : « Une étude du cerveau de Rimbaud ! Comme d'autres ont voulu ouvrir celui de Ravel <sup>33</sup> ». Le livret de Christophe Donner n'entre pas en contradiction avec ce projet mais l'infléchit par son ambition de dissection, de décryptage de l'individu Rimbaud, sexué, pulsionnel, qui se cache derrière le poète.

*Seasons in Hell: a Life of Rimbaud (1994), de Harold Blumenfeld, et Charles Kondek (livret)*

Cet opéra américain dénote une volonté d'embrasser les « deux Rimbaud » (le poète et l'aventurier) dans leur paradoxe, en recréant une unité dans la pièce, à défaut qu'elle soit apparue évidente dans la vie du protagoniste. Le librettiste a ainsi imaginé un entrelacement des deux lignes de vie, au sein d'une chronologie dramatique très complexe. Rimbaud y est dédoublé en deux personnages, *younger* et *older* Rimbaud, qui se rencontrent dès le début de l'opéra. Ce sont tous deux des barytons, pour marquer l'unité du personnage à tout âge, tandis que Verlaine est incarné par un ténor. Pour *younger* Rimbaud, le temps va en progressant, de ses quatorze à ses dix-neuf ans (de 1863 à 1872), alors que pour *older* Rimbaud le temps recule par *flash-backs*, de 1891 (mort de Rimbaud) à 1873, lorsqu'émerge cet « homme nouveau » qui est le produit du renoncement à la poésie, selon une lecture programmatique du poème « Adieu » de la *Saison en enfer*. En réalité ce renoncement est différé, puisqu'il ne sera mis en œuvre qu'après 1875 : il reste encore de nombreuses *Illuminations* à écrire. La

---

33 Interview du compositeur sur le site web (dernière consultation le 19/09/2009) : <http://www.anaclase.com/dossier/articles/m-a-p-r.htm#opera>.

notice du livret <sup>34</sup> prend acte de ces questions de décalage chronologique, et de l'illusion d'optique que produit le fait de « plaquer » l'œuvre sur la vie. Il est néanmoins significatif qu'elle passe sous silence, dans son résumé biographique de Rimbaud, les *Illuminations*, pour ne citer que « Le Bateau ivre » et la *Saison*, en insistant sur le caractère « prémonitoire » de sa poésie. L'opéra vise donc essentiellement à opérer une convergence des trajectoires des deux personnages vers cet instant capital que constitue la décision d'abandonner la poésie. Les deux lignes de vie, qui progressent en mouvement contraire, se rejoignent à la fin de l'opéra, après que les spectateurs les ont suivies en alternance tout au long de l'œuvre. Le texte du livret est en anglais, mais paraphrase souvent des poèmes connus, traduits en anglais. Quelques morceaux de poèmes (d'un à quatre vers) sont dits en français par une « voix » enregistrée : il y a donc une sorte de troisième incarnation de Rimbaud, sa « muse », comparable au rôle que joue la soprano colorature qui double le personnage de Rimbaud et qui représente sa conscience poétique, dans l'opéra de Lorenzo Ferrero. Cette voix est projetée spatialisée, avec des effets d'écho et de réverbérations aléatoires.

*Seasons in Hell* est l'un des rares opéras qui ne reculent pas à évoquer la période africaine de Rimbaud bien qu'elle soit moins jalonnée d'événements propres à être portés au théâtre. Cet effort pour envisager l'unité d'une vie clivée s'accompagne naturellement d'une moindre importance accordée au texte des poèmes, au profit de la restitution biographique la plus large.

Des saisons en enfer, un amour fou (1999), de Marius Constant, et Pierre Bourgeade (livret)

La dernière œuvre de Marius Constant est un « mélodrame lyrique » qui s'attache à représenter l'amour unissant Verlaine et Rimbaud, et l'intensité du lien d'Isabelle Rimbaud avec son frère. Il s'agit somme toute d'une narration assez classique, d'une histoire de couple, même si elle s'organise autour d'un système de *flash-backs* qui ne sont pas strictement chronologiques comme c'était le cas dans l'œuvre de M.-A. Perez-Ramirez. Rimbaud est déjà mort au début de l'opéra ; et à la fin, il est en Afrique,

---

<sup>34</sup> Partition éditée par MMB Music (1994), enregistrement sonore par Albany Records (1997, un double CD).

conçue comme un autre monde, un autre espace-temps. Il s'agit donc de le faire revivre, par les témoignages de ceux qui l'ont aimé, en assumant le fait que ceux-ci soient déjà dans l'élaboration du mythe. Rimbaud revit dans les souvenirs, sa biographie s'écrit ici via les yeux, les consciences de son entourage.

L'opéra s'ouvre sur la mélodie « Colloque sentimental » de Debussy. Verlaine (baryton-basse), clochardisé, s'introduit en rôleur dans la maison d'Isabelle Rimbaud pour évoquer avec elle son frère disparu. Au fil des souvenirs, Rimbaud (mezzo-soprano, rôle travesti) réapparaît fantômatiquement pour chanter ses poèmes. La liaison homosexuelle est évoquée par le sonnet zutique « des stupra », que Verlaine et Rimbaud chantent sous les draps : « Nos fesses ne sont pas les leurs ». Mais après deux coups de feu dans l'obscurité, le procès prend place, paraphrasant de près les documents judiciaires (comme dans *Rimbaud, la parole libérée*). Deux destins contraires se dessinent pour nos poètes : Verlaine est en prison, qui chante « le ciel, est, par-dessus le toit », sur une mélodie évoquant celle de Debussy sur le même poème ; tandis que Rimbaud part « en mer », chantant « Le Bateau ivre ». Les deux mélodies sont interpolées, pour un contraste saisissant entre fixité et mouvement. Une fois Rimbaud parti en Afrique, Verlaine le dit être d'ailleurs et d'un autre temps : le voici qui apparaît en fureur, en délire, « en personnage du futur, dans une Afrique de science-fiction, de cybernétique ou de rock <sup>35</sup> ». Il déclame un texte écrit dans un registre de voyou moderne, ordurier (mais rimé... <sup>36</sup>). Le compositeur avait-il en tête un personnage « à la *Starmania* », un révolté des années 1980, un blouson noir ? Voulait-il évoquer l'importance que revêt l'icône de Rimbaud dans la

---

35 Didascalie figurant dans la partition (édition de l'auteur, 1999).

36 Voici les deux premiers quatrains de ce poème du futur – noter les enjambements subversifs aux vers 3 et 7... :

(Rimbaud, chanté, violent :)  
« Variations sur Impressions d'Afrique  
D'autres l'ont dit ou le diront  
J'appartiens aux siècles à venir – et nique  
Ta mère dans le futur où nous serons  
On me vénère pareil les vieux poètes  
Comme Verlaine le soulard  
Je me défonce aux drogues à venir – je pète  
Les plombs dans le futur, oui mes salauds ! »

musique populaire du XX<sup>e</sup> siècle ? Finalement ce sont des musiques de jazz qui seront choisies pour évoquer cette période africaine.

Au final, l'œuvre nous présente un Rimbaud fantômatique, ou fantasmagorique ; mais le livret, quoique largement constitué de dialogues imaginaires, offre plus de place aux poèmes en tant que tels (c'est-à-dire, non démembrés) que dans d'autres productions. Quant au projet biographique, il s'estompe devant le désir de faire revivre une présence : comme le dit le metteur en scène, Daniel Mesguich, « Il semble absurde de chercher à incarner l'individu socialisé qu'est Arthur Rimbaud dans son état-civil. Il s'agit plutôt de montrer des fantômes : de Rimbaud, de la sœur... ». Il ajoute : « parmi les personnages historiques, je crois que les grands artistes sont les plus difficiles à jouer, à représenter<sup>37</sup> » ... C'est peut-être la raison pour laquelle les faire mourir aide à les évoquer.

*L'Espace dernier (2004), de Matthias Pintscher*

*L'Espace dernier* (commande de l'Opéra Bastille) se présente comme une œuvre anti-dramaturgique, « lente, profondément dépressive », « un requiem, sans aucune volonté narrative ». Les textes de Rimbaud y sont utilisés comme un « matériau musical à part entière », mais « sans connotation biographique ni trajectoire dramaturgique<sup>38</sup> ». Il s'agit d'évoquer la lente agonie de Rimbaud, en projetant un texte dans les profondeurs d'un espace qui serait peut-être la chambre de mort du poète. L'agonie est un topos théâtral habituellement exploité en fin de parcours tandis qu'elle constitue ici l'argument principal, dont naît tout le déroulement. En début et fin d'opéra, successivement homme et femme (pour évoquer la nature « hermaphrodite » du poète), est allongé le corps mort de Rimbaud sur le devant de la scène. Rimbaud constitue alors un anti-personnage, on pourrait parler d'une *antibiographie*, ou d'une *thanatographie*. Ce « personnage » charnel ne prononcera pas un mot – mais on entend sa poésie résonner tout au long de l'œuvre. Avec ce second opéra, Matthias Pintscher semble

---

37 Entretien avec Emmanuelle Favier, retranscrit dans les annexes de sa thèse de doctorat (p. 488-494) : *Rimbaud mis en scène. Vers une dramaturgie du poétique*, thèse en littérature française, soutenue à l'Université Paris Sorbonne-Paris IV le 1<sup>er</sup> juin 2006. Nous remercions l'auteur pour l'aide précieuse qu'elle nous a apportée en nous communiquant des sources difficiles d'accès.

38 Matthias Pintscher, dossier de presse.

vouloir prendre le contre-pied de *Thomas Chatterton* (1998), explicitement biographique, qui retraçait les vie, œuvre, échec et mort de cet autre « poète maudit », dans l'ordre. Ici, comme dans *Rimbaud ou le Fils du soleil*, tous les textes sont des documents dits « authentiques » : les textes et la correspondance de Rimbaud, des fragments du journal de sa sœur Vitalie. Et comme dans *Rimbaud, la parole libérée*, il s'agit de les faire parler dans leur juxtaposition. Un homme et une femme jouent tous les rôles parlés, comme pour accentuer l'interchangeabilité de cette parole qui circule, et rendre les rôles archétypaux. Six solistes les doublent pour des interventions ponctuelles. En dessous, intervient un chœur féminin, omniprésent tout au long de l'opéra.

Sur les quatre parties que compte l'œuvre, seule la troisième s'anime, de l'« affolement imprécatoire » et la « jouissance blasphématoire » d'*Une saison en enfer* (remarquons qu'une fois encore, la *Saison* se prête à un *climax* dramatique). Les références à des événements biographiques restent donc très rares, hormis le cadre général (l'agonie). Il n'y a pas non plus de personnages à proprement parler puisque les rôles sont interchangeables. L'absence du personnage de Verlaine est d'ailleurs notable, mais logique si l'on considère que cette « action » mentale prend entièrement place en 1891 – dans une unité de temps, de lieu, et d'inaction. On peut donc parler d'un cadre familial restreint, auquel s'ajoute la présence de Djami, le compagnon et légataire de Rimbaud, qu'il a réclamé lors de ses dernières heures, le confondant avec Isabelle. Cet opéra n'adopte donc guère un projet biographique (dans ce que cette entreprise a nécessairement de totalisant), ni ne cherche à déployer la « mythologie » personnelle du compositeur au sujet de Rimbaud, mais constitue plutôt un dernier hommage à la mémoire du poète.

*Verlaine, Paul* (1996), de Georges Bœuf, et Franck Venaille (livret)

*Verlaine, Paul* (au titre d'apparence judiciaire) a été créé à l'Opéra de Nancy en 1996 pour le centenaire de la mort du poète, qui est originaire de Metz. Cet opéra est explicitement biographique, il retrace chronologiquement l'histoire de l'individu Verlaine bien plutôt que celle de ses poèmes. Le

livret a été entièrement écrit par le poète contemporain Franck Venaille<sup>39</sup>. Rimbaud y est muet d'un bout à l'autre, un peu à la manière de *L'Espace dernier*, mais nous n'entendrons pas même ses poèmes. Il apparaît en figurant – sa présence corporelle est donc représentée – mais surtout, il sature l'imaginaire : sa légende est présente à tous les esprits, et son souvenir obsède Verlaine tout au long de sa vie. Selon le librettiste, « l'esprit de Rimbaud existe dans le corps et l'esprit du trop faible Verlaine<sup>40</sup> » – c'est presque l'histoire d'une « hantise », d'une possession... Pour Franck Venaille, il était hors de question de faire parler le personnage de Rimbaud, ou de citer son œuvre (marque d'une vénération qui n'est pas sans rendre hommage au silence rimbaldien ; cette attitude est le miroir de l'autre forme de dévotion qui consiste à ne faire prononcer au personnage de Rimbaud que ses propres mots).

La scène capitale, au centre de l'œuvre, voit apparaître en chair et en os le personnage de Rimbaud lors d'un combat au couteau avec Verlaine, épisode fictif qui préfigure les coups de revolver. Mais Rimbaud est joué par tous les hommes du chœur, sur une danse à 7/8, à la musique épique. Ce système de représentation de Rimbaud par un collectif résonne avec l'idée que Rimbaud est un être multiple, qui s'est inventé plusieurs « Vies » et les a vécues ; il n'est pas sans rappeler les systèmes de doubles des autres opéras étudiés : doubles biographiques (les deux vies successives de Rimbaud, poétique et marchande), ou doubles simultanés (la muse ou l'inconscient, chantés).

En définitive, ces six opéras, quel que soit le degré de leur projet biographique, entretiennent tous un rapport singulier à la présence/absence de Rimbaud ; incarner un personnage historique sur la scène, c'est se confronter à la fois à sa mort, et à sa survivance dans les mémoires – y compris par le mythe, ou par la relecture du mythe. Les portraits de Rimbaud que nous livrent ces opéras participent à cette élaboration continue d'une image collective du poète, grâce à l'incarnation théâtrale, et à ses vertus de présentification. Car

---

39 Livret édité à l'occasion de la reprise de l'opéra à Marseille : *Verlaine, Paul*. Marseille : Opéra de Marseille / Actes Sud, 2003, 96 p.

40 Note d'intention adressée par Georges Bœuf à Antoine Bourseiller, metteur en scène de l'opéra et directeur de l'Opéra de Nancy à l'époque de la création de l'ouvrage.

quand la biographie se « dramatise », elle actualise le référent mieux que lorsqu'elle emprunte toute autre forme littéraire, narrative ou essayistique. S'affichant d'emblée comme une recreation codée d'une réalité révolue, elle dénoue la chronologie et permet de "voir", au présent, la réalité et son interprétation <sup>41</sup>.

Ainsi, loin d'entrer en concurrence avec la parole poétique qu'il porte ou qu'il évoque, le chant permet d'actualiser l'œuvre rimbaldienne en la prolongeant dans le présent, qu'il en fasse ou non résonner les propres mots. On pourrait alors étendre cette considération à d'autres opéras qui convoquent Rimbaud ou ses textes, mais sans projet biographique <sup>42</sup>, puisque toute production touchant à Rimbaud réactive en nous un imaginaire alimenté par plus d'un siècle de lectures et de transmission, et vient le nuancer, l'enrichir. Dans son texte *Hallucinations simples*, antérieur à sa collaboration avec Henri Pousseur pour *Leçons d'enfer*, Michel Butor évoquait cette rumination incessante de la parole rimbaldienne. Il songeait à écrire : « quelques lambeaux du livret d'un opéra fabuleux dont [Rimbaud] serait le héros ; mais lui donner la parole, impossible... [...] Ne pas la lui donner, presque plus impossible encore, puisqu'il parle perpétuellement en chacun de nous <sup>43</sup> ». Alors autant le faire chanter.

---

41 FORTIER (Fr.), DUPONT (C.) et SERVANT (R.), dir., « Quand la biographie se "dramatise" : Le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral », *Voix et images*. Montréal, 2005, vol. 30, n° 2 (89), dossier « Les avatars du biographique », p. 79-104.

42 C'est le cas dans *Thérèse*, de John Tavener (Rimbaud y apparaît marginalement, pour guider Thérèse de Lisieux dans sa traversée de l'enfer, mais la biographie est celle de la sainte) ; dans *Die Blinden*, de Beat Furrer, et *Al gran sole carico d'amore*, de Luigi Nono, qui procèdent par montage de textes, sans dramaturgie ni personnages classiques, individualisés ; ou encore dans *Leçons d'enfer*, d'Henri Pousseur et Michel Butor, théâtre lyrique où l'évocation du personnage est auditive et faite de projections vidéo, mais sans acteur. De la même manière, la *Saison en enfer* de Gilbert Amy fut initialement conçue comme un opéra sur bande.

43 BUTOR (M.), *Hallucinations simples*, *op. cit.*, p. 35 pour la version papier.







Marianne DRUGEON

EMMA, Université Paul Valéry – Montpellier 3

## ALBERT SPEER VU PAR DAVID EDGAR : L'INAVOUABLE VÉRITÉ

« The theatre is not a place where one should go to forget, but rather a place where one should go to remember. » <sup>1</sup>

David Edgar, dramaturge britannique né en 1948, est un auteur engagé. Lorsqu'il décide, en 2000, d'adapter la biographie d'Albert Speer écrite par Gitta Sereny et publiée en 1995 <sup>2</sup>, il sait qu'il s'attaque à un projet ambitieux et dangereux. L'œuvre de la biographe est une somme, résultat d'années d'enquêtes minutieuses, riche d'entretiens de première main, avec Speer mais aussi avec nombre d'anciens nazis. Pour la transformer en trois heures trente de représentation sur la scène du National Theatre, le dramaturge devra faire des choix, tout en tentant de préserver la vérité historique. Par ailleurs, la biographie repose en grande partie sur les souvenirs de Speer, plusieurs décennies après la fin de la Seconde Guerre mondiale, et sur ce dont il souhaite, consciemment ou non, garder la trace. En effet, après avoir été l'architecte du parti nazi, position pour laquelle il est connu aujourd'hui, il est nommé ministre de l'Armement par Hitler en 1943. Cette position centrale au sein du régime en guerre le conduit à fréquenter Goebbels, Himmler ou Hesse quotidiennement. Mais, lorsqu'il est jugé au procès de Nuremberg, il prétend ne pas avoir su ce que devenaient les millions de prisonniers, dont lui-même organisait la déportation depuis son bureau de Berlin. Condamné

---

1 MAMET (D.), *Writing in Restaurants*. New York : Viking Penguin, 1981, p. 29.

Toutes les traductions sont de l'auteur de l'article. « Le théâtre n'est pas un lieu où l'on doit se rendre pour oublier, mais plutôt un lieu où l'on doit se rendre pour se souvenir. »

2 SERENY (G.), *Albert Speer, His Battle with Truth*. New York : Vintage Books, 1996, 757 p.

à vingt ans de prison, il sort en 1966, et publie plusieurs autobiographies qui ont toutes pour toile de fond la période la plus trouble et la plus noire de sa vie, sous le régime nazi. Il campera sur ses positions jusqu'à sa mort en 1981, tout en acceptant, par devoir moral et militaire dit-il, sa part de responsabilité. Cette position est bien sûr au centre de la biographie de Sereny, dont le titre, *Albert Speer: A Battle with Truth*, souligne le questionnement central de son auteur et de son sujet éponyme : se pouvait-il réellement que, pendant toutes ces années où il était devenu l'un des amis les plus intimes d'Hitler, Speer n'ait rien su de la Solution finale ? Speer a-t-il fondé le restant de sa vie sur un mensonge conscient ? Ou bien a-t-il effacé ce souvenir inavouable de sa mémoire malade, afin de survivre à ce poids incommensurable ?

David Edgar, en reprenant ce sujet d'étude, et parce qu'il est particulièrement attaché à transmettre un compte rendu rigoureux et fiable du passé, devra donc travailler à démêler les fils, à faire la lumière sur une vérité historique déformée, après son passage à travers plusieurs prismes : celui de sa propre transcription sur la scène de théâtre, celui de la biographie de Sereny, ainsi que celui des souvenirs d'un vieil homme, de sa conscience et de son instinct de préservation.

Nous nous attacherons, dans cette étude, à expliquer tout d'abord les choix propres au dramaturge, son positionnement théorique quant à l'adaptation dramatique et à la transmission du savoir historique. Nous serons amenés, ce faisant, à nous questionner sur la pertinence d'un choix d'étude aussi controversé, et qui n'a pas manqué de lui amener de sévères critiques. Ceci nous conduira à étudier le résultat de ces choix, la façon dont la pièce est parvenue à créer un véritable personnage de théâtre sans pour autant perdre la précision et le foisonnement dont la biographie fait preuve. Surtout, nous verrons dans quelle mesure David Edgar a su tirer parti des potentialités dramatiques de son sujet, en jouant sur la temporalité et l'espace, et en proposant un travail minutieux sur les mots, les expressions, les non-dits et les sous-entendus. Enfin, nous tenterons de déterminer les limites rencontrées par l'auteur, et par les spectateurs, confrontés à ce travail impressionnant : David Edgar le reconnaît lui-même, le texte, la thèse, le débat sont presque trop complexes pour être déclamés sur une scène, et les

ajouts informatifs proposés par le dramaturge en marge de la pièce, dans sa version publiée<sup>3</sup>, semblent un aveu de son insuffisance.

Au-delà du questionnement au centre de la pièce, de la biographie et même de la vie d'Albert Speer (savait-il ou non ?), nous souhaitons nous interroger sur le traitement de la vérité historique par le théâtre et par la biographie, problématique dont la pertinence semble soulignée par la récurrence des termes « to know » et « truth » dans ces œuvres.

### Les choix d'un dramaturge engagé

*David Edgar, « secrétaire de son époque »*

David Edgar est l'auteur d'un certain nombre d'adaptations, des romans de Dickens avec *Nicholas Nickleby* en 1982, et de Stevenson, avec *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* en 1991, mais aussi de biographies ou de journaux intimes, comme celui d'Albie Sachs<sup>4</sup>, emprisonné en Afrique du Sud sous le régime de l'Apartheid, ou encore l'histoire de Mary Barnes, dont la schizophrénie fut guérie par des méthodes expérimentales dans les années 1960. Ces nombreuses expériences conduisent l'auteur à écrire un article théorique retraçant les différentes étapes du travail de l'adaptation dramatique de *Nicholas Nickleby*. Dans cet article, est posée la question importante de la paternité d'une telle œuvre, qui ne peut porter le nom de création, mais qu'Edgar propose d'appeler réécriture. Par ailleurs, l'étendue des libertés d'un auteur d'adaptation par rapport au support original fait l'objet d'une discussion particulièrement intéressante, si l'on considère l'adaptation d'un matériau non fictionnel comme la biographie. Ainsi, Edgar écrit dans cet article : « The changes one does make in adapting books should, if the adaptation is an honest one, relate all the time to the reason one chose to do it (apart, of course, from the many changes that result from the technical business of telling a story on the stage rather than the page)<sup>5</sup>. »

---

3 EDGAR (D.), *Albert Speer*. Londres : Nick Hern Books, 2000, 159 p. Les références ultérieures à la pièce se rapportent à cette édition (pagination en fin de citation).

4 Le parallèle est ici intéressant puisque, dans cette adaptation tout comme dans *Albert Speer*, l'univers carcéral joue un rôle majeur à la fois dans la trame dramatique et dans les choix de mise en scène, tirant profit de l'espace clos que constitue la scène de théâtre.

5 EDGAR (D.), *The Second Time as Farce: Reflections on the Drama of Mean Times*. Londres : Lawrence and Wishart, 1988, 265 p. ; p. 145.

Ici le terme de choix est central, et fera l'objet de notre discussion. Il ne s'agit donc pas seulement des choix purement dramatiques, même si ceux-ci sont également porteurs de sens, mais aussi des choix idéologiques conscients, de l'œuvre que le dramaturge décide d'adapter, et des choix qu'il opère à l'intérieur même de l'œuvre. Edgar écrit dans le même article : « it is surely clear that the act of choice itself is the central decision <sup>6</sup>. »

*Nicholas Nickleby* a été l'occasion de la première collaboration de David Edgar avec le metteur en scène Trevor Nunn, et dans cette pièce comme dans *Albert Speer*, les répétitions et les débats avec l'ensemble de la troupe ont eu pour objet le choix même de ce sujet d'adaptation. Dans l'*afterword* de la pièce, Edgar écrit : « Whatever he knew or didn't know, did Speer have a case worth presenting ? Was it worth us doing a play about this man at all ? <sup>7</sup> » (p. 149). Cette question ne sera posée qu'en amont de la représentation. Une fois le choix définitif, elle ne sera plus débattue dans la pièce, mais deviendra l'objet d'une véritable polémique pour les critiques. Pourquoi, donc, avoir choisi ce sujet si controversé ? Edgar, pour reprendre les termes de Michael Billington, se veut le « secrétaire de son époque <sup>8</sup> », le scribe qui garde la trace des grands événements comme des petites phrases, des prises de position des hommes politiques et des grands courants de société. Il tient également, par son théâtre, à obliger les spectateurs à un travail de mémoire, et revendique un but didactique : prévenir la répétition

---

« Les transformations que l'on opère lorsque l'on adapte un livre devraient, si l'adaptation est fidèle, être liées aux raisons qui ont amené à l'adapter (mises à part, bien entendu, les nombreuses transformations résultant des contraintes techniques de la scène, qui sont différentes de celles de la page d'un livre). »

- 6 EDGAR (D.), *The Second Time as Farce*, op. cit., p. 144.  
« Il est simplement évident que le fait de choisir est en lui-même fondamental. »
- 7 « Quoi qu'il ait su ou n'ait pas su, la cause de Speer était-elle défendable ? Cela valait-il la peine que l'on fasse une pièce de théâtre sur cet homme ? »
- 8 Voir SWAIN (E.), *David Edgar : Playwright and Politician*. New York : Peter Lang Publishing, 1986 ; p. 335 ; mais aussi Michael Billington, dans un entretien avec Susan Painter le 19 juillet 1994, cité par PAINTER (S.), *Edgar, The Playwright*. Londres : Methuen Drama, 1996 ; p. 2-3 : « To me the word secretary has a dual meaning. It means a person who objectively observes what is going on and puts it down, but also someone who interprets the moral values and the systems behind that. » (« Pour moi, le terme "secrétaire" a une double signification. Il désigne une personne qui observe objectivement ce qui se passe et le retranscrit, mais aussi quelqu'un qui interprète les valeurs morales et les systèmes qui sous-tendent les événements. »)

des tragédies qui ont marqué l'histoire, en comprenant la façon dont elles ont pu arriver. Ce choix idéologique, influencé par les thèses marxistes, le pousse à choisir pour sujets de ses pièces des périodes sombres, et des anti-héros qu'il veut comprendre, en prenant, l'espace de quelques heures, leur place. Dès 1974 avec la pièce *Destiny*, Edgar s'intéresse à l'extrême droite, mais en Grande-Bretagne, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec la montée du nationalisme. Le rideau tombe alors sur la voix d'Hitler : « Only one thing would have stopped our Movement : if our adversaries had understood its principle, and had smashed, with the utmost brutality, the nucleus of our New Movement <sup>9</sup>. » C'est donc bien par la compréhension intrinsèque du mouvement ennemi qu'Edgar se propose de le combattre, afin que le nationalisme des années 1970 ne rencontre pas le même succès que le nazisme des années 1930.

