

Teatro do Mundo

A reescrita de
mitos no teatro

Teatro do Mundo

A reescrita de mitos no teatro



U. PORTO



CLEPUL | Centro de Literaturas
e Culturas Lusófonas
e Europeias

COMISSÃO CIENTÍFICA:

Annabela Rita UL

Armando Nascimento Rosa ESTCL

Cristina Marinho UP

Jorge Croce Rivera UE

Fernando Cristovão UL

Nuno Pinto Ribeiro UP

Organizadores

Cristina Marinho

Nuno Pinto Ribeiro

Teatro do Mundo: cinco anos depois

Nuno Pinto Ribeiro

Universidade do Porto / CETUP

A especificidade de cada disciplina científica nunca impediu que entre elas se desenhassem vastas zonas de partilha, e os materiais agora oferecidos, que documentam, no essencial, os trabalhos do VI Encontro Internacional do Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto (C. E. T. U. P.) que decorreu na Faculdade de Letras em Julho de 2011, renovam o testemunho de uma cooperação ancorada na sugestão matricial do drama e do teatro aberta à simbiose enriquecedora de outros saberes.

A reescrita dos mitos no teatro constitui a referência temática mobilizadora da atenção dos participantes. Na abertura, Armando Nascimento Rosa reflecte, na generosa abrangência que aproxima teoria literária, crítica teatral e experiência de dramaturgo amplamente representado e traduzido, acerca do conceito de teatro mitocrítico, a solicitar o contributo de legado tão longínquo como o do idealismo platónico ou a lição aristotélica, depois reescrito nas metamorfoses do mito e seu curso na aventura do drama ocidental.

De fôlego igualmente ambicioso é o ensaio de Jacqueline Razgonnikoff: a figura de Clitemnestra, que evolui do húmus primitivo do rito sagrado e da memória do matriarcado para a consagração trágica na cena ateniense, lugar da representação da vingança ou da justiça, da incriminação da heroína ou da reivindicação da vítima, passando depois pelas versões neoclássicas que exilam os deuses e acentuam a dimensão psicológica do mito, e conjuga, mais recentemente ainda, em expressão caleidoscópica, as modernas propostas centradas na referência cívica ou política, ou ainda no problema da liberdade individual, em que o mito se reconfigura, agora acolhido ao laborioso empenho ditado por participação mais resoluta do factor humano, esse desconhecido que se emancipa decididamente da fatalidade cósmica ou da maldição divina.

A frustração das expectativas que informam a ficção dramática, a rasura do texto enquanto mapa da instituição e activação de um conflito, ou a neutralização das tradicionais prerrogativas dos actores e da representação

na economia do espectáculo orientam a perspectiva de um teatro pós-dramático que nos chega na proposta de Simon Donger. O quadro vivo que envolve o público e o torna cativo de um domínio em que quem assiste é igualmente parte interessada, insidiosamente o aprisionando na anatomia de processos de dominação de que ele é também agente ou vítima, o submete à lógica monstruosa em que os objectos substituem o protagonismo das figuras humanas ou o humano se cruza, em promiscuidade inquietante, com o não humano e com o animal, testemunham, na leitura dos exemplos oferecidos, o experimentalismo radical de uma arte que permanentemente se reinventa e interroga.

A reflexão metadramática, fundada na desconstrução dos procedimentos e recursos com que o drama se constrói em espectáculo, que expõe o teatro como processo e artefacto e o investe de uma assumida dimensão histórica e biográfica: tal o projecto de Aldona Cunningham e Julia Bardsley, convidando-nos a uma visita guiada a essas «doze estações da Alma» ancoradas na experiência de representar e ver representar, evoluindo na localização das marcas teatrais no espaço urbano londrino e na activação da arte da memória, na convocação de um ocultismo apenas aberto ao paradoxo e à interpelação, hermético em relação a qualquer definição canónica e servido pelo gesto iconoclasta do improvisado e pela evasiva intenção especulativa que desconcerta e desafia.

Da página ao espectáculo: a natureza e sentido das transfigurações experimentadas pelos Contos de Charles Perrault na sua reconversão dramática ou musical e no painel vasto de possibilidades oferecidas ao século XVIII francês - o tempo de referência do trabalho de Martial Poirson, - oferecem-se em desenvolvimento incisivo e documentado para revelarem os aspectos mais salientes de um paradoxo que alia a entusiástica recepção de Perrault nas suas diferentes facetas e a tendência para obscurecer a dimensão que afinal o celebrou, preferindo-se nele a fonte de recriação espectacular, dramática ou musical, nessa refractada apropriação se aplainando supostas inconveniências ou rugosidades morais e sociais que o tempo da sua concreta recuperação não consente.

Da cena à página: abre-se o espaço para a leitura estimulante de *Ulisses*, de James Joyce, que nos propõe Miguel Ramalheite Gomes. O fantasma do velho Hamlet regressa em sugestiva configuração material, e os emissários do mundo das sombras despojam-se da esperada função epifânica e apenas se manifestam para exasperar os vivos. No regresso a Ítaca, desenhado com nitidez nos estádios arquetípicos do seu curso tradicional, a procissão

fantasmagórica não logra a densidade simbólica da Dança da Morte ou o desfile dos Sete Pecados Mortais e associa-se à paródia extravagante do espectro de Elsinore ou à negação das expectativas com que o diáfano e o sublime soçobram fragosamente na evocação histriónica e vã de uma história e memória votadas, em última análise, ao mais inglório esquecimento.

O drama como instrumento de persuasão política é objecto dos esforços de Florence Filippi – a estudiosa francesa oferece-nos a expressiva imagem da reapropriação napoleónica do mito clássico inscrito na criação dramática. Napoleão estimula uma releitura da tragédia preordenada à ratificação do triunfo da figura e do tempo imperiais através da recuperação selectiva do cânone, e nessa releitura mítica da tragédia as peças de Racine ou de Corneille são subordinadas à exaltação da ideia imperial e à consagração do poder instituído como consumação histórica da glória da França e da harmonia universal providencialmente interpretadas pela figura do imperador. Florence Filippi explicita-o com clareza e argúcia quando desvela a natureza e o sentido dos procedimentos de manipulação política exemplarmente ilustrados no pragmatismo das representações que investem a Comédie Française na tradução em espectáculo edificante do mito de Napoleão Bonaparte.

A proposta de Cristina Marinho vem reavivar um debate acerca da dicção poética no palco do teatro barroco, incidindo a sua atenção no drama de Molière segundo Anatoli Vassiliev: a famosa encenação de *Amphitryon*, pela Comédie Française, sublinha, na declamação clássica, o peso retórico de uma convenção estética que a tradição crítica insiste, mesmo após o estudo iconoclasta de Eugène Green (*La Parole Baroque*, 2001), em recusar, vendo nela uma suposta vinculação a modelos estranhos à matriz versificatória e linguística francesas. O estudo de Cristina Marinho, aqui apenas traduzido em momento de projecto de mais vasto alcance e sistemático argumento, discute afinal uma tese de crescente aceitação no seio dos especialistas do drama clássico francês e documenta uma experiência dramaturgica que se vem arrojadamente instituindo na cena teatral do país de Molière.

O cinema japonês e o modo como os mitos tradicionais negoceiam a sua existência nos recentes contextos da sociedade nipónica: eis o assunto da reflexão de David Pinho Barros, apostada na interpelação do mito enquanto agente de discurso afirmativo e fecundo que transcende a fossilização nostálgica, ou na sua referência fundadora comprometida na derrapagem erótica, na gratificação da violência ou na imprevisível destemperança do rito. O autor encontra nos cineastas da Nova Vaga o terreno de pesquisa

em que os rostos agitados de Édipo ou Sísifo dão vida ao gesto crítico da renúncia ao fatalismo da profecia, à precipitada e sôfrega assimilação dos produtos culturais e padrões de comportamento do Ocidente e, noutra óptica, certamente reveladora dos dilemas irredutíveis do Japão moderno, buscam conjugar, na verdade sem grande benefício de inventário, a segurança retemperadora de modos de vida tradicionais.

Por último, um esboço da presença e sentido das fórmulas proverbiais no drama de William Shakespeare, afinal um recorte no vasto mapa da sabedoria ancestral que o mito reclama: notas soltas, sem propósito de discriminação sistemática, conjugando a expressão proverbial em sentido próprio e a extensão atípica gerada na improvisação, na inteligência e no instinto de personagens que sustentam ou conquistam posições na tessitura do conflito.

Cumprirá registar a maior gratidão devida a todos os estudiosos que tornaram possível a edição deste número, honrando o convite com inextinguível generosidade, e o reconhecimento a todos quantos dignificaram o VI Encontro com a sua estimulante presença. Cinco anos depois de O Teatro na Universidade, Ensaio e Projecto, a ideia que animou a primeira publicação do C. E. T. U. P. mantém hoje a mesma frescura e entusiasmo da primeira hora.

Notas para um Teatro Mitocrítico

Armando Nascimento Rosa
(Dramaturgo, ensaísta e professor na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto
Politécnico de Lisboa)

«As afinidades compulsivas entre a forma filosófica e a forma poética, o seu nascimento geminado no impulso primordial em direcção ao significado, em direcção à tentativa da consciência humana de encontrar alojamento no mundo conhecido – tentativa a que podemos chamar “mito” – provocaram esses conflitos de que a República de Platão continua a ser um exemplo.»

George Steiner, *Paixão Intacta* (2003)

«A mitologia é a verdade dispersa, túnica rasgada de um deus morto a quem só podemos ressuscitar juntando com paciência piedosa todos os pedaços. Esta tarefa é superior às nossas forças. Por isso os egípcios confiavam a Ísis a missão divina de caminhar sozinha através da noite para fazer da seara cintilante das estrelas o corpo único do seu esposo ressuscitado, Osíris, o sol brilhante.»

Eduardo Lourenço, *Ísis ou a Inteligência* (2008)

1- A psique é mitodramática

Tal como o sonho para Freud, na sua centenária teoria da interpretação dos sonhos, também para mim a escrita de uma peça teatral tem por base um desejo primordial: o desejo de ver a transformação daquele guião de palavras e ideias com potenciais imagens num espectáculo de gente viva e actuante no lugar da cena. Mas esse desejo, que preside à escrita do sonho de acordados que o teatro é, consiste num desejo explícito, cuja latência é inteiramente manifesta, contrariando freudianas censuras, mesmo sabendo que a raiz desse desejo tem uma natureza que se estende por uma vasta paisagem que os olhos da consciência já não alcançam, mas apenas intuem.

Com estes mesmos olhos da consciência dirigidos para o que faço, tanto na escrita dramática como nas incursões no ensaio (tendo o teatro por horizonte), verifico que uma designação me será comum a ambas

estas modalidades de produção estética e hermenêutica: refiro-me a uma constante mitocrítica, dinamizadora simultânea de imaginário e pensamento.

Que é isso de teatro mitocrítico? É a pergunta que coloco a mim mesmo no arranque deste artigo. Começo pelo termo mitocrítico. Ele ocorre-me num exercício de imaginação conceptual, não obstante estar ciente do contexto semântico e metodológico influente com que o pós-junguiano Gilbert Durand cunhou o termo, a partir dos anos 70 do século passado. Mas confesso que me interessa agora antes de mais perseguir o sentido que a etimologia desta palavra composta me suscita. Mitocrítico pareceu-me à partida uma expressão capaz de reunir e conciliar operativamente as duas facções da querela antiga que Platão instituiu, já bem patente no *Íon*, entre filósofos e poetas: sendo que o *mito* se encontra do lado da poesia; e a *crítica* é o ofício reflexivo da filosofia que pode, se a tal se dispuser, intentar uma perspectiva interpretativa do «delírio mítico» do poeta-xamã. Renunciando à radicalização do seu mestre, que expulsava os poetas da cidade ideal, Aristóteles identifica um lugar discursivo de meio termo onde se fundem poesia e filosofia num casamento inesperado: nos três géneros teatrais cultivados pelos gregos (tragédia, comédia e drama satírico), a criação dramática configura o terceiro termo que proporciona uma síntese para a antítese platónica entre poesia e filosofia. Porque é conveniente não esquecer que o alvo de estudo da *Poética* - esse que ficou sendo conhecido como o primeiro tratado de teoria literária no Ocidente - é precisamente a poesia dramática e a destinação cénica a que esta está votada. Na *Poética*, surpreende-nos Aristóteles ao afirmar que a Poesia dramática é algo mais filosófico do que a História porque, ao contrário dos particularismos factuais desta, o drama visa a representação do universal através dos caracteres que integram a acção teatralizada. Esta declaração, que decerto faria estremecer Platão, seu mestre, é uma tomada de posição que legitima por inteiro a abordagem mitocrítica vista nestes moldes, uma vez que reconhece uma vocação filosófica nos modos com que o dramaturgo concebe os mitos para serem expostos no palco da *pólis*. E é o mesmo Aristóteles que fala do mito como alma do drama, ainda que a acepção aristotélica de mito, na *Poética*, seja eminentemente secular, mais abstracta (ou conceptual) do que sincrética, e se reporte ao que entendemos por estória, enredo, narrativa que a cena dramatiza. Esse mito de que fala o filósofo não é necessariamente a matéria prima elementar dos sistemas de crença religiosa, embora possa com ela coincidir, visto que os mitos a que o teatro antigo recorre pertencem ao universo politeísta e xamânico, onde deuses e seus poderes ou influências contracenam com personagens objectivamente mortais, que só o teatro

dotará de imortalidade simbólica. Esta ambiguidade está por isso inerente às origens do teatro e ao pensamento sobre ele no Ocidente; ou seja, os mitos gregos que motivam a criação dramática emergem de dois afluentes distintos, mas oriundos porém de um rio comum: o afluente numinoso e xamânico das mitologias que alimentam o sentido e a forma dos rituais e das mundividências que lhes estão associadas; e o afluente poético-narrativo que está na base da autonomia artística dessa actividade humana a que o futuro chamará literatura.