Cette volonté de lier un sujet historique à la situation contemporaine, de parler aux spectateurs d'aujourd'hui même en prenant pour sujet un événement du passé, se décèle dans *Albert Speer* à travers le choix d'Edgar de traduire la quasi totalité des titres, noms propres et grades, restés habituellement en allemand, afin, nous annonce-t-il en note, de contrer l'objection justement utilisée par Speer d'une relativité de l'Histoire : « In order to counter the notion that Nazism could only have happened in a foreign language <sup>10</sup> » (ix), pour faire prendre conscience au public britannique de la dimension universelle de cette histoire finalement mythique de tentation faustienne. À l'inverse, et afin de conférer plus de réalisme à la pièce, Edgar a gardé les répliques des soldats russes dans leur langue originale. Elles ne sont ainsi compréhensibles que grâce au contexte ou au ton de l'acteur, ou bien si elles sont traduites par un interprète à l'intention des prisonniers allemands, et à travers eux à l'intention du public. Ceci peut paraître contradictoire : Edgar veut à la fois rendre compte de la réalité sans la trahir, et inspirer une interprétation plus large d'une histoire, et d'une Histoire particulières. Son but premier est de mettre les spectateurs dans la peau de l'accusé, ici Speer, malmené par les soldats russes qu'il ne peut comprendre. Il s'agit de juger

---

9 EDGAR (D.), *Destiny in Plays : One*, Londres : MethuenDrama, 1976, 405 p. ; p. 404-405.  
« Une seule chose aurait pu arrêter notre Mouvement : si nos adversaires avaient compris son principe, et avaient écrasé, avec la plus grande brutalité, le noyau de notre Nouveau Mouvement. »

10 « Afin de contrecarrer la notion selon laquelle le nazisme n'aurait pu advenir que dans une langue étrangère. »

l'homme. Le juger d'autant mieux qu'on le comprend. David Edgar conçoit en effet le théâtre comme une cour de justice, et à cet égard, lorsque le pasteur Casalis, qui deviendra le confident de Speer pendant ses années d'emprisonnement à Spandau, dit de lui-même : « I am not here to judge, to probe or to interrogate [...]. All I see before me is an individual soul <sup>11</sup>. » (16-17), y voir la définition de la position du dramaturge serait une erreur. Même si Edgar a choisi pour sujet d'étude une figure individuelle, confrontée aux affres de sa conscience, la pièce revendique un message plus universel, une position plus légale que morale. Lorsqu'Edgar lui-même commente ce point dans son *afterword*, il reconnaît que le procès est biaisé, car la plupart des témoins sont morts, ou sont peu fiables. Il soulève de plus le risque indissociable de son entreprise : en choisissant Speer pour sujet, David Edgar sous-entend que sa cause est défendable :

Like a British courtroom, a play tends to the adversarial, demanding that the jury identify with one side. In this case, there is no sober summing up of the evidence, many of the prosecution witnesses are dead, and the accused is conducting his own defence. And however critical we may be of him or it, are we not – by the very act of presenting it – implying that he has a case ? Or – even more insidiously – that his moral anguish can be set against the suffering for which he has been held responsible ? (149-150) <sup>12</sup>

### *Le choix d'un personnage historique très controversé*

Nous retiendrons de la vie d'Albert Speer deux caractéristiques principales, qui l'ont rendu passionnant pour de nombreux historiens : sa position politique était centrale au sein du parti nazi. Par ailleurs, il est l'ami intime d'Hitler, son alter ego, et leur relation est, selon certains, à la limite de l'homosexualité. Ces deux circonstances aggravantes sont contrebalancées, lors du procès de Nuremberg, par le fait qu'il est l'un des seuls dignitaires nazis accusés à accepter la responsabilité militaire et morale (selon ses propres

---

11 « Je ne suis pas là pour juger, enquêter ou mener un interrogatoire [...] Ce que je vois devant moi est un individu avec une âme. »

12 « Tout comme une cour de justice britannique, une pièce de théâtre tend à la confrontation, exigeant du jury qu'il prenne parti. Dans ce cas, il ne peut y avoir de résumé pondéré des témoignages, nombre de témoins de l'accusation sont morts, et l'accusé assure lui-même sa défense. Et aussi critiques que nous puissions être de lui ou de l'affaire, n'impliquons-nous pas, par le simple fait de les mettre en scène, que l'accusé est défendable ? Ou bien, de façon plus insidieuse encore, que sa détresse morale n'est pas sans commune mesure avec la souffrance pour laquelle il est tenu responsable ? »

termes) de la Solution finale. Il n'a cependant jamais reconnu avoir su que l'extermination des juifs était une réalité, ce qui paraît peu vraisemblable étant donné sa position élevée dans le gouvernement. Enfin, il a consacré la fin de sa vie, à sa sortie de prison en 1966 jusqu'à sa mort en 1981, au souvenir, devenu lucratif et presque teinté de nostalgie, d'une période qu'il semble vouloir expliquer rationnellement, voire justifier. Speer tente pourtant de se racheter, et de commencer une nouvelle vie, comme il l'annonce au pasteur Casalis dans une des premières scènes : « I wondered if you felt that anyone can leave their past behind, and become a different man <sup>13</sup>. » (16) Mais il est incapable de se tourner vers l'avenir, et la scène où il annonce à sa famille qu'il veut écrire et faire publier ses mémoires est vécue comme une véritable trahison par ses proches. Toute rédemption est impossible, Speer est définitivement un anti-héros.

Le choix d'Edgar de porter sur scène un tel personnage entraîne donc inévitablement un certain nombre de questions qui dérangent, et pour répondre aux critiques qui ne manquent pas de fuser, le dramaturge explique, dans l'*afterword*, que le théâtre a toujours mis en scène des anti-héros confrontés au Mal, de Clytemnestre à Œdipe en passant par Richard III, Othello ou Macbeth. Dans cette optique, la pièce n'a pour but de proposer ni un modèle, ni un antimodèle. La position est certes inconfortable, mais Edgar persiste à croire que pour mieux comprendre le mal, il faut prendre sa place :

The uncomfortable truth is that to understand *does* involve recognition and even empathy. It does require seeing the world through the eyes of the wicked person, and thus finding those impulses and resentments and fears within ourselves that could – we have painfully to admit – drive us to commit dreadful acts under different circumstances. (151) <sup>14</sup>.

Par ailleurs, le dramaturge rappelle les principes de la catharsis, fondée sur l'émotion ressentie par le spectateur devant la représentation du Mal, rendu plus lointain par le passage du temps et par la dramatisation. Ceci

---

13 « Je me demandais si vous pensiez qu'il est possible pour chacun de laisser le passé derrière soi, et de devenir un autre homme. »

14 « La vérité, même si elle dérange, est que pour comprendre il *faut* connaître, et même éprouver de la compassion. Il faut parvenir à voir le monde à travers les yeux du méchant, et ainsi trouver au fond de soi ces pulsions, ces ressentiments et ces craintes qui pourraient nous conduire, même s'il est douloureux de l'admettre, à commettre des actes abominables en d'autres circonstances. »

justifie donc pleinement le choix d'Edgar de transposer la biographie à la scène : la distanciation que le théâtre introduit permet aux spectateurs, non de s'identifier, mais d'analyser plus objectivement leur part d'ombre :

Since the late nineteenth century, the assumption has been that the closer drama is to the lives of its audience, the more powerful and painful it will be. But the problem with looking in a mirror is that you see what the world sees. Look into a picture, and you may see what you have disguised. (152) <sup>15</sup>

Autre point fondamental : les répétitions de la pièce se sont déroulées à Londres, alors que le négationniste David Irving était poursuivi en justice. Reconnu coupable de racisme et d'antisémitisme, il fut condamné à de la prison ferme, et cet événement fut l'occasion pour les acteurs de se rappeler le danger des interprétations plus ou moins libres de l'Histoire, en particulier celle des camps de concentration. La pièce fait d'ailleurs ouvertement référence à David Irving dans la scène 4 de l'acte II, comme pour concrétiser le lien qui unit le passé et le présent, et justifier la mise en scène d'un sujet finalement très contemporain.

Enfin, Edgar, même s'il recherche l'objectivité et l'impartialité, ne se contente pas de livrer les informations sans les filtrer ni les analyser. Ainsi, on pourra remarquer que les arguments avancés par les défenseurs de Speer sont mis à mal dans la pièce, et l'auteur fait ici un véritable travail de contre-enquête. L'acceptation par Speer de sa responsabilité, et les regrets qu'il témoigne lors du procès, ne sont pas montrés comme sincères, mais comme un moyen de sauver sa vie à Nuremberg. Le fait qu'il ait refusé de mettre en œuvre la politique de la « terre brûlée » juste avant la défaite, tenant ainsi tête à Hitler au péril de sa vie pour sauver l'industrie allemande, est représenté dans la pièce, non pas comme un désir altruiste de protéger ce qui restait de son peuple et de son pays, mais plutôt, au mieux comme une décision prise pour des raisons esthétiques, et au pire comme une vengeance égoïste lorsqu'il considère qu'Hitler l'a personnellement trahi : « Mine was not a moral opposition. It was because from that point on – as the Russians, British and Americans closed in on us – he extended his

---

15 « Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'on part du principe que plus le théâtre se confronte aux réalités de ses spectateurs, plus il est puissant et douloureux. Mais le problème lorsque l'on regarde dans un miroir, c'est que l'on voit ce que le monde voit. Regardez une photographie et vous pourrez y découvrir ce que vous avez dissimulé. »



intentions to *my area of responsibility*<sup>16</sup> » (69). La pièce est ainsi très complexe, très complète, à la hauteur du travail proposé par Gitta Sereny dans sa biographie. La mise en scène ne se cache pas derrière les facilités d'une esthétique frappante, et propose une réflexion riche et ardue.

### *Une fresque historique, plutôt qu'un huis clos*

Si l'on compare la pièce d'Edgar avec d'autres pièces sur le même sujet, on notera immédiatement des différences importantes : très longue (trois heures trente), divisée en une multitude de scènes elles-mêmes subdivisées en sections, comptant cinquante rôles, se déroulant dans divers espaces, à Berlin, au Berghof, en Ukraine, dans un cabinet d'architecte, dans le bunker d'Hitler, à la prison de Spandau, et s'étendant des années 1920, lorsque Speer commence ses études, jusqu'à sa mort en 1981, cette fresque est esthétiquement aux antipodes du traitement proposé par Pinter dans *Ashes to Ashes*, pièce minimaliste et stylisée centrée sur l'inconscient et le sub-conscient. Edgar décrit lui-même les choix spécifiques de son traitement du sujet dans un article :

Esther Vilar had already done one highly pared-down version (her play *Speer*, performed at the Almeida last year, was a two-hander set in postwar East Germany). [...] *Speer at Nuremberg* had already been done brilliantly by Richard Norton-Taylor at the Tricycle Theatre. [...] And we were talking about a big-scale play suitable for the vast Lyttelton stage. So it was going to be an epic play [...] much closer in form to Shaw and Brecht than to Chekhov and Ibsen.<sup>17</sup>

Les critiques s'accordent à dire de la pièce qu'elle est kaléidoscopique. Mais ces choix esthétiques, pour originaux qu'ils soient, appellent des questions. Ainsi, on peut se demander pourquoi le dramaturge consacre

---

16 « Mon opposition n'était pas d'ordre moral. Elle avait pour raison le fait qu'à partir de ce moment-là, alors que Russes, Britanniques et Américains se rapprochaient de nous, il a étendu ses prérogatives à *mon* domaine de responsabilité. »

17 EDGAR (D.), « Historical Confessions », *New Statesman* (12 juin 2000), p. 43-44.  
« Esther Villar avait déjà produit une version minimaliste : sa pièce à deux personnages, (*Speer*, montée à L'Almeida l'année précédente, se déroulait dans l'Allemagne de l'Est d'après-guerre). [...] *Speer at Nuremberg* avait été produit avec brio par Richard Norton-Taylor au Tricycle Theatre. [...] Et nous envisagions une pièce ambitieuse, qui pouvait convenir à l'espace très vaste offert par la scène du Lyttelton. Il s'agirait donc d'une pièce épique, [...] dont la forme serait beaucoup plus proche de Shaw et Brecht que de Tchekhov et Ibsen. »

plusieurs scènes aux vingt années de prison passées à Spandau. C'est par l'entremise d'une multitude de personnages secondaires, qui ne sont pourtant pas directement liés à l'action, qu'Edgar cerne la personnalité individuelle de Speer, toujours montré en décalage avec les autres nazis. Dans la scène 2 de l'acte I, Casalis vient pour la première fois de rencontrer les prisonniers, hautains et refusant de reconnaître leur responsabilité : « SHIRACH. We are here not as criminals, but because we have been unjustly condemned. DONITZ. As men who only did their military duty <sup>18</sup> » (13). Seul Speer décide de rester, et de parler au pasteur. Sa position et ses gestes sont choisis pour le différencier, et ses paroles viennent illustrer cette différence : « Your sermons *should* upset us » (13) (« Vos sermons *doivent* nous déranger. ») Speer adopte, à l'opposé des autres, une position contrite, et paradoxalement morale voire moralisatrice à l'égard des autres militaires nazis, qui d'ailleurs ne le supportent pas et le considèrent comme un traître. Le grand nombre de personnages permet en outre à Edgar de proposer divers points de vue, non seulement ceux de Speer sur lui-même, mais aussi ceux de son entourage, familial, militaire, religieux. Ainsi, Casalis, lorsqu'il parle de la position de Speer à son procès, implique par sa tournure de phrase que ces paroles ne sont qu'une posture, même une imposture : « Your defence at Nuremberg : your position in the government was merely technical. You made no ideological statements. [...] Nevertheless it was your duty to assume your share of the responsibility for the catastrophe of the world war <sup>19</sup> » (15). Sous couvert de citations des propres paroles de Speer, Casalis remet en question cette position, par l'utilisation du prétérit qui prend ici presque valeur de subjonctif. L'ajout de la précision « Your defence at Nuremberg » vient également sous-entendre qu'il ne s'agit pas de la vérité.

Auteur engagé, Edgar s'intéresse avant tout à la dimension sociale et non personnelle de ses personnages. Ses pièces offrent en général très peu de scènes privées. Pourtant, dans *Albert Speer*, les relations du person-

---

18 « SHIRACH. Nous sommes ici, non pas parce que nous sommes des criminels, mais parce que nous avons été injustement condamnés. DONITZ. Alors que nous n'avons fait que notre devoir de soldats. »

19 « Votre ligne de défense à Nuremberg : votre position au sein du gouvernement était purement technique. Vous ne faisiez aucune déclaration idéologique. [...] Néanmoins il était de votre devoir d'assumer votre part de responsabilité dans la catastrophe de la Guerre mondiale. »

nage principal avec sa famille, sa femme et ses enfants sont l'occasion pour le dramaturge de mieux cerner son caractère, non à des fins d'analyse psychologique, mais bien parce que, là encore, les réactions atypiques de Speer peuvent expliquer la relation particulière qu'il a entretenue avec Hitler, relation elle aussi vue sur le plan privé et non seulement sur le plan politique. Ainsi Edgar montre Speer en famille, à sa sortie de prison, incapable de reconnaître son propre fils. Cette scène fait écho à l'analyse de Sereny, qui dépeint constamment une personne inhibée, que son éducation catholique rigoriste a rendue froide et distante. Cette erreur, qui a fait rire les spectateurs en soulageant la tension dramatique accumulée au fil des scènes antérieures, prend toutefois une dimension véritablement angoissante lorsqu'une autre scène montre Hitler, incapable, lui, de reconnaître Mme Speer. Autre écho révélateur : un des fils de Speer fait référence à lui en utilisant l'expression peu flatteuse « the old man » (100) (« le vieux »), tandis que Wolters, l'ami d'enfance de Speer, appelle ainsi Hitler lui-même (76). Ainsi, par un subtil système d'échos sonores et à travers des scènes dont l'importance semble moindre à l'intérieur d'une structure principalement axée sur la sphère publique, Edgar parvient à rendre compte d'une dimension inquiétante et difficile à cerner de Speer, sa relation avec Hitler.

Ce dernier exemple montre comment Edgar a su tirer parti des spécificités de l'outil dramatique pour faire un portrait fidèle de Speer, tel qu'il est dépeint dans la biographie de Sereny.

### **Les atouts de la scène de théâtre dans la construction du personnage**

Il ne faut pas oublier en effet qu'*Albert Speer* est le résultat d'un travail sur scène : le texte a été modifié au cours des semaines de préparation et d'improvisations. Il est le fruit d'une véritable pratique théâtrale, qui vient donner vie aux recherches poussées d'un chroniqueur historique.

#### *Jeux sur la temporalité*

Afin de mettre en scène la vérité, ou les vérités successivement énoncées par Speer, afin de faire résonner les contradictions internes de ses discours, tenus parfois à plusieurs années d'intervalle, Edgar joue constamment avec le temps, multipliant les analepses et les prolepses, symbolisant l'attente ou le temps qui passe, ne respectant pas la chronologie stricte des

événements. Cela peut sembler en contradiction avec sa volonté de respect de la vérité historique, mais ces libertés plus ou moins avouées ont pour vocation d'analyser les paroles de Speer, de démontrer et démonter leur logique, de souligner leurs limites. Par ailleurs, Edgar figure ainsi le prisme déformant des souvenirs de Speer, les failles de sa mémoire, en faisant se chevaucher plusieurs époques. L'acteur endosse plusieurs costumes, voit son visage se rider ou rajeunir, alors que la Seconde Guerre mondiale, les années 1950 et 60 ou les années 1970 sont tour à tour évoquées. Superposant plusieurs strates de souvenirs, Edgar retrace, par bonds successifs dans le passé, des années 1970 à 1947 (date de son entrée en prison et de sa rencontre avec Casalis), le parcours de Speer, puis repart à partir de la scène 3 de manière chronologique, « Starting with my childhood. » (17) (« En commençant par mon enfance. »). Le premier acte se termine avec la mort d'Hitler. Les scènes dans le passé sont toutefois commentées par Casalis et Speer plus âgé, dans les années 1950, témoins rétrospectifs de la propre vie de l'architecte. En outre, deux courtes scènes, situées pendant la guerre mais qui prennent la forme de cauchemars au cours desquels Speer est informé de la Solution finale, sont placées, pour plus de portée dramatique, à la toute fin de l'acte. À cette occasion, Edgar joue cette fois avec un autre moyen technique mis à sa disposition par la transposition à la scène : les lumières. Hanke, qui lui parle des camps de concentration, apparaît au milieu de la Cathédrale de Lumière de Speer, ce qui symbolise le fait que, par son travail en tant qu'architecte du Reich, et même avant de devenir ministre de l'Armement, Speer a cautionné la politique d'Hitler, et l'a présentée sous une lumière favorable, littéralement aussi bien que métaphoriquement.

Le second acte se déroule presque en totalité après la libération de Speer, entre 1966 et 1981. La succession des scènes suit cette fois presque toujours l'ordre chronologique des événements, se concentrant sur les épisodes marquants des quinze dernières années de sa vie. La première scène, cependant, a la particularité de faire se superposer deux époques comme c'était souvent le cas dans le premier acte : Speer écrit à sa fille Hilde, depuis la prison de Spandau, en 1966 (année de sa libération), et se remémore une conversation qu'il a eue avec Hess, plus de dix ans auparavant. L'apparition de Hess, d'abord âgé d'une soixantaine d'années, puis, dans la même scène, grîmé pour sembler dix ans de plus, est un moyen tangible offert par le théâtre pour représenter le temps de l'empri-

sonnement, une temporalité laissée pour compte dans la biographie de Sereny.

Edgar utilise également les cauchemars, en dehors de toute temporalité réelle par définition, mais qui viennent révéler, à des moments stratégiques, en début et en fin d'acte, l'inconscient de Speer. Ainsi le rideau s'ouvre sur lui à l'âge de 70 ans, se souvenant en rêve du procès de Nuremberg. La superposition des répliques, les répétitions obsessionnelles symbolisent ici la hantise de Speer. On entend simultanément la sentence du juge à l'encontre de Ribbentrop, de Streicher et de Sauckel, et les réquisitions du procureur prises contre Speer. Le chevauchement est symbolisé dans le texte par le signe typographique « \ », mais le résultat sur scène est inaudible, car ce n'est pas l'information qui est ici importante, mais les conditions psychologiques de Speer, afin d'expliquer sa relation à la vérité. Speer est d'ailleurs condamné à mort dans son rêve, comme pour exprimer sa honte devant la clémence relative des juges réels, qui l'ont condamné à vingt ans de prison.

Cette superposition de différentes époques, et de différentes répliques, permet à Edgar de dramatiser un élément fondamental, au centre de la biographie de Sereny, la fiabilité toute relative des souvenirs de Speer. Ainsi, dans la scène 2 de l'acte I, Speer commente lui-même dans les années 1970 ses sentiments lors de son emprisonnement en 1947. Il parle alors au public : « You ask me how I felt ? That I was getting what I deserved. What, did I really feel that ? Well, my feelings then were complex. I am putting them in simple terms for you <sup>20</sup>. » (11) Edgar reprend ici un des leitmotifs de la biographie : la présence, et le mélange, des versions différentes de chaque événement, suivant la situation d'énonciation de Speer. Lorsqu'il écrit des lettres à sa fille, il tente de se racheter auprès d'elle, tout en mettant en avant son honnêteté intellectuelle. Lorsqu'il converse avec d'autres ex-nazis, chacun, à demi-mot, fait revivre le passé. Lorsqu'il se confie à Casalis, il avance lentement sur le chemin de la reconnaissance de sa responsabilité. Lorsqu'il écrit ses mémoires dans l'intention de les publier, ou qu'il répond à des journalistes peu ou mal informés, il veut laisser une image valorisante de lui-même, et n'hésite pas à mentir <sup>21</sup>. Enfin,

---

20 « Vous me demandez ce que j'en pensais ? Que j'avais eu ce que je méritais. Comment, si je suis sincère ? Eh bien mes sentiments à l'époque étaient complexes. J'en rends compte en des termes simples pour vous. »

21 Speer prétend par exemple qu'il a dessiné la tombe d'Hitler, ce qui est faux.

lorsqu'il converse avec Sereny, qui au fil du temps est devenue son amie, leurs discussions informelles le conduisent parfois inconsciemment à révéler sa face cachée. Dans l'extrait cité ci-dessus, Speer s'adresse probablement à sa biographe, qui n'apparaît jamais sur scène. Mais il insiste alors, comme à de nombreuses reprises dans la biographie, sur la complexité supposée (et confortable) de ses sentiments pour Hitler, ou bien de sa position dans l'Allemagne nazie, qu'il va vulgariser (donc trahir) pour les expliquer au public. Cette position condescendante lui permet d'éviter les sujets qui le dérangent.

### *Échos, répétitions, hantises*

Edgar a choisi de représenter un Speer qui se protège du monde réel, en refusant d'écouter, en refusant de comprendre ce qu'on lui dit au sens littéral, en restant dans un monde théorique et mathématique, un monde de contes de fées. Ceci est explicité, littéralement, par Hitler lui-même, qui apparaît en rêve à Speer dans la dernière scène de la pièce :

And when I said – as I said repeatedly, and publicly, that if there was a war, it will lead inevitably to the annihilation of the racial source of Bolshevism, why couldn't you believe it? (...) I said it – clearly, time and time again. I didn't say 'resettlement' or 'cleaning efforts'. I did not speak of 'special handling'. And yet you all insist that when I said the Jews must be destroyed, I only meant 'defeated'. That when I said 'eliminate' I didn't mean 'exterminate', I only meant 'exclude'. That when I said 'purge' and 'perish' and 'annihilate', it was of course a metaphor. Why was I cursed with never being taken literally? How could the world have been so blind? And how could you? (144)<sup>22</sup>

Cette scène, qui a souvent été critiquée, semble émaner de l'auteur lui-même, incapable d'accepter plus longtemps les mensonges des nazis et les tergiversations de Speer, habile manipulateur d'une vérité qui le dérange. En effet, confronté pour la première fois à la brutale réalité du front de l'Est

---

22 « Et lorsque j'ai dit, et ceci de manière répétée et publique, que s'il y avait une guerre, cela entraînerait inévitablement l'annihilation de la source raciale du Bolchevisme, pour quoi ne pouviez-vous pas me croire ? Je l'ai dit, clairement, maintes et maintes fois. Je n'ai pas dit "relocalisation" ou "efforts de purification". Je n'ai pas parlé de "traitement spécial". Et pourtant vous assurez tous que lorsque je disais que les juifs devaient être détruits je voulais seulement dire "vaincus". Que lorsque je disais "éliminer", je ne voulais pas dire "exterminer", je voulais seulement dire "exclure". Que lorsque je disais "purge", "périr" ou "annihiler", c'était bien sûr une métaphore. Pourquoi ai-je été poursuivi par la malédiction de ne jamais être pris au pied de la lettre ? Comment le monde a-t-il pu être aussi aveugle ? Et comment l'avez-vous pu, vous ? »

en 1942, celui-ci coupe la parole à son ami Wolters, lorsqu'il est sur le point de parler du sort des juifs ; et quand Todt évoque la possibilité d'une défaite, Speer répond en parlant de la qualité des vins <sup>23</sup>. Ces deux exemples rendent compte de l'atout que représente la dramatisation : les dialogues reproduits sur scène rendent bien vivante l'incongruité de la position de Speer. Dans ce monde « idéal », ce monde de représentation, imaginé ou rêvé par Speer, où chacun, comme le veut le Führer, n'est concerné que par son domaine, les prisonniers des camps ne sont pas des individus mais les futurs ouvriers de ses usines d'armement, la main d'œuvre nécessaire à l'effort de guerre. Se concentrant strictement sur le domaine qu'Hitler lui a attribué, il ne va jamais chercher la vérité. À Casalis qui lui demande s'il a jamais vu de camp de concentration, il répond : « I visited Mauthausen. [...] But of course, [...] you see what you are shown <sup>24</sup>. » (64) Parfois, c'est le choix d'Edgar de localiser une scène dans un endroit inattendu, qui révèle l'incongruité des positions de Speer : alors que son frère est en train de mourir en Russie, il va voir *La Flûte enchantée* à l'opéra, et sa femme s'exclame : « Oh good. A fairy tale. » (62) (« Ah bien ! Un conte de fées. ») Par ailleurs Speer persiste à décrire Hitler comme un fou enfermé dans son monde imaginaire ; or bien sûr, les deux hommes fonctionnent en miroir, et c'est donc lui-même qu'il décrit, lorsqu'il retrace leurs dernières conversations dans le bunker, quelques jours avant le suicide du Führer, conversations mêlées de crédulité enfantine et de superstitions irréalistes. Eva Braun lit de faux horoscopes destinés à remonter le moral d'Hitler, qui veut encore croire, envers et contre tous, qu'il gagnera la guerre :

HITLER. If you can assure me that the war can still be won, then you can keep your post.

Pause.

SPEER. My Führer, the war is lost.

HITLER. Or indeed, if you still have faith the war might still be won (73) <sup>25</sup>.

---

23 « TODT. Maybe we should have stuck to France.

SPEER. Ah, but I hear the Georgian wines are marvellous. » (50)

(« TODT. Peut-être aurions-nous dû nous en tenir aux Français.

SPEER. Ah mais on m'a dit que les vins géorgiens étaient merveilleux. »)

24 « J'ai visité Mauthausen. [...] Mais bien sûr, [...] on ne voit que ce que l'on nous montre. »

25 « HITLER. Si vous pouvez m'assurer que la guerre peut encore être gagnée, alors vous garderez votre poste. Pause.

SPEER. Mon Führer, la guerre est perdue.

HITLER. Ou bien si vous avez encore l'espoir que la guerre peut être gagnée. »

De manière plus générale, le passage au théâtre permet de renforcer l'importance de certaines répliques, ou de certaines scènes, en leur offrant une place stratégique, en fin de scène ou d'acte. Ainsi, les mots d'Hitler placés à la fin de la scène 4 de l'acte I viennent hanter Speer et les spectateurs, par leur valeur prémonitoire effrayante, tout comme *Destiny* s'était terminée sur un avertissement glaçant :

That is why our only duty is to purge the nation of this pestilence, to pass on a healthy Germany to future generations. That is why I surround myself with young men who are passionately committed to the pure and to the beautiful. Those for whom the word 'impossible' does not exist!

*He turns to SPEER, gazing into his eyes.*

Of course I remember you exactly (29)<sup>26</sup>.

Ces derniers mots ont une très grande portée : non seulement Hitler y annonce la Solution finale, mais il échange avec Speer un regard, lourd de sens puisqu'il rappelle que Speer savait, que, bien sûr, il se souvient parfaitement. Ce dernier extrait est également l'occasion de remarquer le jeu sur les répétitions de certaines phrases, voire de certains mots clés, par différents personnages, dans différentes circonstances. Ici, la phrase « Those for whom the word "impossible" does not exist<sup>27</sup> » est répétée à l'envi autour du personnage principal, lui qui vit dans les rêves de perfection et non dans un monde où certaines choses ne peuvent, ne doivent pas se réaliser. Ces échos fonctionnent en effet comme autant d'apartés à l'intention des spectateurs, seuls à même d'apprécier leur ironie dramatique mordante : puisque Speer a inventé, dans une lettre à sa fille, un code par lequel l'utilisation du terme « Nevertheless » (« néanmoins ») vient nier la phrase à laquelle il est accolé, les spectateurs sont amenés à remettre en question les propos tenus par les personnages dès que ce mot est prononcé. Or, lorsque, lors d'une conférence, accusé par un homme du public d'être difficilement crédible dans le rôle du coupable malgré lui, il réplique : « I understand that people [find it hard to credit]. But it is

---

26 « C'est pour cette raison que notre unique devoir est de purger la nation de cette pestilence, pour laisser une Allemagne saine aux générations futures. C'est pour cette raison que je m'entoure de jeunes gens qui s'engagent passionnément envers la pureté et la beauté. Ceux pour qui le mot "impossible" n'existe pas !  
Il se tourne vers Speer, le regardant fixement dans les yeux.  
Bien sûr je me souviens parfaitement de vous. »

27 « Ceux pour qui le mot "impossible" n'existe pas »



nevertheless the case <sup>28</sup> » (123). Ici, l'apparition de ce mot relativement peu courant dans la langue orale fonctionne comme un commentaire péritextuel du dramaturge.

### *Catharsis*

Enfin, le support dramatique permet d'augmenter la portée morale d'une discussion, qui reste très théorique dans la biographie de Sereny. Nous avons déjà cité l'*afterword* de la pièce, qui montre que, pour Edgar, la dimension cathartique du théâtre le transforme en véritable laboratoire d'expériences pour les spectateurs, qui prennent plaisir à voir représentés sur scène des événements qui les dérangeraient s'ils y étaient confrontés en réalité. L'auteur utilise bien en effet le terme « plaisir » pour décrire les conséquences de la catharsis chez les spectateurs :

As critics from Aristotle onwards have noted, we don't just learn but take pleasure from seeing the representation of things that in real life we'd regard as disgusting or repellent. Indeed, the pleasure is the thing that allows us to confront these unbearable aspects of ourselves (151) <sup>29</sup>.

Les camps de travail ne sont ainsi représentés qu'en arrière-plan, sous la forme de jeux d'ombres et de fumée, de bruits et de silhouettes s'agitant au loin. Pourtant, cette présence qui semble secondaire, puisque remise au second plan, vient déranger Albert Speer, couvrir sa voix, l'embrumer, comme pour symboliser son incapacité à effacer la réalité, la vérité historique.

Là encore, la dramatisation de la biographie est un véritable atout, instaurant un dialogue avec le public. Cependant, le sujet transposé est si riche et si complexe que le texte dramatique n'est pas toujours suffisant pour en rendre compte.

---

28 « Je comprends que les gens [aient du mal à le croire]. Mais c'est néanmoins le cas. »

29 « Les critiques, et ce depuis Aristote, ont en effet remarqué que nous ne nous contentons pas de tirer des leçons, nous tirons également plaisir à voir représentées sur scène des choses qui, dans la vie réelle, nous sembleraient dégoûtantes ou repoussantes. C'est le plaisir qui nous permet de nous confronter à ces aspects de nous-mêmes qui nous sont insoutenables. »

## Limites rencontrées

### *Complexité du sujet et transformations de la vérité*

David Edgar a décidé d'annoncer, dans une note ajoutée au texte et qui était reproduite dans le programme, les transformations qu'il a dû apporter à la biographie de Sereny afin de l'adapter à la scène : « In order to write a stage play based on this work I have had to conflate characters, combine scenes and concentrate the incidents on which they are based. As ever the aim of this is better to reveal the truth<sup>30</sup> » (ix). Pour transformer 720 pages en un spectacle de 3h30, Edgar a donc parfois trahi la vérité historique, comme nous l'avons montré. Paradoxalement, cette trahison a pour but, selon lui, de révéler la vérité. Ce terme « reveal » est d'ailleurs porteur de sens : le théâtre ouvre le rideau sur une vérité jusque-là cachée, transfigurée. On retrouve ici le masque théâtral, qui à la fois recouvre le visage de l'acteur, et est utilisé pour « révéler » les pensées secrètes des personnages, la réalité du monde. Mais l'adaptation à la scène est ici mise en danger par le choix même de son sujet : Albert Speer, Gitta Sereny et David Edgar se lancent dans une quête désespérée de la vérité, chacun à sa manière et pour des raisons différentes. Edgar ajoute à sa note : « This is a vulnerable procedure in a play based on a biography in which the truth is pursued but also questioned<sup>31</sup> » (ix). Ainsi, non seulement la pièce représente une étape de plus, une modification supplémentaire de la vérité pour la faire correspondre au théâtre, mais l'œuvre sur laquelle elle se fonde est elle-même une discussion de la vérité, et même une bataille avec la vérité, comme son titre l'indique. La relativité historique que prône le courant historiciste est donc un parti pris de départ, puisqu'il s'agit de déterminer le degré de sincérité d'Albert Speer. Il est intéressant de remarquer à ce titre que Karl Popper, dans sa critique de l'historicisme telle qu'il la développe dans *The Open Society and its Enemies*, voit, dans la volonté d'imposer un schéma déterministe à l'Histoire, le danger d'ainsi abroger la responsabilité démocratique des individus d'apporter leur contribution à l'évolution de la société, et d'ainsi conduire au totalitarisme. Speer, qui se protège en revenant

---

30 « Afin d'écrire une pièce de théâtre fondée sur ce travail, j'ai dû assembler des personnages, combiner des scènes et concentrer les incidents autour desquels elles se déroulent. Comme toujours, le but de tout cela est de mieux révéler la vérité. »

31 « C'est une procédure périlleuse pour une pièce fondée sur une biographie qui poursuit la vérité, mais qui la remet également en question. »

constamment sur le contexte historique des années 1930 en Allemagne pour expliquer la montée du nazisme et sa propre adhésion aux thèses d'Hitler, utilise en effet l'argument de la relativité de l'Histoire pour se justifier, et justifier le totalitarisme hitlérien. Speer révèle donc également une vision historiciste de l'Histoire, définie comme une succession de cycles qui voient se répéter les mêmes erreurs. Ainsi, il écrit à sa fille Hilde en 1953, afin de justifier l'absence de réaction de tout un peuple face au mouvement hitlérien :

There is such a thing as mass hypnosis which – we have seen it before in the life of nations – can have incredible consequences. Let me remind you only of the witch-hunts of the Middle-Ages, the horrors of the French Revolution, or the Genocide of the American Indians...In such periods there are always only a very few who do not succumb. But when it is all over everyone, horrified, asks, "For heaven's sake, how could I?"<sup>32</sup>

Dans la pièce, Speer résume cet argument dans la scène 6 de l'acte I :

Of course, we knew that Hitler sought world domination. What my father didn't understand [...] like so many of his generation, [...] and you don't understand, is that at the time we asked for nothing better. Eighty million Germans didn't follow Hitler because [...] they knew he was evil, but because they thought he was extremely good. (41-42)<sup>33</sup>

La relativité du point de vue historique, et par conséquent la relativité de la vérité historique, devient l'alibi de Speer, et le fait que son père, plus clairvoyant, n'ait vu en leurs rêves mégalomaniacs de Germania que les délires de fous, est ramené par lui à un simple conflit de générations.

Par ailleurs, nous l'avons vu, Edgar, probablement parce qu'il sent la perte contextuelle qu'implique le passage de la biographie au théâtre, joue constamment avec les mots, les répétant et leur conférant un sens différent

---

32 SERENY (G.), *Albert Speer, op. cit.*, p.154.

« Il existe un phénomène appelé l'hypnose de masse, nous l'avons rencontré auparavant dans l'histoire des nations, et qui peut avoir des conséquences incroyables. Laissez-moi seulement vous rappeler les chasses aux sorcières au Moyen Age, les horreurs de la Révolution Française, ou le Génocide des Indiens d'Amérique. Au cours de tels événements, seule une poignée d'individus ne succombent pas. Mais lorsque tout est fini, tout le monde demande horrifié : "Pour l'amour de Dieu, comment ai-je pu ?" »

33 « Bien sûr, nous savions qu'Hitler visait la domination du monde. Ce que mon père ne comprenait pas, [...] ainsi que beaucoup de sa génération, [...] ce que vous ne comprenez pas, c'est qu'à ce moment-là nous ne demandions rien de mieux. 80 millions d'Allemands n'ont pas suivi Hitler parce [...] qu'ils le savaient mauvais, mais parce qu'ils le croyaient extrêmement bon. »

suivant le contexte ; or le risque est alors de noyer des révélations fondamentales dans un discours volontairement oiseux. Le meilleur exemple est très certainement à trouver dans la première scène de l'acte II, lorsque Speer écrit à sa fille Hilde, et qu'il avoue son antisémitisme presque inconsciemment, entre deux remarques sans importance sur les trajets imaginaires qu'il effectue pendant son emprisonnement :

This morning I left Europe and crossed the pontoon bridge to Asia. (...) How many towers does Hagia Sofia have?

To reassure you: of the dreadful things, I knew nothing. As far as practising anti-semitism or even uttering anti-Semitic remarks, my conscience is entirely clear. I really had no aversion to them, or rather, no more than the slight discomfort all of us feel when in contact with these people...

And today I am 353 kilometres from Kabul. (93-94) <sup>34</sup>

La collusion de sujets aussi divers surprend, autant que l'utilisation du présent ainsi que du déictique « these », qui renforcent le malaise, cependant le traitement est ici fondamentalement différent entre la pièce et la biographie de Sereny. Elle discute longuement la petite phrase échappée de Speer, montrant qu'elle révèle un anti-sémitisme au moins instinctif, alors que, dans la pièce, Edgar ne peut offrir aucun commentaire, aucun paratexte éclairant. L'effet kaléidoscopique, même s'il est impressionnant, même s'il révèle la volonté de l'auteur de ne pas trahir la vérité historique, risque donc aussi d'aplatir le message, en mettant toutes les informations au même niveau.

Enfin, le choix du médium dramatique comporte une limite de taille pour Edgar, qui tient à mettre en scène des personnages torturés, des situations si complexes qu'elles en deviennent parfois incompréhensibles à force de sous-entendus et de jeux de mots. Casalis, lorsqu'il discute avec un rabbin du cas Speer, est ainsi à la limite de l'audible, alors que le public, à l'inverse du lecteur, ne peut prendre le temps de relire ces phrases, de les analyser : « CASALIS. Rabbi, I have a fear. That the only way he could admit what he admitted was by denying what he has denied, I taught him to

---

34 « Ce matin j'ai quitté l'Europe et rejoint l'Asie par un pont flottant. [...] Combien de tours possède la Basilique Sainte-Sophie ? Je te rassure : des choses abominables je ne savais rien. En ce qui concerne des pratiques antisémites, ou même des remarques antisémites, j'ai ma conscience pour moi. Je n'avais vraiment aucune aversion pour eux, ou plutôt rien de plus que le léger inconfort que nous ressentons tous lorsque nous sommes en contact avec ces gens-là... Et aujourd'hui je suis à 353 km de Kaboul. »

confront as much of what he knew as he could deal with and remain alive. That to save his life he had to sacrifice his soul <sup>35</sup>. » (131)

### *Ajouts au texte dramatique*

Pour parer à ces manques, à ces faiblesses inhérentes au choix premier de la dramatisation de la biographie, David Edgar a ajouté, comme à son habitude, quantité de périclèses (note, citations, postface...) qui viennent contextualiser, préciser, justifier sa démarche. Or, même si l'on peut imaginer que la note de l'auteur, ou même une chronologie des faits marquants de la Seconde Guerre mondiale, ainsi qu'un appendice reprenant par ordre alphabétique tous les protagonistes, en précisant leur rôle (ces deux documents sont ajoutés à la fin de la pièce dans sa version publiée), pourraient être ajoutés au programme de la pièce, il est difficile pour le spectateur de s'y référer en dehors de l'entracte, et donc de profiter de ces informations complémentaires et contextuelles, parfois primordiales, au fur et à mesure qu'il découvre la pièce. C'est là probablement la limite cruciale du théâtre de David Edgar, dont le questionnement est si complexe qu'il finit par perdre le spectateur, incapable de relire pour assimiler cette masse d'informations.

La critique Nina Raine, publiée dans *New Statesman*, revient sur une de ces libertés prises par Edgar avec la réalité de ce que l'on sait de Speer. Dans la dernière scène, plutôt mélodramatique, le retour d'Hitler pousse enfin Speer à avouer en sanglots « I knew. I knew. » (147) (« Je savais. Je savais. ») Cette scène a été considérée par beaucoup comme un coup de théâtre facile. Plus grave, cette fin est une falsification de la vérité, d'après la journaliste du *New Statesman*, qui cite les propos de Speer dans le magazine *Die Zeit* : « I still consider my main guilt to be my tacit acceptance [Billigung] of the persecution and the murder of millions of Jews <sup>36</sup>. »

---

35 « CASALI. Rabin, je crains que l'unique moyen pour qu'il admette ce qu'il a admis était de nier ce qu'il a nié. Je lui ai appris à confronter ce qu'il savait autant qu'il était possible tout en continuant à vivre. Je lui ai appris que pour sauver sa vie il devait sacrifier son âme. »)

36 « Je considère encore que ma principale faute est mon acceptation tacite de la persécution et du meurtre de millions de juifs. »  
La journaliste revient sur l'interprétation de la citation qu'elle propose : « It implies that Speer felt guilty enough at the time to « look away » from what he sensed, rather than

Cependant, à la défense d'Edgar, cette dernière scène ne se veut en aucun cas un compte rendu des positions officielles de Speer, qui seront restées les mêmes jusqu'à la fin de sa vie, et auxquelles le dramaturge a rendu justice en faisant répéter à son personnage, tout au long de la pièce, l'expression « I looked away » (« Je détournais les yeux ») qui se trouve être, selon Speer lui-même, une bonne traduction de « Billigung ». Bien plutôt, cette scène représente probablement, pour l'auteur comme pour le spectateur, le soulagement cathartique de l'acceptation de la vérité, au seuil de la mort.

Cette critique révèle cependant les contradictions dans lesquelles s'enferme le dramaturge : un théâtre trop proche de la biographie et de ses subtilités risque d'être incompréhensible sur scène, dans l'immédiateté de la représentation, mais à l'inverse, si la mise en scène a recours aux outils propres au théâtre, on lui reproche de ne pas respecter la vérité historique.

---

confront it, and yet did not assuage that guilt. » (« Cela implique que Speer se sentait suffisamment coupable à l'époque pour « détourner le regard » de ce qu'il pressentait, plutôt que de s'y confronter, et que pourtant il n'a pas apaisé ce sentiment de culpabilité. ») RAINE (N.), « Battle with Truth », *New Statesman* (5 juin 2000), p. 43-45.



Anne-Sylvie BARTHEL-CALVET

CRULH – Université Paul Verlaine-Metz

**SORTIR DU RÉCIT BIOGRAPHIQUE POUR CONSTRUIRE UN EMBLÈME :  
LE CAS DE *HARVEY MILK* DE STEWART WALLACE ET MICHAEL KORIE**

L'idée d'un opéra fondé sur la vie du célèbre militant gay Harvey Milk <sup>1</sup> est due au metteur en scène britannique John Dew, qui la suggéra à David Gockley, directeur du Houston Grand Opera où il travaillait alors. Créée en 1955, cette maison d'opéra avait développé une politique originale et dynamique de commande et de soutien à la création lyrique : parmi les 39 créations mondiales qui y ont eu lieu depuis 1973, on peut citer *A Quiet Place* de Leonard Bernstein en 1983, *Nixon in China* de John Adams en 1987, *Jackie O.* de Michael Daugherty et *The Little Prince* de Rachel Portman en 2003. David Gockley décida de confier le projet « Harvey Milk » au tandem Stewart Wallace/Michael Korie <sup>2</sup> qui avait remporté un grand succès en

- 
- <sup>1</sup> Un certain nombre d'œuvres avaient déjà été inspirées par la figure de Harvey Milk : dans le domaine musical, citons « Harvey Milk (portrait) » (1978) du pianiste et compositeur « Blue » Gene Tyranny, la chanson « Harvey » dans l'album *Sheep* (1998) de Zoë Lewis, ou « God is a Bullet » dans l'album *Free* (1989) du groupe de rock alternatif Concrete Blonde. La vie de Milk a été très tôt portée à l'écran et à la scène : dès 1984, le documentaire *The Times of Harvey Milk*, réalisé par Rob Epstein a reçu l'Oscar du meilleur documentaire, tandis que, la même année, la pièce de Emily Mann, *Execution of Justice*, s'attachait au procès du meurtrier de Milk, Dan White. Cette pièce fut l'objet en 1999 d'une adaptation télévisée réalisée par Leon Ichaso. Enfin, le film *Harvey Milk* de Gus Van Sant récompensé par deux Oscars (meilleur scénario pour Dustin Lance Black et meilleur acteur pour Sean Penn) est sorti en 2008 en Amérique du Nord, puis en mars 2009 en Europe. Signalons également dans le domaine littéraire la biographie écrite par Randy Shilts et à laquelle nous reviendrons à plusieurs reprises : *The Mayor of Castro Street: the Life and Times of Harvey Milk*. New York : St. Martin's Press, 1982 (traduction française : *Harvey Milk – sa vie, son époque*, trad. de Aurélien Tremblay, M6 Editions, s.d.).
  - <sup>2</sup> Stewart Wallace, né en 1960, est un compositeur américain qui relève esthétiquement du « cross-over », c'est-à-dire l'intégration de la musique populaire (jazz, mais aussi

1989 avec l'opéra inspiré par l'univers de la bande dessinée *Where's Dick?* La création eut lieu en janvier 1995, dans une mise en scène de Christopher Alden. Les Opéras de San Francisco et de New York City furent associés à la production qui est donnée à New York en avril 1995, puis à San Francisco en novembre 1996<sup>3</sup>. D'assez importantes révisions<sup>4</sup> de la partition furent réalisées avant les représentations californiennes, avec l'aide de Donald Runnicles, directeur musical de cette maison depuis 1992 jusqu'à la fin de la saison 2008-2009. En février 1996, John Dew mit en scène la première européenne au théâtre de Dortmund.

C'est à l'opéra *Harvey Milk* que fut appliqué pour la première fois le terme de « CNN opera », trouvaille du critique Peter G. Davis, chroniqueur au *New York Magazine*. Bien que ce dernier ait apprécié cette œuvre, ce terme garda une connotation dépréciative. Coiffant toute une catégorie d'œuvres lyriques essentiellement nord-américaines, il caractérise un type de livrets tirés de l'actualité (épisodes plus ou moins dramatiques, vie de personnalités marquantes, etc.). Citons pour exemple *The Death of Klinghoffer* (1991) de John Adams dont le livret reprend la prise d'otages de l'Achille Lauro par un commando palestinien en 1985 et l'exécution d'un passager

---

rock et pop music) dans la musique savante. Genre essentiellement anglo-saxon et surtout nord-américain, il repose sur l'éclectisme et le collage. Chez Stewart Wallace, il apparaît dans l'éclectisme de sa formation : cantor de sa synagogue, il faisait partie d'un groupe de rock et présenta un opéra comme mémoire pour son diplôme à l'Université de Austin, Texas, où il étudiait essentiellement la littérature et la philosophie. Il obtint son premier grand succès à 28 ans, avec *Where's Dick?* écrit avec Michael Korie et produit par l'Opéra de Houston ; mais c'est avec *Harvey Milk* qu'il accéda à une véritable notoriété. Il composa par la suite plusieurs autres opéras : *The Bonesetter's Daughter*, *Hopper's Wife*, *Kabbalah* et *Supermax*, tous en collaboration avec Michael Korie comme librettiste. Il ne se limite pas au seul genre lyrique, mais écrit aussi des concertos (dont *Gorilla in a Cage*, concerto pour percussions et orchestre), des ballets, de la musique de chambre et des musiques de film (cf. <http://www.stewartwallace.com>). Michael Korie (de son vrai nom Michael Cory Indick), quant à lui, est un librettiste et parolier new-yorkais qui travaille dans le domaine du « musical » comme de l'opéra. Outre sa collaboration avec Stewart Wallace, il a écrit le livret de *Grey Gardens* (2006) de Scott Frankel pour lequel il a été nommé au Drama Desk Award Outstanding Lyrics ; il a travaillé également avec ce compositeur pour *Doll* et *Meet Mister Future* (2005). À l'opéra, il a récemment écrit le livret de *The Grapes of Wrath* (2007-2008) pour Ricky Ian Gordon.

- 3 C'est cette production de San Francisco qui est enregistrée (coffret Teldec 0630-15656-2).
- 4 Elles portent essentiellement sur des questions d'orchestration, mais procèdent également à une condensation dramatique des dernières scènes.



du nom de Klinghoffer, *Nixon in China* (1987), du même compositeur, qui relate la visite du Président Nixon en République populaire de Chine en 1972 et sa rencontre avec le Grand Timonier, ou encore *Jackie O.* (1997) de Michael Daugherty, centré sur l'icône que fut Jackie Kennedy-Onassis. Pour ces opéras dont la donne du livret est connue de tous les spectateurs, le terme de « CNN-operas », par sa connotation dépréciative, souligne la facilité du recours à l'anecdote et au sensationnalisme. Sans recourir à la même terminologie de « CNN-opera », plusieurs critiques stigmatisèrent cet aspect dans *Harvey Milk* lors de sa création : Bernard Holland, dans le *New York Times* du 6 avril 1995, parla à propos de la première new-yorkaise, de « docu-opera » et le qualifia de « eerily secondhand », ajoutant : « It regurgitates public images and perceptions, the iconography of the news report <sup>5</sup>. » Edward Rothstein, dans une édition du 23 janvier 1995 du même journal, rendant compte de la création, jugea l'œuvre « a rambunctious combination of banality and effective drama, posturing, playfulness and polemics <sup>6</sup> » et de conclure :

This plot follows a model that is increasingly common on the opera stage, which I think of as "Lives of the Saints": chronologically present iconic incidents from the life of a political or pop-culture figure. This is what Philip Glass did with Gandhi in "Satyagraha". In recent seasons, Frida Kahlo, Rudolph Valentino and Marilyn Monroe have also received the treatment. Such dramas often rely on the hope that the emotional baggage and preconceptions audiences bring to the work will support what is happening on the stage <sup>7</sup>.

---

5 Il le qualifie « d'étrangement usé », « cela charrie des images et des perceptions banales, une iconographie de journal télévisé », <http://www.nytimes.com/1995/04/06/arts/music-review-harvey-milk-a-gay-opera-as-a-grand-coming-out-party.html> [les traductions sont celles de l'auteur de l'article].

6 « Un mélange tapageur de banalité et d'efficacité dramatique, d'affectation, d'espièglerie et de polémique ».

7 « Cette intrigue suit un modèle de plus en plus commun à l'opéra qui m'évoque [la nouvelle de Nino Ricci : (N.d.T.)] "Les Vies de Saints" : des épisodes marquants tirés de la vie d'une personnalité politique ou de la culture pop et présentés chronologiquement. C'est ce que Philip Glass fit avec Gandhi dans "Satyagraha". Lors de saison récentes, Frida Kahlo, Rudolph Valentino et Marilyn Monroe reçurent le même traitement. De telles pièces reposent souvent sur l'espoir que le bagage émotionnel et les idées préconçues que le public porte sur l'œuvre va renforcer ce qui se passe sur scène. », <http://www.nytimes.com/1995/01/23/arts/opera-review-harvey-milk-opens-in-houston-with-the-reverence-built-in.html>.

S'il n'emploie pas le terme de « CNN-operas », ce critique n'en analyse pas moins finement les enjeux et les mécanismes. On peut néanmoins se demander si la conclusion n'est pas un peu hâtive et si, malgré la thématique retenue, Michael Korie et Steward Wallace n'ont pas, justement, réussi à dépasser la pierre d'achoppement de l'anecdote et à construire, sinon un personnage mythique, du moins un *emblème*, celui du combat pour la reconnaissance des droits des homosexuels, et plus largement de la différence d'un individu au sein d'un groupe. En ce sens, *Harvey Milk* apparaîtrait plutôt comme un opéra engagé<sup>8</sup> qu'un véritable « CNN-opera » tel que *Jackie O.* ou *Nixon in China*.

Pour parvenir à ce but, le librettiste et le compositeur ont fait appel à un certain nombre d'outils rhétoriques qui, dans le texte comme dans la construction musicale, ont permis de quitter le récit biographique pour créer cet emblème, et ce sont ces procédés que je me propose d'analyser. D'emblée, on peut les regrouper selon deux grands axes : un travail de *réduction* et cristallisation des éléments biographiques et, sur le plan littéraire comme musical, une exploitation dynamique de la *juxtaposition* d'éléments hétérogènes<sup>9</sup>.

### 1. Éléments supprimés dans le livret

Pour le librettiste Michael Korie, la première difficulté rencontrée fut la multiplicité des éléments biographiques qu'il avait récoltés et la prégnance d'un hypotexte qui était déjà une construction, en l'occurrence la biographie de Randy Shilts, *The Mayor of Castro Street: the Life and Times of Harvey Milk*<sup>10</sup> publiée en 1982. Dans cet ouvrage, le but de l'auteur n'était pas seulement d'écrire une biographie aussi exacte que possible, mais aussi d'évaluer le rôle de Harvey Milk dans la montée du « gay power » dans les années 70. Le livret de Michael Korie a résulté de la sédimentation de

---

8 Cf. BARTHEL-CALVET (A.-S.), « L'engagement politique dans l'art lyrique de la seconde moitié du vingtième siècle », *Histoire Économie Société* 2003/2, p. 275-284.

9 Signalons que cette hétérogénéité a été dénoncée comme une faiblesse par certains critiques : Bernard Holland estime que la musique n'y « paraît pas tant composée que collectée » (« ...not so much composed as collected »).

10 Je me référerai à la traduction française, *Harvey Milk – sa vie, son époque*, trad. d'Aurélien Tremblay, M6 Editions, s.d.

rédictions successives. Il a effectué tout d'abord un gros travail de documentation, en allant à San Francisco interviewer amis et anciens collègues de Milk et consulter différentes archives (the Harvey Milk Archives and Estate et the San Francisco Gay and Lesbian History Archives). Dans un entretien pour le Houston Grand Opera, il dit avoir rédigé quatorze versions successives du livret et s'être progressivement rendu compte qu'il s'éparpillait trop en anecdotes et sur les différents épisodes du mouvement homosexuel moderne.