A sobrevivência do mito no secularismo estético das literaturas nem sempre é tão estritamente secular, como é sabido, visto que servirá, muitas vezes, para disfarçar credos heréticos ou simplesmente incômodos (porque socialmente minoritários e/ou reprováveis pelos poderes dominantes), sob os figurinos aparentemente inócuos da efabulação literária. No teatro, esta aparência inócua tende obviamente a desfazer a sua camuflagem, exibindo em pleno os alvos a que se destina, não obstante o despiste irónico e lúdico de sentidos que a cena produz no espectador. Num outro ângulo, também a literatura e a arte dramáticas, portadoras do vínculo numinoso das suas origens (e digo numinoso na acepção etimológica do termo, visto que os numes ou *daimónes* eram humanamente invocados para a aparição no rito lúdico da cena), darão à luz novos complexos míticos, pela vias geminadas da imagética, da narrativa e da acção. Complexos esses que se constituem como verdadeiros atractores da psique, conjurados pela imaginação poética, a que Bachelard chamou complexos de cultura, ao identificar exemplos deles - como sejam o complexo de Ofélia ou o complexo de Swinburne (em *A Água e os Sonhos*, 1942).

A partir do último quartel do séc. XIX dá-se, em metamorfose, um retorno afirmativo do mito, esse recalcado na utopia unilateral que dominou o racionalismo moderno. O seu regresso aloja-se num centro nevrálgico do sujeito da cultura, difícil já de extirpar a partir daí; refiro-me à manifestação dos recursos mitológicos mobilizados pela psicologia do inconsciente, que fornecem modelos de explicabilidade a uma possível hermenêutica da psique - o contributo de Nietzsche é também sintomático e significativo do regresso da imaginação mítica como expressão do recalcado no discurso filosófico do Ocidente, com toda a (psico)patologia inerente à violência do seu gesto. Os mitos psicanalisam-nos na nossa tentativa mesma de os psicanalisar. Eles falam da pluralidade dramática da psique porque é neles que a psique exprime a geografia profunda da sua linguagem. Isto porque a psique humana possui uma natureza mitodramática, a começar pela palavra grega que a nomeia, sinónima do nome da jovem mortal Psique que contrai núpcias, sem o saber, com o deus Eros, esse estranho amante que não quer

deixar-se ver por ela à luz do dia. Uma actividade mitocrítica pode ver-se transfigurada na narrativa aventurosa deste casal singular a que Apuleio deu forma literária: se aceitarmos que Eros representa a função complexa inscrita na misteriosa sedução do mito; e Psique, por sua vez, representará o desejo «crítico» da consciência que pretende conhecer o mistério dessa atracção de acordo com as várias dimensões que a experiência humana proporciona. Pela observação dos trabalhos árduos em que a humana Psique se vê implicada, percebe-se como o envolvimento íntimo com a natureza poderosa do mito se pode tornar em motivo de sobrevivência ou aniquilação do humano. Nos conteúdos de um «nada que é tudo», segundo a definição pessoana de mito, reside um brilho fascinante e perigoso, encantatório e mortífero, belo e abissal; como bem o sabemos ao vivenciar o *terror* e a *compaixão* que o espectáculo interactivo da História produz em nós, nesta dupla condição de agentes e pacientes dela. E o mito é tema multiforme que passa a pulsar na circulação cultural da modernidade tardia, com Freud e com Jung a incentivar-nos para empreender diferentes mitanálises dela.

Não é espaço e lugar aqui para teorizar sobre o mito enquanto polarizador de discussões no consciente colectivo; e bem assim aos modos de entendê-lo nas suas múltiplas acepções, antiga, moderna, contemporânea. Mas da intenção em procurar extrair sentidos e leituras de constelações míticas habita a pulsão mitocrítica que resulta, como o nome indica, da aliança entre a fonte magnética e esfíngica do mito e a vontade hermenêutica de saber o que ele diz, o que ele é capaz de nos fazer ver e dizer e que de outro modo não poderíamos exprimir. Como o mito foi para os antigos matéria de inspiração criativa, o enamoramento que a psicologia profunda fará com o imaginário mitológico, para que a psique possa falar de si própria, manifesta uma força motriz desafiadora da imaginação simbólica na arte.

2 – Uma vocação mitocrítica

A pulsão que me conduz à criação dramaturgica descobre a sua dimensão mitocrítica neste jogo entre o mito como motor da imaginação dramática e a imaginação dramática como potenciadora de sentidos que reconhecem na psique humana a natureza simbólica do discurso mítico. O teatro e a dramaturgia são dinamizados por materiais mitológicos desde as suas origens, de maneiras mais ou menos explícitas. E talvez seja apenas uma simples tautologia reclamar a legitimidade da designação de teatro mitocrítico. Persisto porém em fazê-lo, uma vez que clarifica para mim o que me traz na paixão pela escrita para cena, desde a minha primeira peça,

concluída em 1988, na qual um motivo mítico me servia para transformar em teatro o terror e a compaixão que experienciei perante uma tragédia contemporânea assistida à distância, através dos *media*: o desastre nuclear ocorrido na cidade de Goiânia, em 1987, e que daria origem a *Goiânia – Uma Nova Caixa de Pandora*, obra dramaturgicamente ambiciosa que pretendia, na experimentação juvenil da minha escrita para teatro, aferir a possibilidade de abordar em teatro o trágico da condição contemporânea, de habitantes num planeta vivo com futuro ameaçado.

Numa conferência que proferiu em Abril de 2006, no Martin E. Segal Theatre Center, em Nova Iorque, acerca da obra dramática que venho laborando, António Mercado destacaria algo que foi iluminante para mim, face ao lugar criativo em que me movo. Dizia Mercado que a singularidade deste lugar advinha do facto de eu não ter partido para o teatro como alguém prioritariamente proveniente do universo da literatura, mas antes da filosofia, e que entretanto aliei esta última à proximidade prática com a cena teatral propriamente dita, num confronto constante com a teorização crítica dela. Vejo assim a experiência mitocrítica acontecer, neste caso, quando a simbiose se dá entre a cena teatral (o espaço do mito enquanto acção poética) e a indagação filosófica (numa reflexão crítica que se dirige para o lugar cénico, ritualístico e produtor de sentidos). Na compreensão que traço do que entendo por mitocrítico, é como se o poético do mito se revelasse amplificado pela ritualidade profana, política (porque se destina à *pólis*) e inventiva da cena teatral. A poesia da palavra dramática amplia-se, expande-se e impregna-se por essa poesia outra não verbal que habita o evento cénico, num rito partilhado que torna o verbo mais intenso e comunicante. De facto, algo deste teor sucedeu comigo na mitologia pessoal do vivido, despoletando a consciência de uma vocação, que considero oportuno evocar aqui.