Parmi les très nombreux éléments biographiques susceptibles d'être intégrés dans le livret de l'opéra, Michael Korie a opéré un certain nombre de choix qui sont révélateurs de la construction qu'il opère de l'emblème « Harvey Milk ».

Tout d'abord, il n'a pas retenu certains épisodes de la vie de Harvey Milk, pourtant significatifs, en particulier en ce qui concerne son évolution politique. Korie gomme ainsi le fait que le militantisme politique de Milk est largement antérieur à son engagement en Californie au sein du parti démocrate, pour la défense des droits des homosexuels. Comme l'indique Randy Shilts<sup>11</sup>, Milk militait à New York pour le parti républicain et avait, en particulier, fait activement campagne en 1964 pour Barry Goldwater, sénateur républicain de l'Arizona et candidat à l'élection présidentielle face à Lyndon Johnson. Conséquence logique, Korie supprime également la scène – pourtant éminemment théâtrale – qui marque le revirement politique de Milk, quand, le 29 avril 1970, il participe aux manifestations contre l'invasion du Cambodge, à San Francisco, et brûle sa carte bancaire<sup>12</sup>. De même, l'implantation politique progressive de Milk en Californie est gommée, sans doute parce que la narrativité qu'elle aurait imposée aurait brisé le rythme de l'action. Elle reflète néanmoins la ténacité de Milk face à des adversaires de son propre camp. Il connut les étapes successives d'une première candidature municipale, de son insertion dans l'appareil du parti démocrate, d'une deuxième campagne et d'une difficile implantation au sein de la communauté gay de San Francisco comme représentant politique, en particulier face à Jim Foster, leader du puissant *Alice B. Toklas Memorial*

---

11 SHILTS (R.), *Harvey Milk, op. cit.*, p. 58.

12 SHILTS (R.), *Harvey Milk, op. cit.*, p. 65-66.

*Democratic Club*. Ces épisodes se voient simplement évoqués<sup>13</sup> à la scène 2 de l'acte II (« I met Harvey like most people did »), où apparaissent brièvement des personnages ayant réellement travaillé avec Milk lors de ses campagnes. On découvre ainsi Wong, représentant de la communauté chinoise (dont le prénom est changé de Mike en Henry), la jeune Medora Payne, collègienne, cliente du magasin de Milk, Allan Baird du syndicat des chauffeurs routiers avec lequel il avait organisé le boycott de la bière Coors, des vieilles dames auxquelles ses partisans disent qu'elles représentent une minorité comme les homosexuels et que Milk va les défendre. Cette apparition brève de personnes de l'entourage du politicien représente une « incrustation » de la réalité qui, juxtaposée à d'autres épisodes plus psychologiques (comme le duo Harvey-Scott qui suit où Milk affirme : « I'm a loser »), va avoir un rôle de catalyseur dans la formation de l'emblème « Harvey Milk ».

Un autre processus évolutif est également supprimé du livret, celui des relations entre Dan White et Harvey Milk et leur dégradation jusqu'à la catastrophe finale. Au début, juste après leur élection, elles étaient correctes, bien que, à l'époque, les médias aient fait leurs choux gras du contraste entre ces deux personnalités<sup>14</sup>. Par la suite, White prendra de plus en plus ombrage des manœuvres politiciennes auxquelles Milk excellait. C'est ce seul aspect que Korie retiendra à l'acte III, dans la scène 1, intitulée « The Corridors of Power ».

Korie va également procéder à une réduction du nombre de personnages, pour éviter, de manière assez évidente de diluer l'action. Ainsi, Scott Smith, que Milk avait rencontré à New York et avec lequel il avait déménagé en Californie, est le seul de ses amants qui apparaît dans les scènes qui se déroulent en Californie. Or, en fait, leur couple ne résistera pas à la première campagne de Milk, à l'hyperactivité de ce dernier et au changement de ses centres d'intérêt<sup>15</sup>. D'autres personnages, s'ils sont effectivement

---

13 Dans la version initiale (donnée à Houston et New York), figurait un épisode consacré à la première campagne que Milk avait perdue. Il fut supprimé lors des révisions précédant la production de San Francisco qui fut enregistrée.

14 Cf. SHILTS (R.), *Harvey Milk, op. cit.*, p. 221-222. Shilts résume leurs profils respectifs en ces termes : « L'ancien flic irlandais catho devenu politicien et l'activiste juif gay ».

15 Cf. SHILTS (R.), *Harvey Milk, op. cit.*, p. 180 : « Scott était tombé amoureux d'un homme qui adorait cuisiner, dormir sous les séquoias, qui ne manquait aucune première à

présents sur scène, sont désincarnés, quasi anonymés. C'est le cas par exemple pour les autres adjoints élus en même temps que Harvey et qui représentaient chacun une « minorité », ou du moins une partie de la société san franciscaine qui n'avait jusque-là pas eu accès à la représentation politique : ce conseil municipal comptait en effet le premier adjoint au maire d'origine chinoise, la première femme noire, le premier représentant de la communauté hispanique et la première mère célibataire. Ils sont mentionnés par leur nom dans le livret, mais aucun élément ne vient caractériser leur profil particulier. S'il est évident qu'en termes de dramaturgie, cela permet une focalisation sur l'antagonisme entre Dan White et Harvey Milk, cet anonymat s'avère en outre corollaire d'universalité et suscite chez le spectateur un phénomène d'adhésion à ces personnages à la fois acteurs et spectateurs eux aussi de l'action principale.

Korie a également supprimé un personnage pourtant essentiel dans le contexte de la question des droits des homosexuels et que Milk affronta à plusieurs reprises ; il s'agit du Sénateur John Briggs, qui siégea à l'assemblée de l'état de Californie de 1966 à 1974, puis au sénat de l'état de Californie (où il représentait le 35<sup>e</sup> district, c'est-à-dire la plus grande partie de l'Orange County) de 1976 à 1981. En 1978, il candidata sans succès au poste de gouverneur. L'épisode le plus connu de son action politique est sa fameuse « Proposition 6 » de 1978, dénommée également « Initiative Briggs », visant à écarter de la fonction enseignante (ou d'un travail dans une école publique) et de relation avec des enfants, tout homosexuel ou toute personne soutenant les droits des homosexuels. Harvey Milk le rencontra à de nombreuses reprises dans des débats publics voire télévisés, où il démontait brillamment les arguments de Briggs. Finalement, cette proposition fut rejetée par la population à une large majorité de votes. En ne présentant pas Milk face à Briggs, Korie renonce à montrer son action politique effective, pour se concentrer sur un certain nombre de traits symboliques – ou psychologiques – du personnage. En ce sens, il semble que ce soit en *figeant* ces traits que le librettiste opère la transmutation du personnage en un véritable emblème.

Korie va d'ailleurs jusqu'à modifier certains aspects de la personnalité réelle de Milk, en supprimant, par exemple, son côté boute-en-train qui

---

Broadway, entrain en transe en écoutant Mahler et ne loupait jamais un spectacle de cirque. Désormais, cet homme-là ne vivait que pour la politique. »

l'amenait, alors qu'il était élu au conseil municipal et au grand dam de ses collègues, à se promener dans San Francisco déguisé en clown. Le librettiste, au contraire, renforce l'aspect tragique de son œuvre en présentant Milk comme quelqu'un d'hésitant et négatif, ce qui semble un quasi contresens par rapport à la réalité historique. Ainsi, dans le grand duo Harvey-Scott de l'acte II (scène 2), la phrase de Milk « I'm a loser » reflète une incertitude et un pessimisme qui confèrent au personnage d'opéra une gravité absente de la personnalité du Milk historique. De même, son dernier air (« Mama, there are things I never told you », acte III, 3<sup>e</sup> partie) le présente plein de regrets et de ressentiment (« I'm sorry I lied, and I am angry you died/before you could see the man I became.[...] I still feel the same – angry./ I'm still little Harvey Milk from Woodmere/ craving his mother's approval <sup>16</sup> »). Korie opte visiblement pour un renforcement d'une dimension tragique qui participe elle aussi à la construction de l'emblème.

Du point de vue théâtral, il y a un élément qui aurait pu être très efficace et donner lieu à un grand air, c'est le discours que Milk a prononcé à la Gay Freedom Day Parade du 25 juin 1978 devant 250 000 à 350 000 personnes réunies contre « l'initiative Briggs ». S'adressant à tous pour contrer la croisade anti-homosexuelle de la Nouvelle Droite américaine, son discours a des accents empruntés à celui de Martin Luther King lors de la marche de Washington :

Je suis fatigué d'écouter les Anita Bryant manipuler le langage et le sens de la Bible pour qu'ils s'adaptent à leur propre vision déformée des choses. Mais je suis encore plus fatigué du silence des responsables religieux de cette nation, qui savent qu'elle fait n'importe quoi avec le véritable sens de la Bible. Je suis fatigué de leur silence plus que de sa gymnastique biblique <sup>17</sup> !

À la fin, faisant référence à la Marche sur Washington d'août 1963, il interpelle le Président Jimmy Carter :

Je suis fatigué du silence de la Maison Blanche. [...] Jimmy Carter, écoutez-nous aujourd'hui... ou vous devrez écouter les lesbiennes et les hommes gays de toute la nation lorsqu'ils se rassembleront à Washington l'an

---

16 « Je suis désolée d'avoir menti, je suis en colère que tu sois morte sans voir l'homme que je suis devenu ; [...] Je porte toujours la même colère. Je suis toujours le petit Harvey Milk de Woodmere qui cherche l'approbation de sa mère. »

17 Randy Shilts en donne intégralement le texte dans sa biographie, p. 429-434.

prochain<sup>18</sup>... Car nous nous rassemblerons bien là-bas et nous vous parlerons de l'Amérique et de ce qu'elle représente vraiment...<sup>19</sup> »

Dans sa péroraison, il rappelle les valeurs fondamentales de l'Amérique :

Laissez-moi vous rappeler ce qu'est l'Amérique... écoutez attentivement : Sur la Statue de la Liberté est écrit : « Donne-moi tes pauvres, tes exténués, qui en rangs serrés aspirent à vivre libres... » Dans la déclaration d'indépendance, il est écrit : « Tous les hommes sont créés égaux ; ils sont doués par le créateur de certains droits inaliénables... » Et notre hymne national dit : « Et la bannière étoilée en triomphe flottera sur le pays de la liberté. » [...]

Vous aurez beau essayer, vous ne pourrez pas effacer ces mots de la Déclaration d'Indépendance. Vous aurez beau essayer, vous ne pourrez pas gratter ces mots du socle de la statue de la Liberté. Et vous aurez beau essayer, vous ne pourrez pas changer le Star Spangled Banner sans ces mots. Voilà ce qu'est l'Amérique.

Aimez-la ou quittez-la<sup>20</sup>.

Un tel texte aurait pu donner matière à un grand air et, comme tel, s'insérer parfaitement dans le projet musical de cet opéra. Or, Korie et Wallace y ont renoncé. *A contrario*, l'analyse des airs qu'ils ont écrits – et surtout de leur texte –, est révélatrice de la fonction qu'ils ont attribuée à ces points névralgiques de l'opéra. *Harvey Milk* comprend seulement deux grands airs du protagoniste : « Who are these men ? Who are we ? » (acte I, 2<sup>e</sup> partie) et « Mama, there are things I never told you » (acte III, 3<sup>e</sup> partie). Tous les deux sont centrés sur la difficulté, pour Milk, de faire son *coming out*. Celle-ci n'est pas exprimée à travers un argumentaire rationnel (comme c'est le cas dans le discours du 25 juin 1978), mais par des sentiments de déchirement. Portée par la musique, l'expression de cette intimité provoque l'adhésion de l'auditeur, selon un ressort maintes fois mis en œuvre – au moins depuis l'opéra romantique – dans les airs de solitude. À ce moment, le personnage Harvey Milk est le réceptacle de cette difficulté de son *coming out* et toute sa complexité se concentre sur cette fonction emblématique.

---

18 C'est ce qui arriva le 14 octobre 1979, lors de la « National March on Washington for Lesbian and Gay Rights » qui réunit entre 75 000 et 125 000 personnes. La deuxième, le 11 octobre 1987, instaura le « Coming Out Day » qui a lieu tous les ans à la même date.

19 SHILTS (R.), *Harvey Milk, op. cit.*, p. 434.

20 *Ibid.*

## 2. Éléments ajoutés dans le livret

C'est également dans cette optique de construction d'un emblème que Michael Korie ajoute des éléments à la réalité biographique et intègre aux épisodes de la vie de Milk présentés dans l'opéra des événements historiques auxquels il n'a en fait pas participé. Il s'agit en particulier des émeutes du Stonewall Bar de Christopher Street à New York (28 juin 1969) auxquelles Harvey Milk n'a pu être partie prenante car il était à San Francisco à cette époque. Cet épisode apparaît à deux reprises, souligné à chaque fois par les mêmes mots repris en duo par Harvey Milk et Scott Smith (« Remember this moment./ This warm night in June./ The rage and fire in the streets this evening/ like a midnight sunrise eclipsing the moon <sup>21</sup> »). À l'acte I (troisième partie), les exclamations de la foule tissent une trame sonore sur laquelle se déploie le duo des deux hommes, puis à l'acte II (deuxième partie), il s'agit d'une évocation rétrospective, lors de l'autre grand duo Harvey-Scott où Scott convainc Harvey de couper ses cheveux longs pour plaire aux électeurs. L'épisode de ces émeutes est associé à la rencontre avec Scott, ce qui est inexact quant à la chronologie : Milk rencontra Scott Smith seulement deux ans plus tard, même si ce fut à la station de métro de Christopher Street précisément <sup>22</sup>. À San Francisco, en revanche, il participa activement aux manifestations spontanées qui éclatèrent en avril 1970 à l'annonce de l'invasion du Cambodge et, le 29 avril 1970, Milk y brûla symboliquement sa carte bancaire, en un geste très théâtral. Cet épisode, décisif à la fois selon son biographe quant à l'évolution politique de Milk et à sa volonté de faire son *coming out*, est néanmoins éludé par Michael Korie <sup>23</sup>. La raison réside sans doute dans la difficulté de « faire passer » sur une scène d'opéra l'aspect réflexif de l'évolution des idées de Milk. Comme nous l'avons vu, le librettiste préfère faire le choix de situations significatives au regard de l'*emblème* « Harvey Milk », plutôt que l'individu qu'il a été ; c'est aussi la raison pour laquelle il recourt à la présentation d'*objets symboliques*.

---

21 « Rappelle-toi ce moment./ Cette chaude nuit de juin./ La rage et le feu dans les rues ce soir-là/ comme un lever de soleil à minuit qui éclipse la lune ».

22 SHILTS (R.), *Harvey Milk, op. cit.*, p. 70.

23 SHILTS (R.), *Harvey Milk, op. cit.*, p. 65-66.



### 3. La prégnance d'objets symboliques

Les décors et accessoires sont prévus dans le livret, où ils sont précisément décrits et dont ils font, à ce titre, partie intégrante. Ils ne sont donc pas laissés au libre choix du metteur en scène. Deux objets, en particulier, s'y imposent par leur force signifiante : les menottes et le placard, véritable élément de décor.

À l'acte I (première partie), les menottes sont passées au jeune Harvey par un policier en civil à la fin de la scène « Central Park at Midnight » ; elles restent portées par Harvey adulte jusqu'à la fin de la scène « Standing Room at the New Met » (acte II, partie 2) où il décide de son *coming out*. Elles glissent ainsi d'une représentation *fonctionnelle* à une signification *symbolique* : d'instrument matériel de répression, elles deviennent symbole d'une entrave intérieure, psychologique.

Le placard qui est le décor de toute la quatrième scène de l'acte I est, par sa polysémie, l'élément symbolique-clef de l'opéra dont il va falloir sortir (« to come out ») et qui va ainsi refléter l'évolution de Milk et de son combat. Lieu de rencontre évalué de manière très variable par les différents personnages (« Such inspired use of space/ There's no view, no ventilation/ We're quite comfortable...<sup>24</sup> »), il est présenté au début de l'opéra comme une nécessité absolue pour la sécurité et la tranquillité de Milk et ses partenaires. Il sera évoqué ensuite par Milk dans son dernier grand air qui précède la scène de son assassinat par Dan White<sup>25</sup>, avec la fameuse phrase : « If a bullet should enter my brain, let it shatter every closet door<sup>26</sup> ».

### 4. L'ancrage donné aux idées de Harvey Milk

Le livret de Korie tire également sa force de l'ancrage – qu'il souligne – des idées de Milk dans les valeurs fondamentales de l'Amérique et ses structures civilisatrices. Très tôt dans l'opéra, il associe dans la présentation du personnage de Milk son homosexualité et son judaïsme, induisant ainsi une double signification, d'une part, l'assimilation de l'homophobie à

---

24 « Quelle utilisation astucieuse de l'espace/ Il n'y a pas de vue, pas de ventilation/ Nous sommes installés assez confortablement... »

25 Acte III, 3<sup>e</sup> partie.

26 « Si une balle devait traverser mon cerveau, qu'elle brise toutes les portes de placard. »

l'antisémitisme et d'autre part, la nécessité éprouvée par Milk d'oser se déclarer ouvertement gay comme il se dit ouvertement juif. À l'acte I (partie 2), lors de la scène « Standing Room at the New Met », l'air de Milk se conclut par ces mots : « I stand up for myself as a Jew./ Why not as a man who loves men <sup>27</sup> ? » Après l'évocation des camps de la mort par des personnages qui en donnent seulement le nom (Belzec, Majdanek, Dachau, Sobibor, Treblinka, Buchenwald), il affirme la prise de conscience de son identité :

My star is a pair of triangles:  
one pink, one yellow.  
They overlap as I do.  
I am one person.  
I am just one person but I have power.  
I remember who I am <sup>28</sup>.

D'un point de vue dramatique, cette affirmation dans le cadre d'un grand air renforce la figure de Milk et le sens de son combat. Un peu auparavant (acte I, première partie, « Harvey's Walk-In Closet »), Korie choisit de mettre en scène un épisode réel de la vie de Milk, qui est peu développé dans la biographie de Shilts <sup>29</sup>. Il apparaît dans l'épisode « du placard » (acte I, deuxième partie), introduit par une incise de Joe adressée au dénommé Horst : « I heard most Nazis were homos » et la réponse de celui-ci (« The Nazis hated the queers./ They made them wear the pink triangle/ and threw them in the camps with the Jews <sup>30</sup> ») entraîne la réaction de Milk qui reprend ensuite la même formule insistante :

– Didn't you see one single Swastika ?  
– Didn't you see one person wearing the yellow star ?

---

27 « Je me déclare publiquement juif./ Pourquoi pas comme un homme qui aime les hommes ? »

28 « Mon étoile est une paire de triangles : un rose un jaune./ Elles se recouvrent comme je les recouvre./ Je suis une personne./ Je suis seulement une personne mais j'ai un pouvoir./ Je me souviens qui je suis. »

29 Cela correspond à un paragraphe, p. 46. Tel que le rapporte Shilts, un ami allemand de Joe Campbell, amant de Harvey, vient leur rendre visite en 1961 et Milk aborde dans la conversation la question de l'Holocauste. Lorsque l'Allemand lui dit qu'il a tout appris à la fin de la guerre, Milk entre dans une colère noire : « Comment pouviez-vous ne pas être au courant du carnage ? »

30 « Les nazis haïssaient les pédales./ Ils leur ont fait porter l'étoile rose/ et les ont envoyés dans les camps avec les juifs. »

- Didn't you smell the fire ? Hear the shattered glass on Kristallnacht ?
- How can a person see and not act ?<sup>31</sup> »

à laquelle Horst affolé répond à chaque fois : « I did not see ». Par sa véhémence, cet épisode apparaît comme une référence par rapport à laquelle le combat de Harvey Milk pour la reconnaissance des droits des homosexuels va se définir et affirmer le sens de sa nécessité. De la part de Michael Korie, le fait de l'avoir placé en début d'opéra ne correspond pas seulement à un impératif chronologique, mais aussi au sens d'une logique de construction du personnage d'opéra.

Le librettiste fait également appel à autre référence qui donne une profondeur à ce personnage, en particulier pour un public américain : celle de la liberté, fondatrice des valeurs américaines. Dans le duo qui l'oppose à Dan White après le meurtre d'un jeune homosexuel (acte II, troisième partie), il répond aux « Unite and fight for Dan White ! » par cette phrase : « Let me remind you what America is :... The Statue of Liberty crowned in brotherhood... The land of the free from sea to shining sea... with liberty and justice for all <sup>32</sup> ! »

Finalement, toute son action est mise en perspective par l'intervention du personnage du Messenger qui, d'une manière assez emphatique, il faut en convenir, prononce les derniers mots de l'opéra : « Look before you and

---

31 « – N'avez-vous pas vu une seule croix gammée ? – N'avez-vous pas vu une seule personne porter l'étoile jaune ? – N'avez-vous pas senti le feu ? entendu le verre brisé lors de la Kristallnacht ? – Comment une personne peut-elle voir et ne pas agir ? ».

32 « Laissez-moi vous rappeler ce qu'est l'Amérique : La Statue de la Liberté couronnée dans la fraternité... le pays de l'homme libre de la mer à la mer scintillante... avec la liberté et la justice pour tous ! ». Je dois à Gilles Couderc les précisions suivantes : « "From sea to shining sea" est le refrain de *America the Beautiful* composé par Irving Berlin qui est l'autre hymne national, mais non officiel. D'après ce chercheur, le questionnement sur l'identité américaine rappelle *Ballad for Americans* ou *Ballad for Uncle Sam*, musique de Earl Robinson et livret de John Latouche, composé en 1939 dans le cadre du Federal Theater des années Roosevelt et du Works Progress Administration et rendu célèbre par l'interprétation de Paul Robeson, très grand comédien et chanteur noir, très actif pour les droits civiques, dont les activités pour le parti communiste américain ont nuit à sa carrière. »

see the place that was promised...<sup>33</sup> », faisant de Harvey Milk un Moïse de la communauté gay.

## 5. Les procédés de construction

Tant sur le plan musical que littéraire, l'opéra *Harvey Milk* atteste une volonté des auteurs de faire appel à des procédés de structuration qui reposent pour l'essentiel sur un jeu de juxtaposition d'éléments hétérogènes.

Le librettiste casse la linéarité du récit biographique en ouvrant l'opéra par la mort de Milk présentée sous trois angles différents : le chant de deuil du Kaddish, les coups de feu meurtriers et l'annonce officielle par l'adjointe Dianne Feinstein. Le personnage de Milk qui tente de se protéger des coups de feu est totalement muet. Un autre élément intervient dans cette scène funèbre : l'évocation de l'adolescence de Milk par la présence de sa mère qui porte les bougies du Shabbat et qui le met en garde vis-à-vis de rencontres avec des homosexuels<sup>34</sup>. Cette juxtaposition du début et de la fin de sa vie inscrit d'emblée le récit dans une dimension tragique et, par le caractère clos qu'elle induit, fait de cette première scène un véritable prologue qui, à l'instar de ceux de la tragédie antique, annonce par avance l'issue fatale de la pièce qui va être représentée. L'action débute véritablement à la scène suivante où le jeune Harvey est au Metropolitan Opera et s'interroge à propos d'autres spectateurs<sup>35</sup>.

À la fin de l'opéra, les mêmes éléments apparaissent dans l'ordre inverse et donc dans une construction symétrique du début. Une scène à l'Opéra de San Francisco est suivie d'une brève apparition de la mère portant des bougies et prononçant la même phrase qu'au début (« Harvey. Come right home to Woodmere when the opera is over »), puis du grand air « Mama,

---

33 « Regarde à tes pieds et vois la terre qui t'a été promise... » Cf. Deutéronome, 32, 52 : « Tu verras le pays devant toi ; mais tu n'entreras pas dans le pays que je donne aux Israélites. »

34 « Watch out for men who are different... Come right home to Woodmere when the opera is over »/ « Fais attention aux hommes qui sont différents... Reviens tout de suite à la maison à Woodmere quand l'opéra sera fini ».

35 « Who are these men without wives ? [...] Men aren't like this in Woodmere. Men don't stand in public and cry »/ « Qui sont ces hommes sans épouses ? [...] Les hommes ne sont pas comme cela à Woodmere. Ils n'y pleurent pas en public. »

there are things I never told you », affirmation du sens de son combat et réponse à ses interrogations formulées dans la scène symétrique au Metropolitan Opera. Après le bref dialogue entre Dan White et George Moscone, puis l'assassinat de ce dernier, on entend le testament enregistré de Milk se finissant sur les mots : « Come out » qui donne une voix au personnage muet du début et, par son caractère prémonitoire, introduit une perspective temporelle supplémentaire. Le chœur du Kaddish réapparaît enfin, grossi de toutes les personnes qui ont accompagné son action militante. La juxtaposition, réitérée symétriquement, de ces éléments fondamentaux de la vie et de la personnalité de Milk parachève, par un processus de « cristallisation », la construction de l'emblème Harvey Milk.

Un type de structuration comparable se retrouve sur le plan musical, puisque les mêmes éléments thématiques ou texturels sont entendus au début et à la fin de l'opéra : le glissando funèbre de trombones au début de la scène de meurtre, le chœur du Kaddish, la mélodie de la mère, le son de voix enregistrée (Dianne Feinstein au début, Harvey Milk à la fin), les extraits d'opéra du répertoire. En revanche, pour des raisons d'efficacité dramatique, les coups de feu ne sont entendus qu'à la fin. On remarque cependant une différence notable dans le procédé de juxtaposition musicale par rapport au traitement du texte littéraire : Stewart Wallace privilégie une grande continuité dans les enchaînements d'un thème à l'autre, par des fondus enchaînés de timbres, ou par des variations agogiques fort subtiles. Ainsi, l'hétérogénéité des éléments musicaux n'apparaît pas de manière heurtée, mais est intégrée à un flux musical continu. D'autre part, ces éléments musicaux disparates ont, pour certains, une valeur de représentation symbolique : les intonations funèbres du Kaddish disent la judaïté de Milk, les fragments d'opéra sa passion pour l'art lyrique et la synthèse de ces éléments disparates apporte, par la musique, une cohérence à l'emblème Harvey Milk.

Si les procédés de juxtaposition d'éléments (dramatiques, psychologiques, musicaux, etc.) présents dans cette œuvre ont pu être perçus par la critique comme des faiblesses, des signes de vulgarité ou de manque d'imagination, il s'avère, à y regarder plus attentivement, que leur usage est tellement systématique et, dans le cas de la musique, si intégré à la texture qu'il ne peut relever que d'un dessein délibéré et maîtrisé. À ce titre, *Harvey Milk* apparaît comme un opéra dans lequel la « fragmentation biogra-

phique » devient un véritable procédé d'écriture dramatique et musicale. Le travail de réduction et de cristallisation y est en effet mené de telle manière que chaque élément, si minime soit-il, devient un vecteur symbolique, qu'il s'agisse d'une citation de Tosca qui évoque Milk mélomane, ou de quelques mots empruntés à *America the Beautiful*. Et c'est dans ce creuset symbolique que s'élabore l'alliage indissociable du réel et du mythique, du drame et de la musique, et d'où jaillit l'émotion lyrique.