Em Setembro de 1987, era eu finalista de licenciatura em filosofia na Universidade Nova de Lisboa, assisti a um espectáculo que me impressionou fortemente. Já não sei o que levou a minha distraída teatrofilia de então ao espaço que era ainda ocupado pelas ruínas do antigo e imponente Teatro do Gymnásio (pouco depois infelizmente alienado para centro comercial). Não sabia quem era o encenador, nem sequer o grupo, e fruí o impacto como atónito neófito. O interior esventrado do teatro, pela devastação de um fogo que o consumira décadas antes, era só por si um cenário potenciador do *Calderón*, de Pier Paolo Pasolini; uma peça de feição e intertextualidade barrocas, que trazia à luz visível da metáfora crua as memórias traumáticas da Europa do pós-guerra, registadas no eco íntimo e demencial de uma família burguesa, aracnídea, ou nos reversos exasperados de um certo idealismo

existencial que identificamos com a década de sessenta, tempo de escrita da peça. Retive o turbilhão psico-político e o lirismo nocturno do *Calderón* pasoliniano naquela generosidade evidente dos actores, habitantes de um espaço manifestamente hostil, que eles transformavam num palco humano e magnífico (lembro-me de dar por mim a pensar, dias depois, onde teriam eles camarins naquela desolada ruína). Nem me dera conta, enquanto espectador, de que aquele corifeu, *alter ego* autoral, que lia para nós, sentado algures atrás do público, era o próprio encenador do espectáculo, que eu não conhecia então: Mário Feliciano (1951-1995), o discípulo português de Luca Ronconi, com quem eu viria pela primeira vez a trabalhar em teatro, como dramaturgista, a partir de 1990, nas suas últimas criações profissionais. Ao sair lembro-me só de uma convicção que me tomou: o que eu queria a partir daí era escrever teatro; aquela era em definitivo a mais desafiadora das formas de escrita, precisamente porque não se esgotava no processo da leitura comum, e podia revestir-se de um carácter psico-activante do qual eu acabava de ser uma testemunha cúmplice. Ao Mário Feliciano, ao verbo poético-cénico de Pasolini, e àqueles actores num teatro que parecia ter as marcas físicas de uma destruição deixada pela guerra, devo o despertar dessa centelha que logo a seguir produziria em mim *Goiânia—Uma Nova Caixa de Pandora*; peça inédita nunca representada, que necessitava de mais de vinte actores, e que a Comuna-Teatro de Pesquisa (companhia onde eu faria a minha estreia cénica doze anos depois) distinguiria com uma menção honrosa no Prémio Alves Redol, de instituição única, nesse ano de 1988.

Vinte e dois anos transcorridos, e graças à relativa visibilidade cénica que tem conquistado por si própria desde 2000, a dramaturgia que escrevo tem procurado contrariar as fatalidades comuns que envolvem o desencontro entre a escrita dramática portuguesa e a realização teatral dela. Um desencontro que possui raízes fundas em censuras seculares que desfiguraram a possibilidade do teatro português em adquirir uma identidade e tradição dramáticas: primeiro com a Inquisição que asfixiou a herança viva do legado vicentino, durante três séculos; mais recentemente, com a ditadura salazarista que, entre muitas outras consequências nefastas, aniquilou a manutenção de uma ligação produtiva entre a criação escrita mais arrojada e a prática teatral durante meio século, em Portugal; feridas fundas cujas marcas permanecem visíveis na psique colectiva, como o filósofo José Gil o diagnosticou exemplarmente no livro *Portugal hoje, o medo de existir* (2004). Não desejo porém demorar-me agora neste assunto, deceptivo mas necessário, que daria por si só matéria para dissertações académicas.

Regresso à vocação mitocrítica que descubro no meu teatro escrito,

ao identificar diversos modos de trabalhar materiais mitodramáticos. Numa rápida distribuição segundo o enfoque temático, sem me deter em considerações de conteúdo, parece-me plausível reunir do seguinte modo o conjunto das vinte obras dramáticas que produzi até esta data:

- a) revisitação e reescrita de mitos helénicos e/ou judaico-cristãos: *Um Édipo – O drama ocultado* (2003); *Maria de Magdala – fábula gnóstica* (2005); *Nória e Prometeu – palavras do fogo* (edição electrónica: 2004); e *Antígona gelada* (2008).
- b) personagens e/ou enredos de proveniência histórica e literária: *A última lição de Hipátia* (2004); *A ilha de Colombo* (inédito, data de escrita: 2005); *O eunuco de Inês de Castro – teatro no país dos mortos* (2006); *As duas mulheres de Sigmund Freud – libreto de ópera curta* (2008); *Visita na Prisão ou O último sermão de António Vieira – ficção histórico-cénica* (2009); *O sonho de Rosa Damasceno ou Públia Hortênsia, marinheira estática* (edição prevista para 2011).
- c) temas de mitografia poética, literária e teatral: *Audição – com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (2002); *A ilusão cósmica – viagem ao futuro no palco* (edição electrónica: 2005); *Cabaré de Ofélia* (estreia cénica: 2007); *Não és Beckett, não és nada, ou Espera apócrifa reloaded* (1990, 1999, versão final: 2009); *Os mortos viajam de metro – libreto de ópera com prelúdio em acto único* (2010).
- d) fábulas de ambiência contemporânea onde elementos históricos e mítico-filosóficos se disseminam na acção: *Goiânia – Uma nova caixa de Pandora* (inédito, data de escrita: 1988); *Lianor no país sem pilhas* (2000); *O túnel dos ratos* (2004); *Lianor e a boneca chinesa* (2010); *Bater uma e ver as montras* (2010).

3 – O que é teatro gnóstico: ensaiar uma tipologia mitocrítica

Ainda que só no posfácio¹ à edição norte-americana de *Um Édipo – O drama ocultado*, trace pela primeira vez com mais detalhe um retrato

¹ Este ponto 3 resulta de uma revisão e ampliação de um excerto deste posfácio (intitulado *An Oedipus - The untold story: A Gnostic drama under the sign of Hermes*), numa tradução de Carlos Machado Acabado, visto que o redigi originalmente em inglês para ser apresentado como conferência em 9 de Julho de 2005 nos EUA, na A & M University of Texas, na 2nd Academic Conference of Analytical Psychology and Jungian Studies, a convite da International Association for Jungian Studies. A versão anterior do excerto, traduzido por Carlos Machado Acabado, foi originalmente publicado online com o título

conceptual do que entendo por *teatro gnóstico*, esta designação cedo-me surgiu associada à dramaturgia que concebo. Comecei de facto a problematizá-la, em letra publicada, aquando da minha estreia cénica como dramaturgo em 2000, aplicando-a a uma leitura (mitocrítica) da peça *Lianor no País Sem Pilhas*, estreada no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, numa co-produção com a Comuna-Teatro de Pesquisa, encenada pelo seu director artístico, João Mota, discípulo português de Peter Brook.