Raymond MICHEL

CELTED – Université Paul Verlaine - Metz

**ROBERTO ZUCCO DE BERNARD-MARIE KOLTÈS  
DE L'HOMME INFÂME AU HÉROS SOLAIRE**

L'existence réelle d'une personne nommée Roberto Succo, qui a défrayé les chroniques policières et judiciaires en son temps, rend légitime une interrogation sur la dimension biographique de la pièce de théâtre de Bernard-Marie Koltès : *Roberto Zucco*<sup>1</sup>. Et ce d'autant plus que le *serial killer* a eu, comme on le verra, le souci de mettre en scène sa vie et sa mort devant les caméras de télévision. On sait que le « pari biographique<sup>2</sup> » se joue dans l'entre-deux de tensions foncièrement aporétiques : vérité ou fiction, rêve de totalité ou inachèvement irrémédiable, particulier ou universel. On sait, aussi, que, à ce niveau, l'enjeu se trouve moins dans la véracité de ce qui est écrit que dans l'authenticité de qui écrit. Car il est rare d'écrire la vie d'un autre homme dans un pur but de connaissance ; Bernard-Marie Koltès dira à l'envi combien il a été fasciné par Roberto Succo, et donc on peut supposer que sous le « il » transparait un « je ». Toute biographie ne serait-elle pas en définitive une autobiographie ? Pas dans le sens, bien évidemment, d'une pure imitation, mais dans le sens où la construction de sa propre *ipséité* – « soi-même comme un autre », pour paraphraser Paul Ricœur – passe par la confrontation avec l'autre.

Tous ceux qui se sont penchés sur la vie de Bernard-Marie Koltès insistent à juste titre sur la formation intellectuelle que ce dernier a eue chez les jésuites, au collège Saint-Clément, à Metz. On peut donc faire

---

1 KOLTÈS (B.-M.), *Roberto Zucco*. Paris : Éditions de Minuit, 1990. Dorénavant les références des citations du texte seront données en note par l'abréviation « RZ » suivie du numéro de la page de cette édition.

2 Cf. DOSSE (F.), *Le Pari biographique. Écrire une vie*. Paris : Éditions La Découverte, 480 p., 2007.

l'hypothèse que le dramaturge confronté à la tâche de raconter la vie d'un homme – il serait plus juste de dire raconter la mort, tant cette pièce est une « thanatographie », toute biographie étant au demeurant non seulement un *ars vivendi*, mais aussi un *ars moriendi* – s'est souvenu des ouvrages qu'il avait lus alors. En effet, *Roberto Zucco* peut être appréhendé en fonction des catégories que François Dosse met en place dans son étude. On peut estimer, tout d'abord, que ce texte rejoindrait, mais sur un mode paradoxal, les biographies de l'« âge héroïque », dont les fonctions sont de donner et de transmettre un modèle moral édifiant, largement dominant dans la société où elles apparaissent. Mais Bernard-Marie Koltès, en prenant comme modèle Roberto Zucco, inverse ces valeurs, en mettant en avant leur transgression par un antihéros. Par ailleurs, comme dans *l'Historia magistra*, la pièce de Koltès retrace moins une vie qu'une manière de vivre, une vie « non-exemplaire » d'un être hors norme dont il faudrait se souvenir. En ce sens, *Roberto Zucco* est aussi une « hagiographie noire » dans la mesure où le personnage éponyme est un antisaint, un grand homme certes, mais dans le mal. On peut estimer, dès lors, que l'écriture de Bernard-Marie Koltès s'inscrit dans le projet de Michel Foucault<sup>3</sup> qui prend précisément à revers celui de Plutarque lorsqu'il entreprend de raconter « la vie des hommes infâmes ». Il s'agit, précise l'auteur de *Surveiller et punir*, encore de proposer des *exempla*, « mais – à la différence de ceux que les sages recueillaient au cours de leurs lectures – ce sont des exemples qui portent moins de leçons à méditer que des brefs effets dont la force s'éteint presque aussitôt<sup>4</sup> ». Tout lecteur/spectateur de la pièce du dramaturge messin ne peut que ressentir la force de cette pièce. Et, par ailleurs, il semble que *Roberto Zucco* remplit certaines des conditions que pose Michel Foucault à l'écriture de ces vies infâmes : Roberto Zucco renvoie à une personne qui a réellement existé ; sa vie a été parsemée d'embûches ; le récit de la fin de sa vie dépasse l'anecdote pour toucher au cœur même de son existence ; et enfin du choc des mots de la pièce et de la vie du personnage éponyme naît pour le lecteur/spectateur « un certain effet de beauté et d'effroi<sup>5</sup> ». Michel Foucault insiste, aussi, sur l'aspect

---

3 FOUCAULT (M.), « La vie des hommes infâmes », dans *Les Cahiers du chemin* 29, 15 janvier 1977, p. 12/29 ; repris dans *Dits et Écrits*, t. III, Paris : Gallimard, 1994, p. 237-253.

4 *Ibid.*, p. 237.

5 *Ibid.*, p. 239.



exceptionnel de ces vies souvent « monstrueuses », à tel point que, parodiant Plutarque, il estime qu'elles sont à ce point parallèles que nul ne peut plus les rejoindre. Et, il est vrai que le destin de Roberto Zucco ouvre dans notre manière de créer et d'habiter nos mondes une béance qui peut difficilement être comblée. En effet, si biographie il y a, celle de Roberto Zucco par Bernard-Marie Koltès est exemplaire, aussi, de ce que François Dosse nomme la biographie à l'« âge herméneutique ». Nous verrons que le personnage de Koltès est un sujet éclaté et en miettes – dispersion accentuée par la construction en quinze tableaux relativement autonomes, soumis seulement à une loi de succession et de juxtaposition. Nulle recherche causale en amont chez Bernard-Marie Koltès qui expliquerait le comportement de Roberto Zucco, mais un agencement théâtral dont l'objectif est de laisser des traces et des empreintes sensibles dans les mémoires de ceux qui rencontreront Roberto Zucco.

Il s'agit pour nous donc de montrer comment le travail d'écriture de Bernard-Marie Koltès a consisté à s'appuyer sur une destinée singulière – celle de Roberto Zucco – pour atteindre une universalité – celle de Roberto Zucco –, en se servant du mythe pour gommer toute particularité pittoresque et historiciste. En effet, nous adhérons à ce paradoxe si particulier, à savoir que ce qui est le plus universel est aussi, en même temps, le plus singulier. C'est ce que Hegel appelle l'*universel concret*, la synthèse de ce qui est absolument universel, qui est pour tous, et de ce qui en même temps, a un lieu et un moment particuliers. Car comme le dit Alain Badiou :

Il faut donc soutenir que tout universel se présente, non comme réglementation du particulier ou des différences, mais comme singularité soustraite aux prédicats identitaires, quoique, bien entendu, elle procède dans et à travers ces prédicats. À l'assomption des particularités il faut opposer leur soustraction. Mais si une singularité peut prétendre soustractivement à l'universel, c'est que le jeu des prédicats identitaires, ou la logique des savoirs descriptifs de la particularité, ne permet d'aucune façon de la prévoir ou de la penser<sup>6</sup>.

## Deux vies parallèles

Il nous semble que, avant d'examiner les relations qu'entretient une pièce comme *Roberto Zucco*, avec le genre biographique, il est utile de

---

6 BADIOU (A.), « Huit thèses sur l'universel », Centre d'étude de la philosophie française contemporaine, 11 novembre 2004 (<http://www.lacan.com/baduniversel.htm>).

situer, sans autre prétention que de donner quelques repères, les deux protagonistes convoqués ici : un auteur dramatique, Bernard-Marie Koltès et un *serial killer*, Roberto Succo.

### *Bernard-Marie Koltès*

Bernard-Marie Koltès <sup>7</sup>, auteur dramatique et romancier, est né le 9 avril 1948 dans une famille bourgeoise de Metz, de confession catholique. Il suit ses études au collège jésuite de Saint-Clément jusqu'au baccalauréat. Enfant, il voit son père partir pour la guerre d'Algérie tandis qu'à Metz le Général Massu devient Gouverneur militaire de la ville. Il s'initie à la musique (piano, orgue) de Jean-Sébastien Bach avec l'organiste Louis Thiry. En 1968, il fait un premier voyage aux États-Unis, à New York. L'année suivante, il décide de quitter sa ville natale pour s'installer à Strasbourg. Il y suit, durant quelques semaines, des cours de journalisme. C'est dans cette ville que, à l'âge de vingt ans, il assiste à une représentation du *Médée* de Sénèque, dans une mise en scène de Jorge Lavelli ; le rôle titre est tenu par Maria Casarès. C'est un « coup de foudre avec Casarès... S'il y avait pas eu ça, dira-t-il plus tard, j'aurais jamais fait de théâtre ».

Hubert Gignoux, directeur du Théâtre de Strasbourg (alors Centre Dramatique de l'Est), lui propose d'intégrer l'école de son théâtre (alors Centre Dramatique de l'Est) ; il y entre en section scénographie. Parallèlement, il fonde sa propre troupe de théâtre, le *Théâtre du Quai*, pour laquelle il écrit et met en scène ses premières pièces à partir de 1970 : des pièces d'inspiration biblique et russe comme *Les Amertumes* (1970 ; d'après *Enfance* de Gorki), *La Marche* (1971 ; d'après *Le Cantique des Cantiques*), *Procès ivre* (1971 ; d'après *Crime et Châtiment* de Dostoïevski) et *Récits morts* (1973). Pour la radio, il écrit *L'Héritage* (1972) que Maria Casarès lit et *Des Voix sourdes* (1973), pièces qui sont enregistrées à l'ORTF de Strasbourg par Jacques Taroni avec les comédiens du Théâtre du Quai. Il enregistre également ses textes pour l'émission de Lucien Attoun sur France Culture.

En 1973, il voyage en URSS et en Europe de l'Est (RDA, Kiev, Moscou, Leningrad). L'année suivante, il écrit *Le Jour des meurtres dans Hamlet*,

---

<sup>7</sup> Pour plus de détails voir SALINO (B.), *Bernard-Marie Koltès*. Paris : Stock, 2009, 360 p.

court texte qui restera inachevé et commence son premier roman *La Fuite à cheval très loin dans la ville* qui évoque la fuite dans la drogue.

Il adhère, en 1975, au Parti communiste qu'il quittera cinq ans plus tard, en 1979. Cet engagement théâtral et politique correspond aussi à la découverte de la drogue pour Bernard-Marie Koltès qui, après une tentative de suicide et une cure de désintoxication, s'installe définitivement à Paris, en 1976. Il effectue de nombreux voyages en Amérique latine, en Afrique et à New York.

En 1977, il écrit, pour le comédien Yves Ferry, *La Nuit juste avant les forêts*, un long monologue qu'il met lui-même en scène au festival off d'Avignon ; puis, à sa demande, Moni Grégo monte la pièce au CDN de Lille, avec toujours Yves Ferry dans le rôle titre – elle est montée par la suite dans plusieurs villes de France et d'Europe et fait connaître le jeune dramaturge. L'année 1977 est une année charnière dans la carrière de Bernard-Marie Koltès qui se consacre totalement à l'écriture théâtrale avec *Sallinger*, mis en scène par Bruno Boëglin, à Lyon, en 1978. Bernard-Marie Koltès a souvent répété qu'il existait une rupture dans son écriture à partir de *La Nuit juste avant les forêts*, si bien qu'il semble renier ses premières pièces et qu'il dit souhaiter ne pas les voir publiées de son vivant. En 1978, il voyage au Nigéria et en Amérique latine (Nicaragua, Guatemala et Salvador).

En 1979, il rencontre le metteur en scène Patrice Chéreau qui montera la plupart de ses pièces au Théâtre Nanterre-Amandiers à partir de 1983. En 1980, il voyage au Mali et en Côte d'Ivoire. Patrice Chéreau crée, en 1983, pour l'ouverture du Théâtre Nanterre-Amandiers, *Combat de nègre et de chiens* interprété par Michel Piccoli et Philippe Léotard. Jérôme Lindon, le directeur des éditions de Minuit, publie en 1984 *La Fuite à cheval*. Il éditera, par la suite, au fur et à mesure, tous les textes de Bernard-Marie Koltès. D'ailleurs, les commandes et les créations vont s'enchaîner. En 1985, le dramaturge achève d'écrire un scénario, *Nickel Stuff*, dont le projet de réalisation, avec en vedette John Travolta, avortera – le texte lui-même n'a été édité qu'en 2009. Après l'écriture de *Quai Ouest* (1985), que Patrice Chéreau met en scène au Théâtre Nanterre-Amandiers, en 1986, est jouée, au Petit Odéon, *La Nuit avant les forêts* dans une mise en scène de Jean-Luc Boutté avec Richard Fontana. La première mise en scène de *Dans la solitude des champs de coton* est faite par Patrice Chéreau à Nanterre avec Laurent Malet et Isaach De Bankolé en 1987, puis reprise avec le

metteur en scène dans le rôle du dealer en 1988. Une nouvelle création verra le jour en 1996 avec Pascal Greggory et Patrice Chéreau à la Manufacture des Œillets.

Après avoir traduit *Le Conte d'hiver* de Shakespeare à la demande de Luc Bondy, Bernard-Marie Koltès écrit en 1988 *Le Retour au désert*, un vaudeville créé sur mesure pour Jacqueline Maillan et Michel Piccoli. La pièce connaît un grand succès à sa création au Théâtre du Rond-Point, mais la mise en scène de Patrice Chéreau est diversement appréciée par la critique et le public. Les pièces de Bernard-Marie Koltès sont jouées dans toute l'Europe, notamment en Allemagne où il connaît un grand succès. Il écrit sa dernière pièce, *Roberto Succo*, en 1988. Elle est créée, en langue allemande, à la *Schaubühne* de Berlin en avril 1990 par Peter Stein, avant d'être jouée pour la première fois en France au TNP dans une mise en scène de Bruno Boëglin en 1991. Il s'était pourtant trouvé des voix pour réclamer l'interdiction d'un spectacle « indécent ». Peut-être qu'elle renvoyait trop à des événements tragiques récents dans la région de Chambéry. Elle est alors perçue comme une provocation, une apologie du crime, la glorification d'un assassin, Roberto Succo, à travers le personnage fascinant de Roberto Succo. Aussi M. Louis Besson, maire de Chambéry, qui ne voulait pas « méconnaître la souffrance des victimes » s'oppose-t-il à sa représentation.

Après avoir effectué ses derniers voyages au Mexique, au Guatemala et à Lisbonne, il meurt, le 15 avril 1989, à l'âge de 41 ans, des suites du sida, à l'hôpital Laennec, à Paris.

Bernard-Marie Koltès, dont les textes sont traduits dans une trentaine de langues, est un des dramaturges français les plus joués dans le monde. En février 2007, avec *Retour au désert*, il entre au répertoire de la Comédie-Française, dans une mise en scène de Muriel Mayette, mais une controverse avec ses ayants droit, et en particulier son frère François Koltès, conduit à l'annulation des représentations.

### *Roberto Succo*

Roberto Succo<sup>8</sup> naît le 3 avril 1962 à Mestres (près de Venise) d'un père policier et d'une mère tricoteuse à domicile. Au sein de cette famille de

---

8 Voir FROMENT (P.), *Roberto Succo*. Paris : Gallimard, « Folio », 2001.

condition modeste et sans histoire, Succo passe une enfance paisible. Il décède le 23 mai 1988, il est devenu un tueur en série qui a sévi en France et en Suisse d'avril 1987 à février 1988.

En effet, à 19 ans, le 9 avril 1981, Roberto tue sa mère Marisa Succo (qui l'adorait et le surprotégeait, le portait aux nues) de coups de couteaux, puis traîne son corps dans la salle de bains, la couche sur le ventre dans la baignoire et fait couler l'eau. Il tue ensuite son père Nazario de coups de hachette. Il le traîne jusqu'à la baignoire et le couche par-dessus sa mère. Il prend la fuite, mais il est arrêté et condamné à 10 ans de prison. Déclaré schizophrène par les psychiatres (selon l'expression du Code pénal italien, il est considéré comme « incapable d'entendre et de vouloir »), il ne peut être jugé pour ce crime et est interné en hôpital psychiatrique pour une durée de 10 ans.

Le 15 mai 1986, interné depuis cinq ans, il parvient à s'échapper et se rend en France, où il commet vols, cambriolages, viols et meurtres. D'avril 1987 à janvier 1988, il va faire régner la terreur dans le Sud-est de la France. La police ne va pas immédiatement faire le lien entre Succo et les différents meurtres, qu'elle attribue à des tueurs séparés.

Ainsi, le vendredi 3 avril 1987 vers 6 h, à Tresserve, près du lac du Bourget, Roberto tue André Castillo, 38 ans, policier à Chambéry à 50 m de chez lui, d'une balle de 22 Long Rifle à la gorge. Il lui vole par la même occasion son arme de service (un Manurhin 9 mm).

Le 27 avril 1987, dans la région d'Annecy, Roberto enlève France Vu-Dinh, 30 ans, ex-professeur d'anglais. À l'heure actuelle, on ne sait toujours pas ce qu'elle est devenue. Roberto Succo aurait expliqué aux enquêteurs qu'il avait vécu plusieurs semaines avec la jeune femme avant de la tuer, car celle-ci essayait de s'échapper. Il aurait jeté son corps dans la mer près de Nice, mais aucune trace de celle-ci, à ce jour, n'a été retrouvée.

Le même jour, vers 21 h, le docteur Michel Astoul, 26 ans, disparaît. Le dimanche 18 octobre 1987, au Châtenet (toujours dans la région d'Annecy), dans une grange isolée, on retrouve son corps dans un état de décomposition avancé. Il est mort d'une balle de calibre 9 mm dans la tête, provenant de l'arme récupérée sur le policier Castillo.

Le samedi 24 octobre 1987, Claudine Duchosal, 40 ans, est assassinée chez elle, par Roberto, d'une balle de 9 mm dans la tête, à Menthon-Saint-Bernard près de Veyrier-du-Lac.

Le 28 janvier 1988, Roberto tue le policier Michel Morandin, 35 ans, à Toulon, au seuil de la porte d'entrée de l'hôtel Prémard de trois balles de calibre 357 Magnum : l'une dans la jambe, une autre dans le bras gauche, la dernière derrière l'oreille. Un autre policier a été blessé lors de l'intervention. C'est l'assassinat de l'inspecteur Michel Morandin, à Toulon, qui permet de l'identifier et un avis de recherche est diffusé dans toute la France et en Italie.

Une jeune fille de 16 ans, du nom de Sabrina, avec qui il a eu une relation, révèle qu'elle a été sa maîtresse et qu'il s'appelle Roberto Succo. Il est considéré comme ennemi public en France, en Suisse et en Italie. Il est arrêté en Vénétie, à Mestre, le 28 février 1988. Quelques jours après son arrestation et après avoir multiplié les provocations à la presse, le 1<sup>er</sup> mars, il trompe la vigilance des gardiens et grimpe sur le toit de la prison d'où il se laisse tomber sous l'œil de centaines de caméras. Il est de nouveau déclaré schizophrène, mis sous étroite surveillance. Moins de trois mois plus tard, le 23 mai 1988, il se suicide, par asphyxie, dans sa cellule à la prison de Livourne : il recouvre sa tête d'un sac de plastique et ouvre une recharge de gaz qu'il y avait placée. Il échappe ainsi à ses procès, en Italie, en France et en Suisse.

### **Capture du fait divers**

On sait que Bernard-Marie Koltès a été impressionné par ce fait divers et « fasciné » par ce Roberto Succo, devenu un héros malgré lui. Ainsi, dans un entretien, le dramaturge raconte :

En février de cette année, j'ai vu, placardé dans le métro, l'avis de recherche de l'assassin d'un policier. J'étais fasciné par la photo du visage. Quelque temps après, je vois à la télévision le même garçon qui, à peine emprisonné, s'échappait des mains des policiers, montait sur le toit de la prison et défait le monde. [...] Son nom était Roberto Succo : il avait tué ses parents, à l'âge de quinze ans, puis redevenu « raisonnable » jusqu'à vingt-cinq ans, brusquement il déraile une nouvelle fois [...] C'est la première fois que je m'inspire d'un fait divers, mais celui-là n'est pas un fait divers. Succo a une trajectoire d'une pureté incroyable.

La didascalie du tableau VI de Roberto Zucco fait une allusion directe à ce souvenir : « Sous une affichette intitulée : " Avis de recherche ", avec, au centre, le portrait de Zucco, sans nom ; [...] ».

En fait, c'est toujours la même histoire que raconte le fait divers : l'amour, la haine, le meurtre. Il s'écrit et se comprend dans le registre de

l'incroyable et de l'effroyable. Il est, comme le dit André Breton, « l'infra-cassable noyau de nuit », il est l'irruption du désordre dans l'ordre du monde, de l'irrationnel dans le rationnel. Le fait divers est à proprement parler toujours en déficit de sens, ou du moins ouvert à toutes les significations. Il produit un effet de déterritorialisation très fort dans la société et dans les discours qui constituent son ciment idéologique. On comprend, donc, que les médias et les journalistes, en général, se dépêchent de le reterritorialiser. Ils en remplissent les interstices, les silences et les blancs ; ils trouvent des causes à ce qui apparaissait sans cause. La psychologie du romanesque, mâtinée d'une sociologie primaire, comme l'a montré Roland Barthes dans *Mythologies* à propos du procès du vieux Dominici<sup>9</sup>, vient au secours du réel – l'impossible à dire – et explique tout pour les journalistes, pour les juges et pour le « bon peuple » : la réalité doxastique efface le réel. Dès lors, l'ordre policier<sup>10</sup> est sauf : « circulez braves gens, il n'y a rien à voir ! ». En ce sens, Roland Barthes a raison de relever l'immanentisme qui caractérise le traitement du fait divers par les médias, qui n'ont de cesse que de le ramener à l'Un :

[...] le fait divers [...] est une information totale, ou plus exactement, *immanente* ; il contient en soi tout son savoir : point besoin de connaître rien du monde pour consommer un fait divers ; il ne renvoie formellement à rien d'autre qu'à lui-même. [...] Au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite<sup>11</sup>.

La narration, au demeurant ici fort lapidaire, du fait divers montre à quel point la pièce de Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, s'éloigne de l'affaire « Roberto Succo ». En général, quand la littérature s'empare d'un fait divers, elle rompt avec la pratique habituelle qu'on peut relever chez les journalistes, qui, comme nous venons de le rappeler, procèdent à la fermeture du « fait », donc à sa neutralisation. Le fait divers devient, dès lors, un accident, une monstruosité ; il relève de l'anormal, de la déviance ; il constitue une parenthèse qu'on s'empresse de refermer au plus vite. La ponctuation, au

9 BARTHES (R.), « Dominici ou le triomphe de la Littérature », dans *Mythologies*. Paris : Seuil, Points, p. 50-53.

10 Le mot « police » est employé, ici, au sens que lui donnent des auteurs comme Michel Foucault et, en particulier, RANCIÈRE (J.), (*La Mésentente. Politique et philosophie*. Paris : Galilée, 1995, 188 p.) ; il fait couple et s'oppose au mot « politique » qui rompt le partage du sensible imposé par la « police ».

11 BARTHES (R.), « Structure du fait divers », dans *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, p. 189.

sens métaphorique du terme, qui caractérise l'écriture journalistique dans le traitement du fait divers se ramènerait essentiellement à la parenthèse (on l'isole et on l'enferme dans l'anormalité, très rapidement diagnostiquée) et au point d'exclamation (on insiste sur l'horreur du spectacle sur lequel on s'étend néanmoins). La littérature, quant à elle, privilégie le « divers », la multiplicité et le pluriel ; elle tire le « fait » vers l'Autre, vers l'ouvert, en exacerbant le plus possible son pouvoir de déterritorialisation. De ce fait, le lecteur du texte littéraire est moins confronté à l'anormalité qu'à l'anomalie qui présuppose non pas une rupture mais un continuum entre l'ordinaire et l'extraordinaire, la raison et la folie. Le fait divers littéraire est, donc, pour filer notre métaphore typographique, ponctué de points d'interrogation et de points de suspension. Cette opération et cette translation peuvent s'effectuer, en général, de deux manières différentes, qui sont peut-être corrélées au genre choisi, le roman et le théâtre, c'est-à-dire soit par excès, en expansant le fait divers presque à l'infini, comme l'a fait Truman Capote dans *De sang froid* ; soit, comme le fait Bernard-Marie Koltès, par soustraction, en l'épurant le plus possible. Une simple comparaison entre le récit du fait divers et la fable de *Roberto Zucco* montre à quel point Bernard-Marie Koltès resserre l'action, l'espace et le temps. Cette condensation renforce l'indétermination qui subsiste au-delà de toutes les explications que l'on peut trouver aux actes de cet assassin. C'est ce mystère qui, à l'évidence, fascine Bernard-Marie Koltès dans le cas de ce « Roberto Zucco » et qu'il va mettre en scène dans *Roberto Zucco*.

Certes, on pourrait comparer le fait divers et la pièce de Bernard-Marie Koltès, en mettant en évidence les points communs et les différences (le meurtre du père et de la mère, mais dans un ordre inversé et dans des modalités différentes ; l'assassinat d'un seul policier ; Sabrina s'effaçant derrière la gamine ; les suicides ; la présence de lieux et de personnages surnuméraires, etc.). Il serait, aussi, intéressant d'étudier comment le dramaturge reprend et réécrit les paroles attribuées à Succo et aux autres protagonistes qu'il a lues dans les journaux qui relataient, à l'époque, les crimes de cet assassin. Mais cette perspective transtextuelle n'est pas la nôtre, car elle court le risque de trop enfermer notre réflexion dans une problématique articulée autour de la *mimesis*.

Il est préférable de partir d'une constatation simple : Bernard-Marie Koltès *rencontre* Roberto Succo, et une rencontre selon Gilles Deleuze :

[...] c'est peut-être la même chose qu'un devenir ou des noces. [...] On rencontre des gens (et parfois sans les connaître ni les avoir jamais vus), mais aussi bien des



mouvements, des idées, des événements, des entités. Toutes ces choses ont des noms propres, mais le nom propre ne désigne pas du tout une personne ou un sujet. Il désigne un effet, un zigzag, quelque chose qui passe ou qui se passe entre deux comme sous une différence de potentiel [...] <sup>12</sup>.

En poursuivant dans le sens de Gilles Deleuze, on pourrait dire que ce n'est pas Succo qui devient Zucco, mais que chacun rencontre l'autre. Aussi peut-on parler de « double capture <sup>13</sup> », car il s'agit moins de considérer « quelque chose qui serait dans l'un, ou quelque chose qui serait dans l'autre, même si ça devait s'échanger, se mélanger, mais quelque chose qui est entre les deux, hors des deux, et qui coule dans une autre direction <sup>14</sup> ». Penser le rapport entre le fait divers et la fable théâtrale dans cet « entre-deux », dans cet « hors-des-deux », permet d'échapper aux apories de l'imitation et de saisir le choc que produit une telle pièce, en évitant d'hypostasier un des termes. L'histoire de Roberto Succo se modifie au contact de *Roberto Zucco*, comme la pièce se modifie au contact du fait divers : choisir ni l'un ni l'autre, mais substituer le ET au EST – la conjonction n'étant « ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacente, une sorte de ligne de fuite active et créatrice <sup>15</sup> ». Une ligne brisée comme le signale la transformation du S de Succo en Z de Zucco. Car, comme le remarque toujours Gilles Deleuze :

[...] rencontrer, c'est trouver, c'est capturer, c'est voler [...]. Voler, c'est le contraire de plagier, de copier, d'imiter ou de faire comme. La capture est toujours double-capture, le vol, un double-vol, et c'est cela qui fait, non pas quelque chose de mutuel, mais un bloc asymétrique, une évolution a-parallèle, des noces, toujours « hors » et « entre » <sup>16</sup>.