Ao associar o que laboro à designação de teatro gnóstico, um exercício de imaginação mitocrítica está presente no resgate a um termo que exprime por si só o recalcado por excelência ao longo do tempo histórico. O teatro como acto de conhecimento expressa-se na etimologia da palavra grega *gnosis*; um conhecimento mítico-filosófico que nasce com a era cristã e que nos primeiros séculos desta é perseguido e dizimado pela ortodoxia religiosa triunfante, convertendo-se em rio subterrâneo, espécie de inconsciente que irriga e nutre o marginalizado pela tradição dominante na civilização ocidental. A multiforme cosmovisão gnóstica mostra-se rebelde e avessa a submissões dogmáticas e procede pela faculdade da imaginação, como se esta fosse uma revelação sempre actualizada no processo da experiência existencial do humano; e daí, por exemplo, o estudo já clássico de Hans Jonas ter aproximado motivos do gnosticismo antigo de formas de existencialismo novecentista.

Há muito que o termo *gnóstico* começou a ganhar sentido para mim, em especial sob o influxo da heterodoxia contagiante de Fernando Pessoa. Tenho porém consciência da equívocidade que a sua aplicação pode provocar, em virtude dos usos, ora nebulosos ora paradoxais, que a (já por si herética) designação *gnóstico* tem conhecido e conhece actualmente. Basta fazer uma breve viagem pela internet para o confirmar. Se por um lado encontramos o termo gnóstico a servir de senha mal-fundamentada para designar organizações pseudo-esotéricas que ofendem a inteligência (e excludo deste lote um Stephan Hoeller e uma Rosamonde Miller, dada a seriedade intelectual que sustenta os seus respectivos ministérios), por outro, mesmo na esfera das Humanidades, é motivo para abordagens que o deformam irreversivelmente. Exemplo mais representativo disto é a interpretação feita pelo politólogo Eric Voegelin que, ao distender de forma aberrante o alcance do termo gnóstico, o esvazia, tornando-o irreconhecível.

«O que é o teatro gnóstico. Breve introdução a um conceito dramaturgico» na revista electrónica *Verónica* (nº 1, 2008, pp. 16-19), da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa (<http://veronica.estc.ipl.pt>).

Devo afirmar que a valorização e o destaque de que o gnosticismo é alvo no pensamento psicológico de Jung me ajudou bastante a não desistir do termo, além de que me permitiu um quadro de entendimento teórico aplicável ao domínio das estéticas teatrais. Nesta linha, entendo à partida por *gnóstico*, em sentido lato, a predisposição a um estado de abertura criativa e crítica que concebe o domínio específico da psique individual como um lugar privilegiado de onde podemos aceder a um mais vasto universo de conteúdos arquetípicos que transcendem o inconsciente individual e o plano estritamente pessoal ou biográfico; ou seja, aquele espaço de sentido que Jung nomeou por inconsciente colectivo.

O conceito de *teatro gnóstico* exige, a meu ver, uma abordagem crítica ulterior mais demorada, até porque a reverberação nele produzida pelas mundividências mítico-filosóficas do gnosticismo introduz elementos irradiantes que merecem particular atenção, nomeadamente no que respeita às noções do mal e do tempo, que são centrais a uma compreensão do drama, em especial do drama trágico. Permito-me uma auto-citação, da introdução do meu estudo extenso sobre o teatro de António Patrício, onde afloro a importância mitocrítica desta dupla formada pelo mal e pelo tempo; «uma parelha conceptual que intriga o filósofo e que no drama não se resume a dois conceitos em abstracta neutralidade, revestindo antes o perfil de enigmas gnósticos.» O mal e o tempo «constroem todo e qualquer entrecho trágico. O tempo, nosso único percurso, não é só por si um mal, mas é ele a condição de possibilidade para que o mal se manifeste; o drama, mimese da vida, é duração, mudança, revelação, e corruptibilidade.» (Rosa, 2003, p. 49)

Mas na síntese possível do presente artigo, desejo apenas fornecer uma espécie de brevíssimo relance introdutório ao tentar compreender o teatro gnóstico no contexto mais amplo da tradição teatral do Ocidente.

Para já, convém distinguir diferentes formas de expressão teatral, ainda que, em termos práticos, tais formas de expressão nos surjam frequentemente fundidas ou combinadas de modo estreito e estruturante entre si. É, com efeito, extremamente raro e pouco provável que encontremos essas formas teatrais, digamos assim, em estado puro, tanto nas gramáticas e partituras de cena (veja-se o caso de Meyerhold, cujo nomadismo experimentalista exponencia diferentes modalidades consoante a etapa criativa em que se encontra), quanto nos textos dramáticos escritos.

Importa reconhecer para já cada uma dessas categorias a que aludo, passíveis de identificação no universo do teatro em geral. Constato a existência de quatro categorias distintas. Trata-se aqui, como em todas as incursões tipológicas no âmbito estético, de uma quaternidade com

contornos de *mandala teórica*, susceptível, por isso, de desvanecer-se a todo o momento, mercê de mudança de ângulo ou perspectiva de observação. Ao tentar desenvolver esta taxonomia teatral *tetramórfica*, dei-me conta de haver nela uma correspondência plausível com o modelo das quatro funções psicológicas, enunciadas por Jung na sua tipologia da consciência.

Sem ter a veledade de uma enunciação exaustiva de características definidoras e de fontes teóricas que as alicerçam, apresento estas quatro formas de expressão teatral no intuito de que elas possam servir de mapa que permita tornar discernível o caminho conducente à noção de teatro gnóstico.

(1) Teatro Dramático: o teatro que se baseia na ideia de identificação emocional entre o espectador e aquilo que ocorre em cena. O objectivo desta forma teatral é a catarse através da empatia; algo que é atingido por intermédio de uma estética eminentemente realista. O teatro dramático apresenta experiências de vida aos espectadores. Fá-lo com um tal grau de verosimilhança que estes são facilmente levados a projectar-se espontaneamente nas interações psicofísicas que têm lugar no palco. Esta identificação com os caracteres do drama conduz, em última instância, à libertação de tensões/energias emocionais durante a representação cénica.

De entre as quatro formas teatrais, o teatro dramático envolve a mais directa modalidade de mimese do vivido, tal como ela é experienciada a um nível mais comum, e por isso constitui a base primordial para todas as outras formas subseqüentes de expressão teatral.

Dois patronos míticos proponho para o teatro dramático: Dioniso, esse deus turbulento da máscara e do êxtase imanente que detém a tutela simbólica da tradição teatral no Ocidente; e Eros, que personifica a energia dinamizadora do (des)encontro passional entre seres, geradora do drama como (inter)acção (já que drama significa, etimologicamente, acção). As fontes teóricas capitais do teatro dramático remetem, em primeiro lugar, para Aristóteles, o fundador da estética teatral ocidental; e para Stanislavski, o criador do «sistema» de representação teatral baseado num realismo psicológico interno. Stanislavski teve, como é sabido, diversos «continuadores» norte-americanos, entre os mais influentes dos quais se contam: Lee Strasberg, um ex-aluno de Boleslavski, que enfatizou no seu famoso «Método» a concepção de *homo neuroticus* oriunda de Freud; e Stella Adler, uma discípula da técnica das acções físicas de Stanislavski - ambas estas metodologias, ainda que diversas entre si, deixaram uma marca indelével, não apenas no teatro, mas sobretudo na representação do actor em cinema.