L'écrivain est donc l'homme qui a un sac, dans lequel il met tout ce qu'il rencontre, y compris lui-même. Il est, donc, opportun d'interroger *Roberto Zucco* en termes de (auto)biographie. Mais auparavant, il faudrait mettre en évidence cet entre-deux ; une de ses figurations, nous semble-t-il, se réalise dans la mythification du personnage de Zucco.

---

12 DELEUZE (G.), PARNET (C.), *Dialogues*. Paris : Champs, Essais, p. 13.

13 Gilles Deleuze fait souvent référence à la double capture de la guêpe ET de l'orchidée.

14 DELEUZE (G.), PARNET (C.), *Dialogues, op. cit.*, p. 13.

15 *Ibid.*, p. 16.

16 *Ibid.*, p. 13.

## Une biographie mythique

### *De Succo à Zucco : de l'assassin au héros mythique*

Bien qu'inspirée de l'histoire réelle de Roberto Succo, comme on vient de le voir, la pièce de Bernard-Marie Koltès met en scène un héros mythique<sup>17</sup> à la croisée du Minotaure et de Samson, auquel s'attache une fatalité irréversible. Ainsi peut-on lire sur la C4 de *Roberto Zucco* un texte signé par B.-M. K, qui explicite au mieux l'enjeu de la réécriture du fait divers :

Un trajet invraisemblable, un personnage mythique, un héros comme Samson ou Goliath, monstres de force, abattus finalement par un caillou ou par une femme.

Dans un passage de *Une part de ma vie*<sup>18</sup> (qui reprend un entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino paru dans *L'Événement du jeudi* du 12 janvier 1989) Koltès le dit sans ambages : « Ce Roberto Zucco a le grand avantage qu'il est mythique. C'est Samson, et en plus abattu par une femme, comme Samson. C'est une femme qui l'a dénoncé [...] »<sup>19</sup>. Et d'ajouter :

Cet homme tuait sans aucune raison. Et c'est pour cela que, pour moi, c'est un héros. Il est tout à fait conforme à l'homme de notre siècle, peut-être même à l'homme des siècles précédents. Il est le prototype même de l'assassin qui tue sans raison. Et la manière dont il perpète ses meurtres nous fait retrouver les grands mythes [...]. Je trouve que c'est une trajectoire d'un héros antique fabuleuse<sup>20</sup>.

Dans le dernier tableau, les voix qui, comme dans un chœur antique, commentent les actions de Roberto Zucco ne s'y trompent pas :

UNE VOIX. – Tu es un héros, Zucco.

UNE VOIX. – C'est Goliath.

UNE VOIX. C'est Samson.

[...]

UNE VOIX. – Il s'est fait baiser par une femme.

UNE VOIX. – Dalila. Une histoire de cheveux. Je connais.

UNE VOIX. – Il y a toujours une femme pour trahir<sup>21</sup>.

---

17 Le même fait divers peut donner lieu à des traitements très différents. Il suffit de voir le film de Cédric Kahn (*Roberto Succo* – 2001), qui reconstitue le plus fidèlement possible le parcours du *serial killer*, pour être sensible à la charge mythique de la pièce de Koltès.

18 KOLTÈS (B.-M.), *Une part de ma vie. Entretiens* (1983-1989). Paris : Éd. de Minuit, 1991, p. 109-110.

19 *Ibid.*, p. 146.

20 *Ibid.*, p. 145.

21 RZ, p. 93.

Mais le dramaturge, contrairement à ses confrères des années 30, ne renoue pas directement avec les mythes antiques ; il puise dans ces récits pour mettre en lumière les forces obscures qui irriguent notre contemporanéité. On le voit, Bernard-Marie Koltès considère le fait divers avant tout comme une matière qu'il lui faut travailler et forger au feu du mythe : « Je ne savais pas grand chose de cet homme, j'avais quatre articles de journaux. Je n'ai pas fait de recherches. Pour moi, c'est un mythe et cela doit rester un mythe <sup>22</sup>. »

Tel est, peut-être, aussi, le sens de la transformation de la première lettre du patronyme du *serial killer* (le « S » devient « Z ») ; entre Succo et Zucco il ne s'agit pas d'une répétition mécanique mais bien au contraire d'une « répétition différenciante <sup>23</sup> », c'est-à-dire dynamique, productrice et créatrice. Bernard-Marie Koltès n'invente pas une histoire différente. L'évasion, l'assassinat de la mère, le viol de la gamine sont autant d'épisodes du fait divers, mais la façon dont Koltès les évoque leur confère une dimension mythique ; il n'y a rien de réaliste dans *Roberto Zucco*. Le seul personnage à porter un nom, Zucco, est directement lié aux héros mythiques comme en ont conscience les voix dans le dernier tableau (cf. *supra*). Ainsi, comme Samson il est trahi par une Dalila, la gamine, qui le dénonce au commissaire et à l'inspecteur dans le tableau IX, qui porte précisément le titre « Dalila ». Zucco également n'est pas sans rappeler la figure du Minotaure dans sa puissance de bête sauvage et dans son rôle de gardien du labyrinthe ; l'épisode du métro (tableau VI) avec le vieil homme est à cet égard explicite dans l'évocation que ce dernier fait du labyrinthe qu'est devenu précisément ce métro :

LE MONSIEUR. – Je me réjouissais d'avoir attrapé le dernier métro lorsque soudain, à un carrefour de ce *dédale* de couloirs et d'escaliers, je n'ai plus reconnu ma station, que je fréquentais pourtant si régulièrement que je pensais la connaître aussi bien que ma cuisine. J'ignorais cependant qu'elle cachait, derrière le parcours limpide que je pratique tous les jours, un *monde obscur de tunnels, de directions inconnues* que j'aurais préféré ignorer [...]. Je marche donc, droit devant moi, dans un monde inconnu, le plus vite possible, ce qui ne veut pas dire grand chose pour le vieil homme que je suis <sup>24</sup>.

---

22 *Ibid.*

23 À ce sujet voir DELEUZE (G.), *Différence et répétition*. Paris : P.U.F., Épiméthée, 1969, rééd. 2003.

24 RZ, p. 34-35. Nous soulignons.

Cette héroïsation de Zucco est renforcée par le traitement opéré sur le nom des personnages. Seul Roberto Zucco porte un nom qu'il a peur, étrangement, d'ailleurs d'oublier comme l'indiquent les premières répliques du tableau « XII. LA GARE » :

ZUCCO. – Roberto Zucco.

LA DAME. – Pourquoi répétez-vous tout le temps ce nom ?

ZUCCO. – Parce que j'ai peur de l'oublier.

LA DAME. – On n'oublie pas son nom. Ce doit être la dernière chose que l'on oublie.

ZUCCO. – Non, non ; moi, je l'oublie. Je le vois écrit dans mon cerveau, et de moins en moins bien écrit, de moins en moins clairement, comme s'il s'effaçait ; il faut que je regarde de plus en plus près pour arriver à le lire. J'ai peur de me retrouver sans avoir de nom.

LA DAME. – Je ne l'oublierai pas. Je serai votre mémoire <sup>25</sup>.

Et quand Zucco la quitte, elle pleure et, dans la dernière réplique du tableau XII, elle reprend le même thème :

LA DAME. – Et votre nom, imbécile ? Êtes-vous même capable de me le dire, maintenant ? Qui s'en souviendra pour vous ? Vous l'avez déjà oublié, j'en suis sûre. Je suis seule, maintenant, à m'en souvenir. Vous allez partir sans votre mémoire <sup>26</sup>.

Et de quel nom se souvient-on sinon des héros légendaires et mythiques ? L'isolement et l'héroïsation de Roberto Zucco sont d'autant plus patents que les autres personnages, purs représentants de l'humanité, n'ont pas de nom et sont désignés soit par leur fonction (Le mac, L'inspecteur...) soit par leur lien de parenté (La mère, Le frère...). Il reste à voir, néanmoins, au-delà des intentions du dramaturge, si le texte lui-même permet une telle interprétation.

#### *De la liturgie de Mithra à la figure christique*

*Roberto Zucco* est, à l'évidence, placée sous le signe du mythe, comme le signale l'épigraphe, placée en exergue par Bernard-Marie Koltès <sup>27</sup> :

Après la seconde prière, tu verras le disque solaire se déployer et tu verras pendre de lui le phallus, l'origine du vent ; et si tu tournes ton visage vers l'Orient, il s'y déplacera, et si tu tournes ton visage vers l'Occident, il te suivra. (Liturgie de Mithra, partie du

---

25 RZ, p. 76.

26 RZ, p. 82.

27 Cf. « Liturgie de Mithra », partie du Grand Papyrus magique de Paris, trad. Pascal Charvet, IV, lignes 547-552.

Grand Papyrus Magique de Paris. Cité par Carl Jung lors de sa dernière interview à la BBC)

Ce texte est, par ailleurs, réécrit, presque mot à mot, dans le dernier tableau de la pièce, « XV. ZUCCO AU SOLEIL », tant dans les didascalies que dans les paroles du personnage qui s'adresse aux voix qui n'entendent ni ne voient rien et qui l'interrompent constamment :

*Le soleil monte, brillant, extraordinairement lumineux. Un grand vent se lève.*

Zucco. – Regardez le soleil. (*Un silence complet s'établit dans la cour.*) Vous ne voyez rien ? Vous ne voyez pas comme il bouge d'un côté à l'autre ? [...] Regardez ce qui sort du soleil. C'est le sexe du soleil ; c'est de là que vient le vent. [...] Bougez la tête : vous le verrez bouger avec vous. [...] C'est la source des vents. [...] Tournez votre visage vers l'Orient et il s'y déplacera ; et, si vous tournez votre visage vers l'Occident, il vous suivra.

*Un vent d'ouragan se lève. Zucco vacille.*

[...]

*Le soleil monte, devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique. On ne voit plus rien*<sup>28</sup>.

On ne peut être plus clair, d'autant plus que la référence à Jung, ici, fait sens. En effet, on sait que le fondateur de la psychologie analytique<sup>29</sup> rompt avec Freud, en refusant de privilégier l'histoire individuelle des sujets (en particulier le complexe d'Œdipe) et en ouvrant l'analyse de l'inconscient aux mythes. Il est difficile de ne pas voir dans cette référence – révérence ? – une instruction de lecture qui engage à ne pas rabattre Zucco sur Sacco, c'est-à-dire sur une interprétation psychanalytiquement conforme et donc étroitement œdipienne, comme l'y inviteraient, peut-être, les meurtres de « papa » et de « maman ». Le délire de Zucco ne se dilue pas dans des fantasmes familiaux et personnels, mais est bien un délire cosmique : il en

28 RZ, p. 94-95.

29 La psychologie analytique est une théorie et une méthode élaborées par le psychiatre Carl-Gustav Jung, dès 1913, qui se propose de faire l'investigation de l'inconscient et, par là, de donner du sens à ce qu'il nomme l'« âme », c'est-à-dire à la « psyché » constituant la sphère psychique. Il développe quelques concepts clés comme ceux d'« inconscient collectif », d'« archétype » ou de « synchronicité ». Il considère que le psychisme d'un individu est constitué aussi bien d'éléments de la vie personnelle du sujet, que de représentations faisant appel aux mythes et symboles universels. Il est l'un des premiers collaborateurs de Freud dont il s'est séparé par la suite pour des raisons d'ordre personnel et théorique et, en particulier, à cause du refus de son « maître » d'adhérer à sa psychologie des profondeurs qui mêlent, pour appréhender la « réalité de l'âme », des champs aussi divers que l'anthropologie, l'alchimie, l'étude des rêves, la mythologie et la religion.

appelle au vent, au soleil, aux forces de la nature. Toute psychologisation du personnage trahirait cette pièce qui se veut avant tout « liturgie ».

On peut penser que ce texte exhumé et théâtralisé par Jung dans une émission de la BBC a été un des moteurs de l'écriture de Bernard-Marie Koltès. En effet, il semble qu'il a vu toute l'importance qu'avait, dans cette liturgie de Mithra<sup>30</sup>, cette ascension solaire qu'accomplit l'initié dans un état de transe. Roberto Zucco, comme l'initié dans la liturgie de Mithra, entreprend son anabase, en franchissant des seuils (sacrifice du taureau / meurtres du père, de la mère, de l'inspecteur, de l'enfant<sup>31</sup>) qui marquent à chaque fois le point de passage à un niveau supérieur : il passe de la terre, l'univers sublunaire, où tout est soumis à un perpétuel changement (naissance, mort, altération) au monde céleste, l'univers supralunaire, caractérisé par sa perfection, là où il peut trouver la révélation ultime de son immortalité, dans la rencontre avec une divinité qui ressemble à Mithra,

---

30 Le mithraïsme est un courant religieux que les mystères mithriaques ont véhiculé dans l'Empire romain du I<sup>er</sup> au III<sup>e</sup> siècle de notre ère. Il a failli devenir la religion de l'Empire romain lorsqu'Aurélien voulut réunir la conscience religieuse du monde romain, autour d'un culte solaire, celui de *Sol invictus*. Il n'est donc pas étonnant qu'on puisse relever de nombreuses analogies entre le mithraïsme et le christianisme, comme le montrent les quelques indications suivantes. Les initiés étaient consacrés par une sorte de baptême. Dans le *mithraeum*, une caverne, on prenait des repas en commun, banquets d'immortalité, où l'on servait du pain et une coupe d'eau ou de vin en prononçant certaines formules. Les mithriastes consommaient de la chair de taureau, en souvenir du repas qui avait réconcilié leur dieu avec le Soleil. On fêtait, aux alentours de l'actuel solstice d'hiver, le 25 décembre comme l'anniversaire du Soleil (*dies natalis Solis invicti*), qui était aussi celui de Mithra tauroctone né de la pierre, comme le feu jaillit du silex : l'iconographie mithriaque montre le dieu émergeant des rocs en présence et avec l'aide de bergers. De nombreux symbolismes concernaient la descente des âmes dans le monde terrestre et leur remontée au ciel. Mithra était appelé « le bon berger », « le rédempteur », « le sauveur », « le Messie » et considéré comme « la voie, la vérité et la lumière ». Le septième jour de la semaine – notre dimanche – était jour de célébration, et en particulier celui qui était situé autour de la période de l'année qui deviendra la fête de Pâques. Il avait douze compagnons ou disciples et accomplissait des miracles. Les mithraïstes se représentaient la fin du monde, à la façon des stoïciens, comme une conflagration universelle. On racontait qu'après l'immolation du taureau Mithra était monté sur le char du Soleil. Cet épisode devait se renouveler à la fin des temps et Mithra embraserait le monde comme Phaéton avait failli le faire. (Sources : *Encyclopédie Universalis*, article « Mithra »).

31 Assez étrangement, l'enfant n'est pas nommé dans la liste des personnages qui ouvre la pièce. Cette forclusion est-elle un acte manqué ou un geste réussi ?

figure d'Hélios. C'est bien avec le soleil qu'a rendez-vous Roberto Zucco, à la fin de la pièce. L'initié, en effet, doit mourir aux quatre éléments (la terre, l'eau, l'air, le feu) qui le constituaient primitivement pour obtenir une naissance éternelle et une vie immortelle où les quatre éléments deviennent impérissables.

Le tableau « VIII. JUSTE AVANT DE MOURIR » est significatif à ce propos. En effet, il s'ouvre sur une série de vers<sup>32</sup> que récite Roberto Zucco, lorsqu'il est projeté à travers la fenêtre d'un bar de nuit par le balèze :

ZUCCO.  
 « C'est ainsi que je fus créé comme un athlète.  
 Aujourd'hui ta colère énorme me complète.  
 O mer, et je suis grand sur mon socle divin  
 De toute ta grandeur rongé mes pieds en vain.  
 Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume. »  
*[Interruptions d'une pute, d'un gars, puis Zucco reprend]*  
 « Enveloppé de bruit et de grêle et d'écume  
 Et de nuits et de vents qui se heurtent entre eux,  
 Je dresse mes deux bras vers l'éther ténébreux. »

Les guillemets dans le texte indiquent bien que l'on a affaire à une citation – le spectateur aura le même sentiment tant le ton de ces paroles tranchent, en termes de registre de langue<sup>33</sup>, avec les discours tenus par Zucco lui-même et les autres personnages (« une pute », « un gars », « le balèze »), et tant l'alexandrin est reconnaissable dans la scansion de ses douze syllabes. Le lecteur n'aura pas trop de mal à retrouver le texte dont sont extraits ces vers<sup>34</sup>, dans la mesure ils font partie du bagage culturel

32 RZ, p. 45.

33 Le tableau se termine, par exemple, par ces deux répliques : « Le balèze. – Il faut que tu ailles pisser. / Zucco. C'est trop tard. » (p. 50), qui sont juxtaposées au texte de Dante.

34 HUGO (V.), *La Légende des siècles*, section « X. Les sept merveilles du monde. – 6. Le colosse de Rhodes », 5<sup>e</sup> strophe, vers 1 à 8. Curieusement, la ponctuation dans le texte de B.-M. Koltès ne respecte pas celle d'Hugo :

« C'est ainsi que je fus créé comme un athlète ;  
 Aujourd'hui ta colère énorme me complète,  
 Ô mer, et je suis grand sur mon socle divin  
 De toute ta grandeur rongé mes pieds en vain ;  
 Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume,  
 Enveloppé de bruit et de grêle et d'écume  
 Et de nuits et de vents qui se heurtent entr'eux,  
 Je dresse mes deux bras vers l'éther ténébreux, »

commun que devait avoir tout élève fréquentant, comme Bernard-Marie Koltès, un collègue de jésuites dans les années soixante. Zucco, en effet, récite les paroles que tient, dans *La Légende des siècles* de Victor Hugo, le colosse de Rhodes. On sait que « Le Colosse de Rhodes » était une statue en bronze, dont la hauteur dépassait les trente mètres et qui représentait Hélios, le dieu-soleil <sup>35</sup>. Le rapprochement entre Zucco et le Soleil est donc clairement souligné, même si c'est sur un mode dysphorique, la chute et la disparition.

Parallèlement à son ouverture, le tableau VIII se termine aussi par une citation ostensiblement montrée :

Zucco.  
« Morte villana, di pietà nemica,  
Di dolor madre antica  
Giudicio incontestabile gravoso,  
Di te blasmar la lingua s'affatica. »

Si l'effet citationnel est plus évident, ici, dans la mesure où ces vers sont dits par Zucco dans leur langue d'origine, l'italien, il est, peut-être, plus difficile pour le lecteur d'en trouver l'auteur et d'en comprendre le sens. Une recherche rapide permet, toutefois, à tout lecteur d'en trouver les références ; il s'agit d'un extrait de la *Vita Nuova* <sup>36</sup> de Dante Alighieri,

---

De plus, on remarque, au vers 7, une graphie malencontreuse dans le texte de Koltès : « entre eux » à la place de « entr'eux ». Dans les deux cas, il est difficile de décider si l'on a affaire à de simples coquilles ou à un dysfonctionnement et à un détournement volontaires signifiants.

35 Cette statue était l'œuvre de Chares, créée en souvenir de la résistance victorieuse à Démétrios 1<sup>er</sup> Poliorcète (-305 à -304), érigée sur l'île de Rhodes vers -292. Cette gigantesque effigie fut renversée en -226 par un tremblement de terre. Cassée au niveau des genoux, elle s'effondra et tomba en morceaux. La statue brisée resta sur place jusqu'en 654. Il ne reste plus aujourd'hui la moindre trace du colosse. C'était la sixième des sept merveilles du monde antique.

36 DANTE, *Vita Nuova*, chapitre 8, début de la 2<sup>e</sup> partie. On peut en donner la traduction suivante :

« Mort brutale, ennemie de la pitié,  
mère antique de la douleur,  
jugement dur et irrécusable,  
[puisque tu as donné l'occasion à mon cœur affligé  
de se livrer à ses pensées,]  
ma langue se fatiguera à t'accuser ; »



œuvre *a priori* moins connue que la *Divine Comédie*. Ici, aussi, la citation fait sens ; en effet, comme celle d'Hugo, elle tranche (usage du vers<sup>37</sup> et de l'italien) avec les discours que l'on entend dans ce bar de nuit fréquenté par les putes, les souteneurs et leurs clients. Il y a, à l'évidence, une ironie discursive à faire réciter, dans un « bar à putes », par celui qui vient de violer la gamine, des vers de Dante, le poète qui a chanté la *gentillissima*, sa Béatrice. Toutefois, ces vers nous font percevoir les lignes de fuite du tableau et le nœud inextricable des significations. Il s'agit, ici, aussi, de capture, de noces réciproques de deux textes : le greffon et le porte-greffe, le texte de Dante et celui de Bernard-Marie Koltès, se lisent dans leur horizon mutuel. Le texte de *Roberto Zucco* devient étrange, sinon étranger ; les saisies molaires et les rationalités doxastiques – ces « briques » qui sont des prêts-à-penser – laissent la place à des saisies sémantique et impressive, à une métaphore généralisée d'ordre mythique. À cet égard, il n'est pas innocent que Zucco parle une langue étrangère dans sa propre langue et qu'il s'adresse, dans ce bar, à un correspondant absent dans un téléphone qui ne marche pas, en proclamant qu'il aimerait « renâître chien » et qu'il croit « qu'il n'y a pas de mots, [qu'] il n'y a rien à dire » et qu'il « faut arrêter d'enseigner les mots<sup>38</sup> ». Par ailleurs, cette interpellation de la *morte villana*, la « mort brutale », est bien prémonitoire du destin qui

---

Les vers 4 et 5 (ici, entre crochets) ne sont pas donnés dans le texte que récite Zucco. La *Vita Nuova* est une narration romancée (31 poésies, dont 25 sonnets qui brûlent d'une ardeur amoureuse et mystique à la fois, 1 ballade, 5 chansons), composée entre 1291 et 1293 qui raconte les épisodes clés de la jeunesse de Dante : le choc de sa rencontre, en 1274, à l'âge de neuf ans, de Béatrice, qui en a huit ; le « très doux salut » qu'à dix-huit ans (le 9 devient le chiffre symbolique de Béatrice) elle lui donne et qui lui fait « voir les confins de la béatitude » ; le songe mystérieux qui en découle ; la mort à dix-huit ans de la *gentillissima*, en 1290, et le désespoir qui s'ensuit. Quarante-deux chapitres en prose commentent les vers au fur et à mesure. Il achève son œuvre par une annonce introduite après le dernier sonnet comme une vision paradisiaque : il écrira quelque chose que jamais personne n'a écrit, pour chanter la gloire de l'aimée. Peut-être pensait-il déjà à son chef d'œuvre, *La Divine Comédie*. En tous les cas, il s'agit pour Dante d'écrire « ce qui jamais ne fut dit d'aucune femme ».

37 On peut voir aussi dans la forme « vers » une indication pragmatique qui engage le lecteur à lire « poétiquement » le texte versifié greffé (celui d'Hugo et de Dante) et par effet de synecdoque l'ensemble du texte, *Roberto Zucco*.

38 RZ, p. 48-49.

attend Zucco<sup>39</sup> : fin de sa vie et/ou *vita nuova*. Bien évidemment, aussi, la référence à Dante (auteur prototypique de textes qui ont développé un très grand nombre de lectures allégoriques<sup>40</sup>) renforce les instructions de lecture qui s'étaient constituées lors du pacte établi par l'épigraphe : lire « mythiquement » *Roberto Zucco*, ou du moins accepter l'idée de la multiplicité des lectures possibles, chacune constituant la ligne de fuite, la ligne de sorcière de l'autre.

De plus, cette référence à l'auteur de la *Divine Comédie* – on sait que ce poème décrit la descente de Dante aux Enfers, puis le passage par le Purgatoire et enfin son ascension au Paradis, pour terminer par son union à Dieu – entre en écho avec l'isotopie que produisait la citation du livre consacré à la liturgie du Mithra : le voyage initiatique ; l'errance de Roberto Zucco est aussi à lire à ce niveau. Par ailleurs, si la *Vita nuova* est moins célèbre que l'œuvre maîtresse de Dante, la *Divine Comédie*, il n'en demeure pas moins qu'un épisode de ce texte est devenu un *topos* littéraire : le songe de Dante – probablement connu de Bernard-Marie Koltès. En effet, dans le premier poème inséré dans le livre, Dante raconte le rêve qu'il a fait : il voit apparaître le dieu *Amour* dans une nuée de feu, portant Béatrice nue dans un drap couleur de sang. Le dieu tient dans sa main le cœur enflammé du poète et le donne à manger à Béatrice, puis s'élève vers le ciel en emportant la femme adorée. Cet épisode montre à quel point une œuvre peut tresser des réseaux de textes et de sens très divers, en convoquant aussi bien une tradition mystique (la nuée de feu par exemple), que courtoise (l'histoire du cœur mangé), qu'ésotérique (les appels aux « fidèles d'amour »), ou qu'eschatologique (la mort de Béatrice comme horizon)... *Roberto Zucco*, par son intertextualité déclarée, échappe, lui aussi, au fait divers monovalent et s'inscrit donc dans le paradigme des textes qui sollicitent des herméneutiques diverses : il exige une lecture littéraire. De plus, reviennent dans le texte de Dante les motifs de l'apocalypse et de l'ascension vers un monde de l'au-delà auquel nous avait, déjà, rendus sensibles la liturgie de Mithra. Enfin, le texte de Dante

---

39 Et comment ne pas ajouter *morte villana* qui attend Bernard-Marie Koltès, quand on sait combien il était conscient que la mort prochaine était la seule issue au sida qui le détruisait peu à peu ? *Roberto Zucco* dit aussi la fatigue du dramaturge à accuser la mort.

40 Certains critiques avancent même l'hypothèse que Béatrice n'a jamais existé et que, dans la *Divine Comédie*, elle est la figure allégorique de la théologie – Virgile étant celle de la raison universelle.

ouvre des pistes herméneutiques tout à fait intéressantes et en lien direct avec *Roberto Zucco*.

En effet, Béatrice a été souvent comparée à une sainte, par référence à l'hagiographie franciscaine notamment, et son parcours possède des analogies évidentes avec celui du Christ. De même, on se souvient que Mithra, le « Dieu-Soleil », même s'il précède le mythe chrétien d'au moins 600 ans, a de nombreuses caractéristiques communes avec le Christ. Aussi, nombreux ont été les lecteurs et les critiques qui ont vu dans Roberto Zucco une figure christique. À cet égard, la structure de la pièce, découpée en quinze tableaux, est très significative, car elle ne met que faiblement en place une fable, régie par la loi qui gouverne toute diégèse, toute mise en intrigue narrative, à savoir celle qui s'énonce sous la forme du sophisme bien connu : *Post hoc, ergo propter hoc*<sup>41</sup>. Roberto Zucco, en fait, comme le Christ de la Passion, suit un parcours, un « chemin de croix », qui comporte quatorze stations. Et, il est trahi, lui aussi, comme Jésus Christ, par un Judas, ici en l'occurrence par la gamine, qui, comme le traître biblique, le dénonce à la police<sup>42</sup> :

LA GAMINE (*apercevant Zucco*). – Roberto. (*Elle se précipite sur lui et l'embrasse.*)  
DEUXIÈME POLICIER. – C'est lui.

Le quinzième tableau, « ZUCCO AU SOLEIL », condense à la fois sa mort et sa chute, sa résurrection, et son ascension vers son « père », le soleil, pour une *vita nuova*, comme nous allons le voir.

### *Un nouvel Icare*

Bien évidemment, le dernier tableau de la pièce (« XV. ZUCCO AU SOLEIL ») et son dénouement ne sont pas sans rappeler le mythe d'Icare, le fils de Dédale. Ce dernier, architecte et sculpteur, mais également versé dans les arts mécaniques, construit en Crète, où il était exilé, à la demande du roi Minos, le célèbre labyrinthe, le « palais de la double hache », le

---

41 « *Post hoc, ergo propter hoc* », soit : « à la suite de cela, donc à cause de cela ». Ce sophisme consiste à prendre pour la cause ce qui n'est qu'un antécédent ; c'est prétendre que si un événement suit un autre alors le premier doit être la cause du second.