Para usar uma analogia antropomórfica, o teatro dramático é o teatro como *alma*, enquanto sede das paixões humanas, o lugar onde o mistério da vida é *revelado* pelo *re-viver* dessa mesma vida sob o simulacro da representação cénica.

Em termos de tipologia junguiana, o teatro dramático opera radicado na *função sentimento* (*feeling function*) proposta por Jung.

(2) O Teatro Crítico: o teatro que assenta numa abordagem cognitiva da realidade. Os seus objectivos são de ordem prioritariamente racional; e daí a procura por distanciar-se da empatia emocional e da catarse através do recurso a estratégias de narratividade e a dispositivos intencionalmente não-dramáticos. O teatro crítico usa a ironia e a alegoria como instrumentos estilísticos, de natureza expressiva, destinados a provocar no espectador um compromisso deste com os conteúdos intelectuais do discurso cénico. O alvo central desta forma teatral é o apelo às faculdades críticas de cada espectador, enquanto participante activo de uma sociedade. Deste modo, as questões políticas são o fulcro das preocupações do teatro crítico, que não se inibe de assumir posições de natureza ideológica, com uma apetência pelo registo didáctico.

A tutela mítica do teatro crítico pertence a Atena, a deusa estratega da razão; se bem que do perfil combativo desta forma teatral não está ausente a sombra do bélico Ares. As fontes teóricas mais influentes do teatro crítico são Platão (enquanto feroz opositor do teatro trágico, defendendo em vez disso um teatro que ensine o intelecto ao invés de excitar as paixões irracionais); Erwin Piscator, fundador do Teatro Épico, uma estética fortemente socio-política que viria em seguida a ser largamente desenvolvida, com alicerces (anti) aristotélicos, por Bertolt Brecht; e os ensaios de Walter Benjamin sobre o assunto, por este escritos após a publicação do seu estudo fundamental sobre as origens do *trauerspiel* (drama lutuoso). Na filiação directa do teatro político, o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, motivado que foi pela pedagogia de Paulo Freire, é uma manifestação de teatro crítico que subverte, com propósitos intencionais, mecanismos da relação convencional entre actor e espectador. Retomando a analogia antropomórfica atrás sugerida, o teatro crítico é o teatro como *mente*, o domínio das ideias, do significado, e da linguagem, no qual podemos forjar sentidos para o mundo empírico em que estamos.

Em termos junguianos, o teatro crítico encontra a sua analogia na *função pensamento* (*thinking function*) proposta por Jung.

(3) O Teatro Cenoplástico: o teatro fundado no encantamento dos sentidos; nos prazeres cénicos da vista, assim como na experiência extática proporcionada pelos outros modos de percepção humana. O teatro cenoplástico emerge fundamentalmente a partir da concepção espacial, da estética sonora, do ritmo e da luz, da aparição e da ausência, da música e do silêncio. Pode, eventualmente, renunciar por inteiro à palavra falada e aproximar-se da escultura e da pintura, da dança e da música. Para o teatro cenoplástico, a experiência teatral é um evento performativo orgânico ou disruptivo, não necessariamente dramático, que pode tomar a forma de uma sequência de imagens oníricas (isto é, análogas à lógica do sonho). O teatro cenoplástico recolhe a sua inspiração do significado contido na etimologia do vocábulo grego designativo de «teatro»: *theatron*, «um lugar onde se vê». Deste modo e antes de mais, o teatro cenoplástico procura a criação de visões inesquecíveis, por mais fantásticas ou devastadoras que possam aparecer aos olhos do espectador. No teatro cenoplástico, o actor é um elemento entre outros no contexto dos recursos específicos que integram a linguagem da cena.

Perspectivo dois patronos míticos para o teatro cenoplástico: Apolo, deus da luz e da arquitectura, mestre das musas, mas igualmente inspirador não racional do sonho premonitório; e - adoptando uma sugestão que me foi feita por Maria Katzenbach - Afrodite, corpórea deusa da beleza, da sedução e da sensualidade. Fontes exponenciais para o teatro cenoplástico são Adolphe Appia, o teórico essencialista da luz e do espaço «vivo» no espectáculo teatral, verbal e musical; Gordon Craig, que sustentou uma autonomia estética para o teatro, ou seja, o teatro como forma de representação artística dotada de leis e vida próprias; e mais recentemente Robert Wilson, cuja estética cénica foi entendida por Stefan Brecht como “um teatro de visões”, ou ainda as realizações cénicas de um Romeo Castelluci.

Em termos de analogia antropomórfica, o teatro cenoplástico é o teatro como *corpo*, enquanto lugar de sedução no qual o teatro nasce e evolui para a vida que lhe é própria.

Deste modo, o teatro cenoplástico corresponde à função sensação (*sensation function*) na tipologia junguiana.

(4) Teatro Arquetípico: o teatro destinado à disseminação de materiais arquetípicos, baseado no pressuposto de que as imagens e os enredos míticos possuem o poder de estabelecer conexões comunicantes entre o inconsciente individual e o inconsciente colectivo, quer entre os espectadores, quer entre os próprios actores e demais intérpretes fazedores da cena. Enquanto forma teatral, as suas raízes remontam ao drama

grego antigo. Se bem que os motivos de natureza arquetípica estejam, como é óbvio, presentes em todas as formas teatrais, o teatro arquetípico distingue-se das restantes formas por reclamar para o teatro uma função transformativa, psico-activante; ele não visa exclusivamente proporcionar prazer emotivo, indagação cognitiva, e/ou maravilhamento sensitivo, junto do espectador, mas, acima de tudo, despertar nele uma centelha interior, para além da consciência racional, através da imaginação simbólica. O teatro arquetípico é animado por preocupações existenciais, espirituais e antropológicas, em suma; e tanto pode emanar da experiência performativa do actor, enquanto significador cénico da condição humana, como eclodir de um texto escrito que é representado.

O patrono mítico do teatro arquetípico é Hermes, o mensageiro que liga os vários mundos, o decifrador de enigmas, também o embusteiro, mas, mais crucialmente, o deus alado do conhecimento interior, e o psicopompo, isto é, aquele que guia as almas entre a vida e a morte.

Fontes teóricas para o teatro arquetípico são encontradas: nas reflexões soltas de escritores dramáticos simbolistas, como sejam Edouard Schuré, Maurice Maeterlinck, W. B. Yeats, António Patrício, e Fernando Pessoa; em Antonin Artaud, cuja contribuição seminal está no propósito visionário de revalorizar a imaginação mítica no contexto do teatro novecentista; em Jung, que contribuiu, entre vários outros aspectos, com a teoria dos arquétipos e com o conceito de inconsciente colectivo; em Jerzy Grotowski, o enunciador da noção de “teatro pobre”, bem como em Peter Brook que categorizou o teatro deste último, conjuntamente com a dramaturgia de Beckett (em *O Espaço Vazio*, 1968), sob a classificação de “*holy theatre*” (teatro sagrado).

Em termos antropomórficos, o teatro arquetípico é o teatro como *espírito*, a demanda por um conhecimento não-mediado pelo pensamento racional, mas que é experienciado directamente pela consciência.

Deste modo, o teatro arquetípico opera no modo da *função intuição* (*intuitive function*) no contexto da tipologia de Jung.

Num sentido geral, o teatro gnóstico pareceu-me de início poder considerar-se como uma subcategoria ou variante do teatro arquetípico mas com efeito, se desenvolvermos o horizonte analítico que a noção de teatro gnóstico propicia, ela mostra-se capaz de desempenhar o equivalente dramaturgico/teatral daquilo que Jung, em termos psicológicos, designou por *função transcendente*. O que pretendo dizer com isto é que, embora o teatro gnóstico emergja de uma modalidade teatral arquetípica e partilhe os objectivos dessa mesma modalidade, ele incorpora e mobiliza um amplo conjunto de elementos expressivos radicados em todas as diversas formas

de expressão teatral enunciadas, agregando todas elas, deliberadamente, num modo a provocar a expansão da consciência por acção da imaginação activa (numa analogia com o processo psicológico que Jung nomeia por função transcendente). Assim sendo, o teatro gnóstico reconhece que o seu horizonte de concretização estética apenas pode ser alcançado através de uma equilibrada interacção das quatro dimensões antrópicas de alma, mente, corpo e espírito, e, assim sendo, pela união correspondente das quatro funções psicológicas junguianas: sentimento, razão, sensação e intuição. O teatro gnóstico, no seu convite a uma expansão libertadora da psique de cada espectador, agrega e funde as funções que cada uma das quatro formas de expressão teatral enunciadas pratica como prioridade sua: a emoção (catarse dramática) e/ou a diversão lúdica (da catarse cómica) produzidas pelo teatro dramático; a cognição e o prazer reflexivo estimulados pelo teatro crítico; a fascinação e o apelo sensorial promovidos pelo teatro cenoplástico; a intuição e a experiência de conexão ao inconsciente, individual e colectivo, proporcionadas pelo teatro arquetípico.

A partir deste entendimento mitocrítico do teatro gnóstico (que o leitor é livre de considerar como um simples jogo de especulação imaginativa), é possível, por exemplo, identificar um conjunto de obras no âmbito da dramaturgia ocidental contendo elementos teatrais gnósticos e susceptíveis, por esse motivo, de se verem inseridas numa provável genealogia do teatro gnóstico. Exemplos possíveis de criações dramáticas com tais características, que apenas nomeio aqui sem as explorar em termos hermenêuticos: *As Bacantes*, de Eurípides; *Rei Lear* e *A Tempestade*, de Shakespeare; *A Vida é Sonho*, de Calderón; *Quando nós despertarmos de entre os mortos*, de Ibsen; *A Gaivota*, de Tchekov; *Um Sonho*, de Strindberg; *À Espera de Godot* e *Dias Felizes*, de Beckett, para citar apenas alguns casos emblemáticos de circulação universal.

Enquanto forma de expressão artística, o teatro gnóstico busca potenciar na linguagem estética aquilo que esta integra de terapia simbólica para a psique individual e colectiva; um esforço amplificador que reverbera na ideia de catarse (incluindo a catarse do riso, como ela é patente na tragicomédia beckettiana), palavra de uso muito difundido em dramaturgia — noção esta porém tão vagamente definida por Aristóteles, que a introduziu em teoria do teatro, dando origem a um interminável mas vívido debate relativamente ao que o processo catártico envolve exactamente.

Artaud (cuja filiação no pensamento gnóstico foi analisada por Susan Sontag no ensaio que a ele dedica em 1973, filiação esta depois escrutinada por Jane Goodall em *Artaud and the Gnostic Drama*, 1994) incitava a um renascimento da antiga prática da catarse dramática que ele acreditava

passível de re-actualização, inspirado nos antigos Mistérios de Elêusis (que exerceram sobre ele um imenso fascínio, tal como sobre outros autores desde Platão a Fernando Pessoa e a Grotowski). Nestes rituais iniciáticos, de experiência transformativa, a imaginação simbólica seria activada em cada participante, individualmente considerado, através da gnose íntima de uma forma de teatralização, fundamentalmente diferente, segundo é lícito supor (veja-se o estudo imprescindível de Karl Kerényi a este respeito), daquela que estava presente nos festivais públicos de Atenas em honra de Dioniso.

Graças a uma reconstituição ritual do núcleo mítico de Deméter-Perséfone-Hades, os participantes em Elêusis seriam induzidos (não se sabe se com o concurso de substâncias alucinogéneas, nem sobre quais eventualmente seriam) a um despertar congenial ao processo de auto-descoberta. Movidos pelo visionarismo mitopoético de Artaud, podemos imaginar que os Mistérios de Elêusis seriam remotos antecedentes culturais e ritualísticos de um teatro gnóstico que se busca definir, e sobre o qual a figura e a mitopeia de Perséfone, no seu trânsito periódico e sazonal entre as dimensões dos vivos e dos mortos (com todas as implicações simbólicas e reflexivas que daí derivam), poderá convocar-se para figura tutelar mitocrítica. Porém, ao mesmo tempo, o pressuposto de não haver propriamente espectadores mas sim participantes de pleno direito (de ambos os sexos e oriundos das várias condições sociais) no acto de realização cénico faz dos Mistérios de Elêusis, antes de mais, um surpreendente ascendente antropológico do que visamos hoje por *teatro comunitário*, com a forte intenção inclusiva face ao lugar do outro e energizador dele, quebrando a linha que separa cena e plateia. Mas esta aproximação, onde a contemporânea interactividade de Teatro e Comunidade se revela já manifestada na cena ancestral e misteriosa de Elêusis, terá de ser motivo para uma outra análise mitocrítica.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
- ARTAUD, Antonin [1938]. *O Teatro e o seu duplo*. Trad. de Fiamá Hasse Pais Brandão, 2ª edição. Lisboa: Fenda, 1989.
- BACHELARD, Gaston [1942]. *A água e os sonhos*. Trad. de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