42 RZ, p. 88.

palais-prison du terrible Minotaure <sup>43</sup>, à qui étaient livrés en pâture, chaque année (ou tous les trois ou neuf ans), sept jeunes gens et sept jeunes filles d'Athènes. Par Pasiphaé, sa mère, épouse de Minos, le Minotaure est le petit-fils d'Hélios et le fils d'un taureau dont Poséidon avait fait présent au roi de Crète. Plus tard, Icare et Dédale, sur ordre du roi Minos, sont emprisonnés dans le labyrinthe, parce que l'architecte avait été le complice de Thésée, le roi d'Athènes, qui était parvenu à tuer le Minotaure et à retrouver son chemin hors du labyrinthe, en s'aidant du fameux fil d'Ariane (la fille de Pasiphaé et de Minos). Néanmoins, Dédale et Icare réussissent à s'évader de leur prison grâce aux ailes que Dédale avait confectionnées pour lui-même et son fils, ailes qu'il avait attachées avec de la cire sur leurs épaules. Mais, malgré tous les conseils de prudence que lui prodigue son père au début de leur envol, Icare s'élève de plus en plus haut, de plus en plus près du soleil ; la cire fond et Icare tombe dans la mer.

Ce bref rappel permet de voir combien le mythe grec <sup>44</sup> et le texte de Bernard-Marie Koltès entrent en résonance dans la déclinaison de motifs communs (labyrinthe, taureau, soleil, prison, meurtres, évasion, chute...). Et ce plus particulièrement dans le dernier tableau.

L'action se situe dans le même décor que le tableau I (« L'ÉVASION »), c'est-à-dire sur les toits de la prison où Roberto Zucco vient d'être incarcéré. Comme à son habitude et comme le suggérait déjà l'*incipit* de la pièce, à peine est-il écroué qu'il s'échappe pour la deuxième fois. Et, au milieu des voix des gardiens et des prisonniers, en plein midi, il apparaît torse et pieds nus au sommet des toits de la prison ; « *Le soleil monte, brillant, extraordinairement lumineux [...] devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique* », en même temps que se lève un « grand vent », un « vent d'ouragan <sup>45</sup> ». Si l'*incipit* de la pièce se situait dans un cadre nocturne, « à l'heure où les gardiens, à force de silence et fatigués de fixer l'obscurité, sont parfois victimes d'hallucination <sup>46</sup> », son *explicit* se déroule sous le soleil, « à midi <sup>47</sup> ». Il existe donc bien une belligérance paradoxale

---

43 Le labyrinthe et le Minotaure sont habituellement considérés comme des symboles solaires.

44 Et, bien évidemment, avec la liturgie de Mithra.

45 RZ, p. 94-95 pour l'ensemble des citations.

46 RZ, p. 9.

47 RZ, p. 90.

entre la structuration du texte et son contenu figuratif. En effet, l'*incipit* de la pièce met en scène l'évasion d'un prisonnier qui profite de la nuit pour se faire la belle. Le texte commence donc par un épisode final, dans la mesure où, habituellement, l'évasion clôt un programme narratif qui pourrait prendre la forme canonique suivante : « délit commis / emprisonnement / évasion ». La figure temporelle de la nuit renforce, à l'évidence, cette isotopie et cette valence terminatives. En revanche, l'*explicit*, conformément aux principes de toute logique narrative bien connus depuis Greimas, renverse le contenu sémantique posé dans le début du texte : l'action a lieu en plein midi, et, donc, l'évasion de Roberto Zucco peut se lire comme une ouverture, une promesse de renouveau, le début d'une *vita nuova*. Ainsi, si le début du texte est une fin, tant d'un point de vue actionnel que d'un point de vue temporel, la fin du texte peut être considérée légitimement comme un commencement, en vertu de l'homologie suivante : « nuit : fin :: midi : commencement ».

En effet, Roberto Zucco se dénuade, il ôte son vieux treillis « sale [et] dégueulasse », comme le dit sa mère<sup>48</sup>, il s'apprête à prendre un nouveau départ, à devenir un homme nouveau. Son dénuement n'est pas sans entrer en écho avec des textes bibliques, qu'on peut supposer connus de Bernard-Marie Koltès, tant ils font partie de la culture commune d'un homme qui a fréquenté un collège tenu par les jésuites dans ses années de jeunesse. La convocation et le rappel d'extraits des « Épîtres de Saint Paul » et de « L'Apocalypse », sont, ici, par eux-mêmes, fort éclairants, comme le montre ce montage de citations non exhaustif<sup>49</sup> :

Vous tous en effet, baptisés dans le Christ, vous avez revêtu le Christ [...] (« Lettre aux Galates », chap. 3, verset 27)

Il faut, en effet, que cet être corruptible revête l'incorruptibilité, que cet être mortel revête l'immortalité. (« Première lettre aux Corinthiens », chap. 15, versets 53-54)

Nous savons en effet que si cette tente – notre maison terrestre – vient à être détruite, nous avons un édifice qui est l'œuvre de Dieu, une maison éternelle qui n'est pas faite de main d'homme, dans les cieux. Aussi gémissons-nous dans cet état, ardemment désireux de revêtir par-dessus l'autre notre habitation céleste, si toutefois nous devons être trouvés vêtus, et non pas nus. Oui, nous gémissons dans cette tente, nous gémissons, accablés ; nous ne voudrions pas en effet nous dévêtir, mais nous revêtir

48 RZ, p. 15.

49 *La Bible de Jérusalem*. Paris : Desclée de Brouwer, 1999, p. 2014, 1993, 1999, 2038, 2129. Nous soulignons.

par-dessus, afin que ce qui est mortel soit englouti par la vie. (« Deuxième lettre aux Corinthiens », chap. 5, versets 1-4)

Vous vous êtes dépouillés du vieil homme avec ses agissements, et vous avez revêtu le nouveau, celui qui s'achemine vers la vraie connaissance en se renouvelant à l'image de son Créateur. (« Lettre aux Colossiens », chap. 3, versets 9-10)

L'un des Vieillards prit alors la parole et me dit : « Ces gens vêtus de robes blanches, qui sont-ils et d'où viennent-ils ? » Et moi de répondre : « Monseigneur, c'est toi qui le sais. » Il reprit : « Ce sont ceux qui viennent de la grande épreuve : ils ont lavé leurs robes et les ont blanchies dans le sang de l'Agneau. C'est pourquoi ils sont devant le trône de Dieu, le servant jour et nuit dans son temple ; et Celui qui siège sur le trône étendra sur eux sa tente. *Jamais plus ils ne souffriront de la faim ni de la soif ; jamais plus ils ne seront accablés ni par le soleil, ni par aucun vent brûlant. Car l'Agneau qui se tient au milieu du trône sera leur pasteur et les conduira aux sources des eaux de la vie. Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux.* » (Apocalypse, chap. 7, versets 13-17)

Il ne s'agit pas, bien évidemment, de faire de Roberto Zucco un héros « chrétien », mais de montrer que le texte du dramaturge peut se comprendre sur le mode du palimpseste et de la reprise et de la répétition différenciante de motifs bibliques (se dépouiller du vieil homme, revêtir de nouveaux habits, aspiration à une vie éternelle, retour à la maison éternelle...). De nouveau, il est pertinent de saisir ces rapports entre *La Bible* et *Roberto Zucco* sur le mode de la capture, des noces, du *ET* – et non du *Est*. De plus, la référence à ces textes, nous semble-t-il, participe à la signification de ce dernier tableau et entre en congruence avec les effets sémantiques qu'on peut inférer à partir de la réécriture de l'épigraphe que nous avons mise en évidence.

Cette dernière scène devient, donc, une « scène d'exposition » au double sens du terme. Tout d'abord, comme nous venons de le montrer, c'est une scène d'ouverture narrative. Mais, en outre, Zucco en s'exposant en pleine lumière prend un nouveau départ : il s'évade pour renaître. C'est pourquoi il est légitime de considérer ce dernier tableau, « Zucco au soleil », comme une véritable scène d'apocalypse<sup>50</sup>, pendant laquelle « on ne voit personne, pendant toute la scène, sauf Zucco quand il grimpe au sommet du toit », et où l'on n'entend que les « voix de gardiens et de prisonniers mêlés<sup>51</sup> ». En effet, Roberto Zucco est entraîné dans une sorte de maelstrom apocalyptique, comparable à une fin du monde : un vent

---

50 *L'Apocalypse* est le dernier livre de la Bible chrétienne ; on attribue traditionnellement sa composition à l'évangéliste Jean.

51 RZ, didascalie de la page 90.

d'ouragan, un soleil extraordinairement brillant qui monte et qui « devient aveuglant comme l'éclat d'une bombe atomique <sup>52</sup> ». On se rappelle que, étymologiquement, le mot « apocalypse » est la transcription d'un terme grec (ἀποκάλυψις / *apokalupsis*) qui lui-même traduit l'hébreu *nigla*, lequel signifie : mise à nu, enlèvement du voile ou révélation <sup>53</sup>. Le livre, de plus, concerne aussi bien le passé que le présent et le futur : « Écris donc ce que tu as vu : le présent et ce qui doit arriver plus tard <sup>54</sup>. » Roberto Zucco fait donc bien l'expérience d'une apocalypse : il se met à nu, il a des visions qu'il est le seul à percevoir, et il a la révélation d'une nouvelle existence. Le côté solaire de Zucco triomphe ; il se fond dans les forces vitales triomphantes qui engloutissent le monde des hommes. Il perd sa nature humaine, molaire, et corps sans organes il devient imperceptible, invisible en fusionnant avec le grand Tout du monde. Le « triomphe » de Zucco repose sur un dernier renversement paradoxal. Sa chute n'entraîne pas sa mort mais sa consécration héroïque ; il est un nouvel Icare dont la chute ressemble à une ascension vers un autre royaume que celui des hommes. La scène est vide, « on ne voit plus rien <sup>55</sup> ». Comme la dame élégante le pressentait, il ne reste qu'un nom : Roberto Zucco ; à chacun peut-être de dire de quoi Roberto Zucco est alors le nom.

### *Hamlet*

La transfiguration d'un « héros » d'un fait divers en héros mythique est patente dans *Roberto Zucco*. On pourrait étendre ces considérations dans d'autres directions bien évidemment tant le texte est riche, en particulier vers les mythes littéraires. Sans entrer dans les détails, nous pouvons signaler les pistes suivantes.

En effet, il ne serait pas incongru de voir en Roberto Zucco un nouvel Hamlet. Car il est évident que *Roberto Zucco* tisse des liens transtextuels

---

52 RZ, didascalies des pages 94 et 95.

53 En effet le « Prologue » de *L'Apocalypse* commence ainsi : « Révélation de Jésus-Christ : Dieu la lui donna pour montrer à ses serviteurs *ce qui doit arriver* bientôt ; il envoya son Ange pour la faire connaître à Jean son serviteur, lequel a attesté la Parole de Dieu et le témoignage de Jésus-Christ : toutes ses visions. » (*La Bible de Jérusalem*, « L'Apocalypse », chapitre 1, versets 1-2, Paris : Desclée de Brouwer, 1999, p. 2121).

54 *L'Apocalypse*, chapitre 1, verset 19, *op. cit.*, p. 2122.

55 RZ, didascalie de la page 95.

manifestes avec la pièce de Shakespeare<sup>56</sup>. Cela n'aurait rien d'étonnant tant l'auteur anglais apparaît comme un modèle au jeune dramaturge français :

Ce fut une expérience incroyable ; je ferai une traduction de Shakespeare pour mon seul plaisir. Ce mec m'a appris la liberté. Il m'a beaucoup libéré par rapport aux règles du théâtre. Quand quinze ans ont passé, quelqu'un vient le dire, et c'est fait : quinze ans ont passé. Le montage des scènes est ahurissant. [...] À lire ça, je sautais de joie au plafond. Les classiques français, au contraire, nous foutent dans la merde<sup>57</sup>.

Il est sous le choc quand il assiste à la représentation de *Hamlet*<sup>58</sup>, pièce mise en scène par Patrice Chéreau au festival d'Avignon en 1998 :

J'ai vu *Hamlet*. Un choc pareil, je n'en avais pas ressenti depuis *La Dispute*<sup>59</sup> montée par Chéreau [...] Pour *Hamlet*, j'ai eu l'impression de comprendre cette pièce que je n'avais jamais comprise<sup>60</sup>.

Pour composer *Roberto Zucco*, Koltès se souviendra des dispositifs dramatiques mis en place par Shakespeare. Mais, c'est dans le premier tableau (« I. L'ÉVASION ») que la référence au texte anglais se fait la plus explicite. En effet, cette ouverture de *Roberto Zucco* est la reprise fidèle de la scène d'exposition de *Hamlet*. On se souvient que dans cette pièce les gardiens s'entretiennent de choses diverses, quand ils aperçoivent le fantôme du père de Hamlet, qui vient d'être assassiné par son frère Claudius. Il en est de même chez Koltès. L'action se déroule la nuit et met en scène des gardiens effectuant leur ronde. L'apparition impromptue de *Zucco* s'évadant par les toits n'est pas sans rappeler le fantôme du père d'Hamlet. Ajoutons aussi que dans le texte il est fait explicitement référence à Ophélie qui donne son nom au tableau XIII.

---

56 *Roberto Zucco* pourrait, dès lors, apparaître donc comme l'aboutissement d'un texte inachevé, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*.

57 KOLTÈS (B.-M.), *Une part de ma vie*, op. cit., p. 90.

58 La pièce de Shakespeare se déroule au royaume de Danemark et raconte l'histoire du jeune prince Hamlet dont le père a été tué à la suite d'un complot de son frère, Claudius. Hamlet doit le venger, au prix même de la folie et du suicide de sa fiancée, puisque le prince va assassiner Polonius, le père d'Ophélie. Feignant la folie, Hamlet réussit à découvrir l'assassin de son père avant de mourir empoisonné en même temps que Claudius.

59 Pièce de Marivaux.

60 KOLTÈS (B.-M.), *Une part de ma vie*, op. cit., p. 89.



Johan Faerber <sup>61</sup>, dans son étude de la pièce de Bernard-Marie Koltès, décline les différents thèmes qui sont communs aux deux œuvres, en considérant que Zucco est un « prince sans royaume ». D'une part, il est l'« orphelin du monde », dans la mesure où « privé de tout pouvoir, à la différence de Hamlet, et réduit partiellement à l'impuissance, Roberto Zucco est un être révolté, un dissident vivant au cœur d'un monde auquel il essaie de se soustraire par le meurtre, échappatoire paradoxale puisque tragique et joyeuse à la fois <sup>62</sup> ». D'autre part, il est, comme Hamlet, « l'homme du désastre » ; comme son illustre devancier il pourrait se poser la question : « Être ou ne pas être. Telle est la question ». Car, à l'image de Hamlet, « Zucco peut être considéré comme le symbole d'un homme épris d'idéal et qui, ayant fait l'expérience du désastre de la vie terrestre, n'aspire qu'à accéder au royaume céleste, celui de l'astre roi, le soleil <sup>63</sup> ». La différence entre les deux personnages tient, selon Faerber, au fait que chez Zucco l'action l'emporte sur la mélancolie.

*Quand « le chaos chaotise »*

On le voit toute œuvre littéraire est rhizomatique ; les chemins pour y accéder sont nombreux et divers ; il n'y a pas de centre ; à chaque lecteur de creuser son terrier. Pour nous il s'agissait, tout simplement, de montrer que l'on ne pouvait réduire *Roberto Zucco* à une réécriture théâtrale d'un fait divers, avec quelques qualités de style proclamées. En fait, le réseau mythique du texte ne constitue pas un sens transcendant plus « profond » qu'il appartiendrait au critique de révéler. Une œuvre littéraire n'est pas redevable d'une structuration qui distinguerait une surface et une profondeur du texte, le deuxième terme étant nécessairement valorisé. Bien au contraire – et en cela elle se distingue du « fait divers » narré dans les médias – elle se constitue en « plan d'immanence » tel qu'a pu le définir Gilles Deleuze :

Le plan d'immanence est comme une coupe du chaos, et agit comme un crible. Ce qui caractérise le chaos, en effet, c'est moins l'absence de déterminations que la vitesse infinie avec laquelle elles s'ébauchent et s'évanouissent : ce n'est pas un mouvement de l'une à l'autre, mais au contraire l'impossibilité d'un rapport entre deux détermina-

---

61 FAERBER (J.), *Bernard-Marie Koltès, Roberto Zucco*. Paris : Hatier, « Profil d'une œuvre », n° 295, 2006, p. 93-97.

62 *Ibid.*, p. 94.

63 *Ibid.*, p. 95.

tions, puisque l'une n'apparaît pas sans que l'autre ait déjà disparu, et que l'une apparaît comme évanouissante quand l'autre disparaît comme ébauche. Le chaos n'est pas un état inerte, ce n'est pas un mélange au hasard. Le chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance <sup>64</sup>.

Y a-t-il meilleure description de *Roberto Zucco* ?

---

64 DELEUZE (G.), GUATTARI (F.), *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit, 1991, p. 44-45.



## RÉSUMÉS

### **Anne Sylvie Barthel-Calvet, *Sortir du récit biographique pour construire un emblème : le cas de Harvey Milk de Stewart Wallace et Michael Korie***

Il semble que travail mené par le librettiste de *Harvey Milk* rapproche cette œuvre d'un opéra engagé, plutôt que du « CNN opera » que certains critiques ont dénoncé lors de sa création. En effet, le librettiste comme le compositeur y font appel à un certain nombre d'outils rhétoriques pour passer d'un récit biographique à la construction de l'emblème *Harvey Milk*. Deux grands axes peuvent être relevés : un travail de réduction et de cristallisation des éléments biographiques et l'exploitation dynamique de la juxtaposition d'éléments hétérogènes. Le librettiste a ainsi fortement réduit la description du contexte politique et social, ainsi que la complexité de la personnalité de Harvey Milk, au profit de traits nettement dessinés. La référence au judaïsme du protagoniste et à son attachement aux valeurs de liberté de l'Amérique vient renforcer l'image de son combat contre l'intolérance. La linéarité du récit est également cassée au profit d'une construction symétrique, en particulier entre le début et la fin de l'opéra, et cette structuration se retrouve également sur le plan musical où la texture intègre des éléments disparates.

### **Doriane Bier, « *Je devins un opéra fabuleux* » : la construction du personnage de Rimbaud à l'opéra**

La biographie de Rimbaud ne cesse de fasciner, tout autant que ses poèmes : saisissante par son spectaculaire clivage entre deux périodes (l'écriture, puis l'aventure africaine), l'existence de Rimbaud offre l'exemple même d'une fragmentation, d'un désir de vivre plusieurs vies. Cette tendance était déjà inscrite au cœur de l'œuvre, qui est marquée par la polyphonie et la démultiplication de l'identité du sujet lyrique. Un tel « personnage », si théâtral, offrait donc pour l'opéra contemporain un sujet idéal, quoique (ou plutôt, parce que) complexe et fragmenté. Nous étudions ici six opéras

mettant en scène le personnage de Rimbaud et exploitant à la fois sources biographiques et littéraires, les secondes étant fréquemment lues à la lumière des premières. En observant les différents dispositifs adoptés, la manière dont s'articulent ces sources et la part respective qui leur est dévolue, nous cherchons à cerner quel portrait de Rimbaud chacun de ces opéras propose, quelle pierre il vient apporter à l'édifice du « mythe de Rimbaud » dont parle Étienne.

**Nicole Boireau, *Luther (1961) de John Osborne : de Luther à Osborne***

La pièce de l'auteur anglais John Osborne, *Luther*, connut un grand succès à sa création en 1961. S'appuyant sur la biographie psychanalytique d'Erik H. Erikson, *Luther avant Luther* (1959, traduction française 1968) qui donne une importance capitale au conflit père-fils, et estompe le contexte historique, Osborne construit un personnage tourmenté, en proie à ses démons intérieurs, qui rappelle étrangement les héros (ou anti-héros) de ses autres pièces. Homme révolté, mais piètre révolutionnaire, le personnage de Luther est aussi en phase avec le climat intellectuel anglais des années 50 et 60. Au XXI<sup>e</sup> siècle, la pièce a gardé toute sa pertinence et le Luther d'Osborne est resté notre contemporain.

**Chantal Cazaux, *Macbeth : de mormaer à thane, de thane à generale, invention et poétisation d'un personnage***

La première fois que Giuseppe Verdi composa un opéra d'après une pièce de Shakespeare, ce fut *Macbeth* (1847). Que reste-t-il dans cette œuvre, et par ailleurs dans la pièce, du véritable Macbeth historique ? Comment le roi d'Écosse Mac Bethad mac Findlaích est-il devenu le symbole shakespearien de l'usurpateur meurtrier et coupable, puis un anti-héros d'opéra dominé par des forces surnaturelles ? Le poids de la politique et celui des enjeux de production sont un élément de réponse : comment Shakespeare a cherché à célébrer Jacques I<sup>er</sup> d'Angleterre, ex-Jacques VI d'Écosse, par le biais d'un argument qui mettait en valeur l'union anglo-écossaise contre l'ennemi ; comment Verdi a reçu commande d'un opéra fantastique, et choisi l'univers shakespearien, ses sorcières et ses landes écossaises désolées. La manière dont tous deux ont sélectionné, recomposé et enrichi leurs sources (les *Chroniques* de Holinshed pour

Shakespeare, la traduction par Rusconi du *Macbeth* de Shakespeare, pour Verdi), en constitue l'autre part.

**Gilles Couderc**, *La Gloriana de Britten : entre Tragédie et Histoire*

Pour son livret d'un opéra « national » anglais qui puisse représenter le génie du pays aux cérémonies du couronnement d'Elizabeth II en 1953, Britten utilise le récit iconoclaste de Lytton Strachey, *Elizabeth and Essex, a Tragic History* de 1928, qui revendique l'impossibilité pour l'historien de connaître la vérité historique et l'inspiration personnelle du biographe. Son librettiste, le poète William Plomer, lui soumet la biographie du grand historien anglais J. E. Neale, *Queen Elizabeth I*, comme correctif au récit de Strachey, mais la tentative de reconstitution historique de l'opéra dissimule mal sa dette au récit de Strachey, investi de données psychanalytiques et autobiographiques, auxquelles Britten ajoute ses réflexions personnelles sur les tourments de la sexualité, apportant la preuve que l'opéra est incapable d'écrire une biographie et ne peut fournir qu'un faisceau d'images brisées.

**Claude Coulon**, *Lincoln, à partir de l'histoire, au-delà de l'histoire. Robert E. Sherwood: Abe Lincoln in Illinois*

Malraux écrivait que tout portrait peint par Rembrandt était d'abord un portrait de Rembrandt, et il est vrai que toute biographie commence et s'achève souvent en autobiographie déguisée.

La rencontre de Sherwood et de celui qui devint son plus illustre personnage ne contredit pas la règle. Néanmoins la pièce qu'il écrit sur Lincoln représente une réflexion où l'auteur et son modèle sont intimement liés.

Sherwood, qui fut gravement blessé dans les combats de la Première Guerre mondiale, se révéla comme l'un des plus ardents défenseurs de l'isolationnisme américain au nom de la paix. Devenu un dramaturge illustre et l'ami personnel de Franklin Roosevelt, dont il écrivit un grand nombre de discours, il n'accepta pas la montée des périls dans l'Europe des années 30, et traversa une période de doutes et de remise en question de tous ses engagements avant de plaider pour l'intervention des États-Unis en Europe. C'est dans ce moment d'interrogation qu'il pensa à Lincoln, le Président emblématique dont on écrivait alors une immense biographie, et qu'il médita sur le paradoxe de l'engagement tardif de Lincoln, sur qui il décida

d'écrire une pièce présentant les contradictions de cet homme torturé, partagé entre le désir du retour à ses origines dans l'isolement et la nostalgie et d'autre part la nécessité de devenir l'homme public au service de la justice et de l'égalité entre les hommes.

Du personnage à l'auteur, les sombres heures de l'indécision et de la méditation solitaire permettent le choix définitif, l'expression du devoir d'engagement américain par Sherwood et le départ de Lincoln loin de l'Illinois vers la tragédie et le mythe.

**Alain Cullière, *Certitude, inquiétude. Deux visions de l'empereur Julien au théâtre***

Le règne de l'empereur romain Julien l'Apostat (361-363), marqué par une tentative de retour au paganisme à une époque où triomphaient les valeurs chrétiennes, met en évidence la nature périssable des civilisations. Soucieux de rappeler cette leçon du passé, les auteurs de théâtre ont fréquemment représenté le personnage de Julien depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, déroulant le plus souvent l'ensemble de sa vie sous forme de tableaux, sans privilégier, comme on le fait généralement quand on s'empare d'une figure historique, tel ou tel épisode marquant. La fresque étant préférée au drame, on peut parler ici d'un véritable théâtre biographique.

La communication met en parallèle deux œuvres très distantes : d'une part, une tragi-comédie scolaire de Johannes Herbinus, composée en latin à Stockholm en 1668, présentant Julien comme un personnage monstrueux qui perturbe momentanément le monde, mais sans entamer ses certitudes ; d'autre part, un docu-fiction imaginé par Régis Debray en 2005 et qui montre au contraire Julien comme un être intemporel, dont les inquiétudes sont encore les nôtres. Dans les deux cas, en dépit des différences formelles et morales, l'efficacité didactique du spectacle tient surtout au respect des sources documentaires.

**Laurence Denooz, *Cléopâtre, construction Ḥakīmienne d'un symbole nationaliste. Entre documents historiques, propagande d'opposition, mythification et péplums***

Se rattachant au mouvement littéraire néoclassique arabe, le dramaturge égyptien Tawfiq al-Ḥakīm (1898-1983) a exploité de nombreux thèmes appartenant à la mythologie, à l'Histoire ou au folklore égyptiens, se

plaçant ainsi dans une perspective patriotique de revendication à la constitution d'une identité nationale. Ainsi a-t-il réécrit l'histoire personnelle et publique de Cléopâtre, dont il reconstitue la personnalité en s'inspirant de Plutarque et de Cecil B. DeMille : lui prêtant des motivations intimes originales et en contradiction avec l'opinion collective, il réinterprète ses actes, en fonction de la position internationale de l'Égypte, et plus spécifiquement de son attitude durant la Seconde Guerre mondiale ou durant les crises des années cinquante au Proche-Orient. Ainsi, faisant de Cléopâtre le symbole nationaliste d'une Égypte souveraine et indépendante, il tient compte, dans sa présentation des faits, de l'évolution de la position de l'Égypte entre 1952 et 1956, en raison notamment de l'appui conjoint de l'URSS et des USA dans le contexte de la nationalisation de la Compagnie universelle du canal de Suez : alors qu'en 1955, il la prétend contrainte par sa naissance royale et ses devoirs de souveraine à devenir une manipulatrice politique, il en fait, en 1957, une victime de la propagande augustéenne qui impose l'esquisse cruelle et stéréotypée d'une reine impitoyable et débauchée.

**Mariane Drugeon, *Albert Speer vu par David Edgar : l'inavouable vérité***

David Edgar a décidé d'adapter à la scène la très longue biographie d'Albert Speer, écrite par Gitta Sereny, en 2000. En choisissant de retracer le parcours historique et psychologique de l'architecte du III<sup>e</sup> Reich, devenu ministre de l'Armement et ami intime d'Hitler, Edgar veut tenter de comprendre, et faire comprendre au public, comment cet homme intelligent et cultivé s'est retrouvé impliqué au premier plan dans l'extermination des juifs par les nazis, tout en prétendant, jusqu'à sa mort en 1981, avoir ignoré tout de la Solution finale.

Le parti pris de respect de la vérité historique a conduit le dramaturge à écrire une pièce très longue, censée rendre compte de la complexité de la situation et de la minutie foisonnante du travail de la biographe. Cependant, l'adaptation a également offert à Edgar des outils spécifiques afin de donner vie à un antihéros dont la vie dramatique se prêtait au théâtre. Au-delà de la discussion des motivations de l'auteur dans son choix d'un sujet aussi controversé, nous avons été amenés à examiner l'apport précieux de la théâtralité, mais aussi les limites de ce genre, confronté aux désirs d'exhaustivité et de réalisme de la biographie historique.

**Ariane Eissen**, *L'art « impossible » de la biographie selon Giorgio Manganelli*

Cet article s'intéresse à un cas particulier de théâtre (radiophonique) biographique à partir du texte de Giorgio Manganelli sur Charles Dickens, initialement écrit pour la RAI, en 1975, avant d'être repris en volume dans *A et B*. La dimension biographique de ces pages ne fait aucun doute : Charles Dickens fait allusion à de nombreux détails de sa vie privée et adopte volontiers le ton de la confidence, ainsi que le dispositif de l'interview l'y invite d'ailleurs. Mais, surtout, cet entretien imaginaire (situé aux Enfers) revêt une dimension méta-critique : les images de Charles Dickens élaborées par la critique (et notamment ses biographes) s'y trouvent convoquées et récusées, et l'œuvre et la vie sont lues en regard l'une de l'autre, de manière à dégager une posture existentielle de l'écrivain anglais qui est, indissociablement, une façon d'interpréter son œuvre. Usage réflexif, donc, de la biographie comme art d'interpréter les signes que les êtres laissent derrière eux, et usage ironique également, puisque la dimension fictionnelle de cet art « impossible » est constamment affirmée et mise en scène.

**Myriam Garcia**, *L'opéra verdien, un opéra biographique ?*

De 1846 à 1930, environ une centaine de biographies de Giuseppe Verdi sont écrites en Italie et en France. Dès la première d'entre elles, publiée par les frères Ricordi à des fins publicitaires, une figure publique se dessine : celle d'un self-made man issu d'une famille très pauvre, malmené par les institutions et se hissant par la seule force de sa volonté au sommet de l'art musical. A cette figure de musicien s'ajoutera bientôt celle de symbole national du *Risorgimento*, ami de Cavour et député puis sénateur de l'Italie récemment unifiée. L'émergence de cette figure peut se lire, non seulement à travers les biographies, mais aussi à travers les opéras de Verdi, en particulier dans le choix des sujets.

L'objet du présent article est de voir comment, d'un opéra à l'autre, se construit le personnage public (artistique et politique) de Giuseppe Verdi, en articulation avec la création de son œuvre.



**Jean-Philippe Heberlé**, *Des sources à l'œuvre : la construction opératique d'un compositeur Tudor dans Taverner de Peter Maxwell Davies*

La première de *Taverner*, le premier opéra du compositeur anglais Peter Maxwell Davies (1934-), eut lieu à Covent Garden en juillet 1972. À partir de l'utilisation du « In Nomine » du compositeur Tudor John Taverner (1490 ?-1545), Davies compose une musique complexe servant de toile de fond à un livret qui met en scène la vie de Taverner telle qu'on pensait la connaître jusqu'au milieu des années 1970. À bien des égards, *Taverner* se présente comme un manifeste et une réflexion sur le rôle d'un musicien et sur sa manière de composer, mais aussi comme une œuvre qui contient l'essence des interrogations de Davies sur la dualité humaine et le perpétuel mouvement des choses. Toutes ces questions sont abordées à travers le prisme de la vie de John Taverner telle qu'elle apparaît à travers son personnage opératique. Nous nous intéresserons ainsi aux éléments biographiques retenus ou sélectionnés par Davies pour construire son personnage opératique ainsi qu'à la manière dont il les utilise.

**Raymond Michel**, *Roberto Zucco de Bernard-Marie Koltès. De l'homme infâme au héros solaire*

La dernière pièce de Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*, 1990, est directement inspirée d'un fait divers qui a défrayé la chronique judiciaire en France et en Italie dans les années 1980. Il paraît donc intéressant de tenter de saisir comment un écrivain réécrit la biographie d'un tel « monstre », un être dont les possibles déterminations laissent toujours subsister une part d'indétermination infrangible et d'ombre éternelle. Il s'avère que la pièce du dramaturge messin, en inversant les valeurs propres aux modèles génériques des biographiques des « hommes illustres » et des hagiographies de saints, s'inscrit dans ce que Michel Foucault appelle la « vie des hommes infâmes ». En effet, Bernard-Marie Koltès, par un travail de soustraction des particularités identitaires propres au Zucco du fait divers, parvient à atteindre un *universel concret*, *Zucco*, qui allie à la fois la singularité d'un parcours et l'universalité d'une figure. Cette épuration se fait par la mythification de Roberto Zucco, devenu un héros solaire, construit dans et par un réseau intertextuel mythique et littéraire dense (liturgie du Mithra, Icare, Hamlet, le Christ ; Hugo, Dante, Shakespeare). Il reste au lecteur/spectateur le choix et la décision de préciser, pour lui, de quoi est le nom « Zucco », ce « singulier pluriel ».

**Thierry Santurenne, *Napoléon, héros politique, comparse lyrique***

En termes quantitatifs, le mythe napoléonien n'a pas engendré de descendance lyrique à la hauteur de son rayonnement. Si le Général est présent dans les coulisses de *Tosca* (1900) de Puccini, on ne recense que trois opéras dans lesquels l'Empereur apparaît – avec, dans les trois cas, une médiatisation littéraire : *Madame Sans-Gêne* (1915) de Giordano (d'après Victorien Sardou), *Hàry János* (1926) de Kodály (d'après János Garay) et *Guerre et Paix* (1948) de Prokofiev (d'après Tolstoï). Encore n'y est-il jamais qu'une figure, sinon tout à fait subalterne, du moins secondaire. En outre, si le destin des personnages problématiques est déterminé dans ces ouvrages par la geste napoléonienne, l'Empereur apparaît dans un contexte comique chez Giordano et Kodály où son autorité est bafouée ou contournée, tandis que son aura mythique est remise en question chez Prokofiev. Les héros de ces opéras lui opposent une conception personnelle de la liberté morale et politique, passant par l'audace verbale, la dérision et l'opposition en actes. Rendu possible par le recul historique, cet écornement du mythe s'inscrit dans une critique des déterminismes historiques et idéologiques au profit de valeurs fondées sur l'amour, la compassion et l'imagination, conçues comme autant d'affirmations positives de soi. Il s'agira d'examiner comment le langage lyrique se prête bien à ce travail de déconstruction du mythe bâti autour d'une figure clé de l'Histoire.

**Jean-Pierre Simard, *Réécritures théâtrales sélectives d'un mythe en écho : Mary Stuart chez Liz Lochhead et Ian Brown***

Le texte dramatique, sa lecture spectaculaire proposent une transposition de personnages historiques réels selon des contraintes d'espace, de temps et de caractérisation du protagoniste et de son entourage grâce aux métaphores du réel que constitue l'art théâtral. Ces choix guident la présentation historique du personnage dans une culture, une nation. La focalisation, la récurrence de ses représentations et d'un moment de l'Histoire sont indissociables d'une poétique de mythification. Sans négliger la fable politique théâtrale fondatrice de Schiller, cette étude privilégiera deux pièces écossaises du renouveau de la conscience culturelle de la nation : *Mary* d'Ian Brown et *Mary Queen of Scots Got her Head Chopped Off* de Liz Lochhead. Des incursions vers *Marie Stuart* de Wolfgang Hildesheimer et *Ulrike Maria Stuart* d'Elfriede Jelinek étayeront ce propos pour conforter

l'axiome qu'un mythe n'est reconnu comme tel que si, au-delà de son socle culturel, il atteint à l'universel.

**Walter Zidaric, *D'Adrienne (Le) Couvreur* à Adriana Lecouvreur : de la Comédie-Française au XVIII<sup>e</sup> siècle à l'opéra italien du début du XX<sup>e</sup> siècle**

Tragédienne de la Comédie-Française, à partir de 1717, Adrienne Lecouvreur, aux humbles origines, est considérée comme la plus grande actrice de son époque. Adulée par le Tout-Paris, après sa mort mystérieuse elle devient l'objet d'un procès de mythification qui se poursuit tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et qui la fait réapparaître comme personnage d'une pièce de théâtre, tout d'abord, puis comme héroïne d'opéra. L'opéra de Cilea et Colautti qui s'impose dès 1902 sur la scène milanaise rend tout aussi bien hommage aux deux divas européennes les plus célèbres de l'époque, Sarah Bernhardt et Eleonora Duse, qui contribuent largement à l'évolution de l'image des femmes. La vie d'Adrienne Lecouvreur n'a été qu'un prétexte pour le monde musical ; toutefois, si l'opéra a choisi la toute dernière partie de la vie de la tragédienne, il est aussi vrai que l'on a pu ainsi mettre au point une revalorisation du personnage historique qui devient un *exemplum*.





## ABSTRACTS

**Anne Sylvie Barthel-Calvet**, *Getting away from a biographical narration, so as to build up an emblem: the case of Stewart Wallace and Michael Korie's Harvey Milk*

The way the librettist of *Harvey Milk* used biographical data seems to bring this work closer to a committed opera than to the "CNN opera" that was criticized at the première. Librettist and composer used rhetorical tools to get away from a biographical narration and build the character of Harvey Milk as a symbol. They worked in two main directions: first, the reduction and crystallization of biographical elements and secondly, the dynamic juxtaposition of heterogeneous elements. The librettist greatly understated the description of the political context, as well as the complexity of Harvey Milk's personality, and opted for more sharply delineated features. The reference to the main character's Judaism and his fondness for American values of freedom reinforce the representation of his commitment against intolerance. The narration is not steadily linear, but is rather symmetrically constructed, particularly at the beginning and at the end. This symmetrical structure is also to be seen in the music, whose texture integrates heterogeneous elements.

**Doriane Bier**, *"I became a fabulous opera": creating the character of Rimbaud for the opera*

The biography of Rimbaud, just as much as his poetry, continues to arouse fascination: his life story, with its striking divide between two periods (the creative phase and the African episode), offers an explicit example of fragmentation and of a desire to lead many lives. This tendency was already inscribed within Rimbaud's work, and was manifest in its use of polyphony and its demultiplication of the lyrical "I". In spite, or because, of his complexity and fragmentation, such a theatrical "character" could turn into an ideal protagonist for contemporary opera. We offer here the study of

six operas featuring Rimbaud as a character and drawing on sources both biographical and literary – the latter being often interpreted according to the former. By observing the choices made in the various productions, and the way both types of sources are articulated and organized, we aim to outline, for each of these operas, which portrait of Rimbaud is put forth and how it contributes to the creation of what Etienne called “the Rimbaud myth”.

**Nicole Boireau**, *Luther (1961) by John Osborne: from Luther to Osborne*

John Osborne’s play *Luther* was very successful when it was first produced in 1961. Erik H. Erikson’s biography of Luther, *Young Man Luther* (1959), which Osborne used as a basis for his play, foregrounds the father-son conflict, and somewhat overshadows the historical context. Osborne followed Erikson’s book to draw a tormented character, haunted by his private obsessions, strangely reminiscent of the heroes, or anti-heroes, of his other plays. Osborne’s *Luther* is a rebel, not quite a revolutionary, in keeping with the intellectual climate prevailing in England in the 1950s and 60s. The play is still relevant to the world as we know it in the 21<sup>st</sup> century. Osborne’s *Luther* remains our contemporary.

**Chantal Cazaux**, *Macbeth from mormaer to thane, from thane to generale: inventing and poetizing a character*

The first time Giuseppe Verdi composed an opera after a Shakespeare play was with his *Macbeth* (1847). This paper will examine how much of the libretto and how much of Shakespeare’s drama drew from the real historical Macbeth. How did the medieval king of Scotland Mac Bethad mac Findlaich become the Shakespearian usurper and murderer, and later an operatic anti-hero surrounded with supernatural forces? The importance of politics and marketing will be part of the answer. These issues will range from how Shakespeare intended to celebrate James I<sup>st</sup> of England, previously James VI of Scotland, through a narrative that points out the Scottish-English union against the enemy, to how Verdi was commissioned to compose a fantastic opera and chose the Shakespearian world of sorceresses and wild Scottish landscapes. The way they both opted to recombine and enrich their sources (Holinshed’s *Chronicles* for Shakespeare, Shakespeare’s *Macbeth*, Rusconi’s translation for Verdi) will be another.

**Gilles Couderc**, *Britten's Gloriana: between Tragedy and History*

Britten's coronation opera, *Gloriana*, composed as a "national" opera, is both indebted to Lytton Strachey's iconoclastic narrative *Elizabeth and Essex, a Tragic History* of 1928, which claims, for the historian, the impossibility of reaching historical truth and the necessity of personal interpretation, and to J. E. Neale's 1934 much-admired scientific biography. Yet despite Britten's and Plomer's wish to aim at "authentic" historical truth, the opera conveys Strachey's concerns with psychoanalysis, to which Britten adds his own depiction of the pains of tormented sexuality, thus providing the proof that opera, like history or narrative, can only provide a heap of broken images of the past instead of genuine biography.

**Claude Coulon**, *From history, beyond history. Abe Lincoln in Illinois, by Robert Sherwood*

Malraux wrote that any portrait by Rembrandt was first of all a portrait of Rembrandt himself. As a matter of fact, all biographies often start and end as disguised autobiographies.

The meeting of Sherwood and the man who became his most illustrious character does not contradict this rule. Nevertheless, the play that he wrote on Lincoln links the author and his model in an intimate reflection.

Seriously wounded in the fights of the First World War, Sherwood became famous as one of the most passionate defenders of American isolationism in the name of peace. As a well-known playwright and personal friend of Franklin Roosevelt, whose essential speech-writer he became, he condemned the rise of dangers in the Europe of the thirties, and lived a time of doubts and questioning concerning all his involvements, before he pleaded for the intervention of America in Europe. Precisely at this moment of questioning he thought of Lincoln, the emblematic President whose biography was then being written, and meditating on Lincoln's paradoxically late involvement, he decided to write a play concerning the contradictions of this great tortured soul, divided between his desire to go back to his origins in nostalgic loneliness, and the necessity to become a public man serving the cause of justice and men's equality.

For this character and its author alike, the dark hours of indecision and solitary meditation led to the ultimate choice, the American involvement

expressed by Sherwood as a duty, and Lincoln's departure from Illinois towards tragedy and myth.

**Alain Cullière**, *From certainty to disquiet. Two different visions of Emperor Julian on the stage*

Marked by an aborted return to paganism at a time when Christian values were triumphant, the reign of Roman emperor Julian the Apostate (361-363) brings out the perishable nature of civilizations. In order not to forget that lesson from the past, playwrights have often adapted Julian to the stage from the 17<sup>th</sup> century onwards, turning his life into a succession of tableaux, without giving precedence to any outstanding episode as is often the case with historical figures. As a series of independent scenes has replaced the usual dramatic pattern we can speak here of real biographical drama.

The article draws a parallel between two plays that are very distant in time. One is a tragicomedy by Johannes Herbinus, written in Latin in 1668 in Stockholm to be performed in schools, showing Julian as a monstrous character, who momentarily plays havoc with the world without undermining its certainties. The other play is a docudrama written by Régis Debray in 2005, showing Julian as a timeless figure whose concerns are still ours. Notwithstanding the moral and formal differences of the two plays, their didactic efficiency derives from the way they stick to documentary sources.

**Laurence Denoos**, *Cleopatra: the construction of a nationalist symbol by Tawfiq al-Ḥakīm with historical documents, opposition propaganda, myths and pepla*

Following the neoclassical literary Arabic movement, Egyptian dramatist Tawfiq al-Ḥakīm (1898–1983) deals with many themes related to mythology, history or Egyptian folklore, from the patriotic perspective of the quest for a national identity. Thence he rewrites Cleopatra's personal and public history, using the works of Plutarch and Cecil B. DeMille to revisit her personality, lending her new and private motivations in contradiction with public opinion, reinterpreting her actions according to Egypt's international situation and more specifically during WWII or the Middle East crises of the 1950s. Thus, making of Cleopatra the nationalist symbol of a sovereign and independent Egypt, in his presentation of the facts he takes into account the



evolution of Egypt between 1952 and 1956, given the joint support of the USSR and the USA within the context of the nationalisation of the Universal Suez Canal Company. Whereas in 1955 he shows her compelled to become a political manipulator by her royal birth and duties, in 1957 he makes of her the victim of Augustan propaganda, turning her into the cruel stereotype of a merciless and dissolute queen.

**Mariane Dugeon, *Albert Speer by David Edgar: the unspeakable truth***

David Edgar decided to dramatize Gitta Sereny's very long biography of Albert Speer in 2000. In choosing to follow the historical and psychological itinerary of the Architect of the Third Reich, later to become Minister for Armaments and Hitler's intimate friend, Edgar wishes to understand, and explain to the audience, how an intelligent and cultivated man could get involved at such a high level in the extermination of the Jews by the Nazis, pretending throughout, and until his death in 1981, that he knew nothing of the Final Solution.

Having decided to respect the historical truth, the playwright wrote a very long play to account for the complexity of the situation and the rich and detailed biography of Sereny. However, the adaptation for the stage also offered Edgar specific tools, which brought to life an archetypal evil character whose life was dramatic. Beyond the debates about the motives behind this choice of such a controversial subject, the article discusses the precious assets of theatricality, but also the limits of the genre, when it is confronted with desires for exhaustiveness and the historical realism of the biography.

**Ariane Eissen, *The "impossible" art of biography according to Giorgio Manganelli***

The article addresses the special case of a biographical (radio) play based on Giorgio Manganelli's text on Charles Dickens, initially written in 1975 for the RAI before being published in the *A and B* volume. Its biographical dimension comes out very clearly: Charles Dickens gives many details of his private life in what sounds like a heart-to-heart conversation, made possible by the interview situation. But most of all, the imaginary conversation (which takes place in Hell) acquires a meta-critical dimension. It reflects and questions the way the critics (and the biographers) have

approached Dickens. His life and works are read concurrently in order to bring out some kind of existential posturing, which is also a way of interpreting his works. The art of biography is used reflexively as a means of interpreting the signs that human beings leave behind, and also used ironically since the fictional dimension of that “impossible” art is constantly foregrounded and dramatized.

**Myriam Garcia, *Verdian opera: a biographical opera?***

From 1846 to 1930, about a hundred biographies of Verdi were written in Italy and in France. From the first of those works, published by the Ricordi brothers as a form of advertisement, a public figure emerges: the image of a self-made man from a poor family, mauled by academics, and who goes up to the heights of the musical art only by the sweat of his brow. To the image of a composer can be added another, that of a national symbol of the *Risorgimento*, a friend of Cavour's and a Parliament member – later a senator – of the recently unified Italy. The emergence of this figure can be defined through the biographies of Verdi, but also through his operas, in particular in the choice of the subjects. The purpose of this article is to see how, from an opera to another, the public character of Verdi, both artistic and political, builds itself, simultaneously with the creation of Verdi's whole work.

**Jean-Philippe Heberlé, *The use of sources in Peter Maxwell Davies's Taverner, or the operatic construction of a Tudor composer***

The première of *Taverner*, the first opera by the English composer Peter Maxwell Davies (1934-), took place at Covent Garden in July 1972. From the “In Nomine” of the Tudor composer John Taverner (1490?-1545), Davies composed some complex music as a backcloth to a libretto staging Taverner's life as it was known up to the 1970s. In many ways, *Taverner* is a manifest and a reflection on the function of a musician and the way he composes music. Yet, it also dwells on Davies's interrogations on human duality and perpetual change. All these questions are dealt with in the life of Taverner as it appears through his operatic character. This article thus focuses on the elements chosen and selected by Davies to build his character as well as on the way he uses them.

**Raymond Michel**, *Roberto Zucco* by Bernard-Marie Koltès. *From the infamous man to the solar hero*

*Roberto Zucco* (1990), Bernard-Marie Koltès's last play, was directly inspired by a series of criminal events, which became a major judiciary case in France and Italy in the 1980s. It seemed interesting to try and capture the way a writer rewrites the biography of such a "monster", whose possible motives are bound to remain partly indeterminate and forever in the dark. It turns out that by reversing the values inherent in the generic models of the biographies of "illustrious characters" and of the hagiographies of saints, the playwright falls within the framework of what Michel Foucault calls "the life of infamous people". Indeed, after removing the idiosyncrasies of the Zucco of the newspaper events, Bernard-Marie Koltès attains *Zucco*, a *universal and concrete* product, which combines a unique progress with a universal figure. Reaching such purity implies turning Zucco into a myth, a solar hero, made by and through a rich mythical and literary intertextual network (Mithra's liturgy, Icarus, Hamlet, Christ; Hugo, Dante, Shakespeare). It is up to the reader/spectator to choose and decide what the name "Zucco", that "singular plural", is made of.

**Thierry Santurenne**, *Napoleon: a hero in politics, a minor character on the operatic stage*

The musical offspring generated by the myth surrounding Napoleon is quantitatively not worthy of its magnitude. Whereas the Emperor is present off-stage in Puccini's *Tosca* (1900), the Emperor appears in no more than three operas, all related to a famous literary event: *Madame Sans-Gêne* (1915) by Giordano (adapted from Victorien Sardou), *Hàry János* (1926) by Kodály (from János Garay), *War and Peace* (1948) by Prokofiev (from Tolstói), where he appears a secondary character if not a minor one. Moreover, if the destiny of the problematic personages in those operas has been mapped out in writings dealing with Napoleon, the Emperor appears in a comic context in Giordano's and Kodaly's works, which undermine or by-pass his authority, whereas Prokofiev denies his mythical aura. The heroes of those operas stand in opposition to the Emperor, with their personal approach to moral and political freedom, expressed through verbal boldness, derision and opposition in action. Made possible by historical distance, such questioning of the myth falls within the framework of a criticism of historical and ideological determinisms, for the benefit of values based on love, compassion and imagination, seen as positive self-

affirmation. The article examines how efficiently lyrical language carries out the deconstruction of a myth built around a key figure of History.

**Jean-Pierre Simard**, *Echoed theatrical selective rewritings of a myth: Mary Stuart in Liz Lochhead and Ian Brown's plays*

A theatrical text and its performance offer a selective transposition of historical figures according to such necessities as space, time and characterisation of the figure selected with its kinship through the metaphor of reality that theatrical art is. Such choices delineate the historical presentation of the protagonist in a culture, a nation. Focalisation and repeated occurrences of those representations of a figure at a moment of History cannot be separated from poetic mythification. Not neglecting Schiller's founding political theatrical fable, the present study privileges two Scottish plays of the revival of a self-consciousness of the Scottish nation and culture: Ian Brown's *Mary* and Liz Lochhead's *Mary Queen of Scots Got her Head Chopped Off* with short references to Wolfgang Hildesheimer's *Marie Stuart* and Elfriede Jelinek's *Ulrike Maria Stuart* to support the contention that a myth can but be recognized if beyond its cultural grounding it reaches universalism.

**Walter Zidarić**, *From Adrienne (Le) Couvreur to Adriana Lecouvreur: from Comédie-Française in the 18th century to Italian opera at the beginning of the 20th century*

Adrienne Lecouvreur, who came from a humble background, was a tragedian at the Comédie-Française from 1717 onwards. She was worshipped by Parisian audiences and considered as the greatest actress of her time. After her mysterious death she became the object of a mythification process, which lasted throughout the nineteenth century and brought her back to life as a character, first of all in a play, and then as the heroine of an opera. Cilea and Colautti's opera, a great success in Milan since 1902, also pays homage to Sarah Bernhardt and Eleonora Duse, the two most famous European actresses of the time, who largely contributed to the changes of attitudes towards women. Adrienne Lecouvreur's life was nothing but a pretext in the world of musical creation. Yet, although the opera deals with the last part of her life only, it manages to upgrade the historical character and turn it into an exemplum.



## TABLE DES MATIÈRES

Nicole BOIREAU, Jean-Frédéric-CHEVALIER, Pierre DEGOTT Introduction.....	1
Laurence DENOZ Cléopâtre, construction Hākimienne d'un symbole nationaliste <i>Entre documents historiques, propagande d'opposition, mythification et péplums</i> .....	9
Alain CULLIÈRE Certitude, inquiétude. Deux visions de l'empereur Julien au théâtre.....	33
Chantal CAZAUX Macbeth : de <i>normaer</i> à <i>thane</i> , de <i>thane</i> à <i>generale</i> , invention et poétisation d'un personnage .....	69
Nicole BOIREAU De Luther à Osborne .....	85
Jean-Philippe HEBERLÉ Des sources à l'œuvre : la construction opératique d'un compositeur Tudor dans <i>Taverner</i> de Peter Maxwell Davies .....	99
Gilles COUDERC La <i>Gloriana</i> de Britten : entre Tragédie et Histoire .....	113
Jean-Pierre SIMARD Réécritures théâtrales sélectives d'un mythe en écho : Mary Stuart chez Liz Lochhead et Ian Brown.....	129
Walter ZIDARIC D'Adrienne (Le) Couvreur à Adriana Lecouvreur : de la Comédie-Française au XVIII <sup>e</sup> siècle à l'opéra italien du début du XX <sup>e</sup> siècle .....	145
Thierry SANTURENNE Napoléon, héros politique, comparse lyrique .....	159

Claude COULON	
Lincoln, à partir de l'histoire, au-delà de l'histoire	
Robert E. Sherwood : <i>Abe Lincoln in Illinois</i> .....	177
Ariane EISSEN	
L'art « impossible » de la biographie selon Giorgio Manganelli .....	193
Myriam GARCIA	
L'opéra verdien, un opéra biographique ? .....	207
Doriane BIER	
« Je devins un opéra fabuleux » : la construction	
du personnage de Rimbaud à l'opéra .....	219
Marianne DRUGEON	
Albert Speer vu par David Edgar : l'inavouable vérité.....	237
Anne-Sylvie BARTHEL-CALVET	
Sortir du récit biographique pour construire un emblème :	
le cas de <i>Harvey Milk</i> de Stewart Wallace et Michael Korie .....	259
Raymond MICHEL	
<i>Roberto Zucco</i> de Bernard-Marie Koltès	
De l'homme infâme au héros solaire.....	275
Résumés.....	303
Abstracts.....	313



## LISTE DES OUVRAGES PARUS

Ouvrages parus dans la collection *Recherches en littérature* édités par le Centre Écritures.

Renseignements : [commandelivres@univ-metz.fr](mailto:commandelivres@univ-metz.fr)

- ***Actes du XL<sup>e</sup> congrès de l'APLAES, Culture antique et frontières en Gaule mosellane.*** Textes réunis par Monique Bile, Jean-Frédéric Chevalier et Jacques Elfassi, 2008, 202 p., hors commerce.
- ***Cigare-Poisson. La métamorphose : un procédé à l'œuvre.*** Textes réunis par Raymond Baustert, Tonia Raus et Frank Whilhelm, 2008, 122 p., 13 €, commande à l'université du Luxembourg.
- ***Alexis Curvers. Journal (1924-1961).*** Édition, notes et introduction de Catherine Gravet, 2010, 568 p., 26 €.