- GIL, José. *Portugal hoje, o medo de existir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.
- GOODALL, Jane. *Artaud and the Gnostic drama*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- JONAS, Hans [1958]. *The Gnostic religion: The message of the alien God and the beginnings of Christianity*. London: Routledge, 1992.
- KERÉNYI, Carl [1960]. *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*. Trans. from the German by Ralph Manheim. Bollingen Series LXV. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. «Ísis ou a Inteligência». In *Relâmpago. Revista de poesia*, nº 22, pp. 27-29. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, Abril de 2008.
- MERCADO, António. «Rosa's gnostic theatre in context». In ROSA, Armando Nascimento [2006]. *Mary of Magdala: A gnostic fable*. Transl. by Alex Ladd. Introduction by Veronica Goodchild and essays by Bradley TePaske, Susan Rowland, Sally Porterfield, Nancy Qualls Corbett, Rosamonde Miller, and António Mercado, pp. 177-189. New Orleans: Spring Journal Books, 2010.
- ROSA, Armando Nascimento [2003]. *An Oedipus – The untold story. A ghostly mythodrama in one act*. Transl. by Luis Toledo, revised by Michael Mendis. Foreword by Susan Rowland and essays by Marvin Carlson and Christine Downing. New Orleans: Spring Journal Books, 2006.
- _____, *Antígona gelada*. Prefácio de Maria do Céu Fialho. Coimbra: Fluir Perene/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2008.
- _____, *As máscaras nigromantes: Uma leitura do teatro escrito de António Patrício*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- _____, *Audição – com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*. Évora: Casa do Sul, 2002.
- _____, *A última lição de Hipátia seguido de O túnel dos ratos*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- _____, *Falar no deserto: Estética e Psicologia em Samuel Beckett (1958-1961)*. Lisboa: Cosmos, 2000.
- _____, *Lianor no país sem pilhas. Uma peça teatral infanto-juvenil*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- _____, *Maria de Magdala: Fábula gnóstica*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005.
- _____, *Não és Beckett, não és nada ou Espera apócrifa reloaded. Uma paródia beckettiana*. Lisboa: Apenas Livros, 2009.
- _____, *O eunuco de Inês de Castro: Teatro no país dos mortos*. Prefácio de Patrícia da Silva Cardoso. Évora: Casa do Sul, 2006.
- _____, *Um Édipo - O drama ocultado. Mitodrama fantasmático em um acto*. Évora: Casa do Sul, 2003.
- _____, *Visita na prisão ou O último sermão de António Vieira. Ficção histórico-cénica*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

SONTAG, Susan [1980]. *Sob o signo de Saturno*. Trad. de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre/São Paulo: L&PM Editores, 1986.

STEINER, George [1996]. *Paixão Intacta. Ensaios 1978-1995*. Trad. de Margarida Periquito e Victor Antunes. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

English abstract: *Notes towards a mythocritical theatre* is an essay in three sections with the following titles and contents: 1) The psyche is mythodramatic; here the author evaluates the relevance of a myth criticism in what concerns an approach to understand the place of dramatic art, among cultural and literary expressions, as a creative discourse where we can outline a fusion between poetry and philosophy. From Plato and Aristotle, to Freud, Jung and Bachelard, several references range to sustain the importance of a mythocritical point of view towards the theatre and its relation to symbolic imagination. 2) A mythocritical vocation; the author invites the reader to be acquainted with his personal creative path, as a dramatist (and theorist) within Portuguese contemporary theatre (his first play-script dates from 1988), showing how a myth criticism may be the key to accede to his works written for the theatre stage. 3) What is Gnostic theatre: an attempt to establish a mythocritical typology; the author tries to identify what the concept of Gnostic theatre means to him, since he makes use of it to designate his own dramaturgy. Under the influence of Jungian psychology, a mythocritical hermeneutics defines four different modes of theatre expression that are often mingled within the theatre practices: dramatic theatre; critical theatre; scenoplastic theatre; and archetypal theatre. A brief characterization of each of these theatre categories is provided, as well as a possible interpretation of how Gnostic theatre may be understood in relation to them.

Key words:

mythocritical/myth criticism – theatre/theory – playwriting and the psyche – Portuguese contemporary drama - symbolic imagination – Gnostic theatre - dramatic theatre – critical theatre – scenoplastic theatre – archetypal theatre

Resumo: *Notas para um teatro mitocrítico* é um ensaio em três partes com os seguintes títulos e conteúdos: 1) A psique é mitodramática; o autor avalia aqui a relevância de uma abordagem mitocrítica no que respeita ao entendimento do lugar da arte dramática, no contexto das expressões literárias e culturais, enquanto discurso criativo onde se pode descortinar uma fusão entre poesia e filosofia. De Platão a Aristóteles, até Freud, Jung e Bachelard, uma diversidade de referências se apresentam no sentido de sustentar a importância de uma perspectiva mitocrítica em relação ao teatro e à conexão deste com a imaginação simbólica. 2) Uma vocação mitocrítica; o autor convida o leitor a familiarizar-se com o seu percurso criativo pessoal, enquanto dramaturgo (e teórico) no quadro do teatro português contemporâneo (a sua primeira peça data de 1988), mostrando como a visão mitocrítica pode ser a chave para aceder aos seus trabalhos escritos para a cena. 3) O que é teatro gnóstico: ensaiar uma tipologia mitocrítica; o autor tenta identificar o que significa para si o conceito de teatro gnóstico, uma vez que dele faz uso para designar a sua dramaturgia. Sob a influência da psicologia junguiana, uma hermenêutica mitocrítica define quatro diferentes modos de expressão teatral que estão comumente misturadas nas práticas teatrais: teatro dramático; teatro crítico; teatro cenoplástico; e teatro arquetípico. Uma breve caracterização de cada uma destas categorias é explicitada, bem como uma possível interpretação de como o teatro gnóstico pode ser entendido em relação a elas.

Palavras-chave:

Mitocrítica – teatro/teoria – psique e escrita para a cena – dramaturgia portuguesa contemporânea – imaginação simbólica – teatro gnóstico - teatro dramático - teatro crítico - teatro cenoplástico - teatro arquetípico

Du mythe originel à l'appropriation contemporaine : Evolution du personnage de Clytemnestre, du matriarcat préhellénique à la libération de la femme.

Jacqueline Razgonnikoff
Comédie Française

Le mythe des Atrides est sans doute celui qui a nourri le plus la littérature et, singulièrement, la littérature dramatique. Parmi les nombreux personnages de ce mythe, Clytemnestre, dont les origines profondes sont liées à l'invention même de la mythologie, et prototype de la société matriarcale préhellénique, reine à la fois sacrifiée et sacrificatrice. D'Eschyle à Ritsos et Kambanellis en Grèce, en passant par Sophocle et Euripide, de Racine à Marguerite Yourcenar, en passant par Voltaire et Giraudoux, en France, la femme émerge du mythe, progressivement, avec de nombreuses ruptures dans son évolution. Nous tenterons de rendre compte de cette évolution, marquée par des nécessités dramaturgiques, morales ou sociétales.

Reine, mère absolue, amante passionnée, femme frustrée, criminelle ou aimante, soumise ou libérée... Chaque auteur, chaque époque suscite la Clytemnestre qui lui convient, sans compter les apparences dont les metteurs en scène contemporains peuvent aussi la revêtir.

Invention du mythe

L'histoire abominable de la famille des Atrides nourrit depuis des siècles l'imagination des artistes et des conteurs. Elle fait partie de ces « fables monstrueuses, répugnantes et immorales » que Paul Decharme, définissant dès 1884 la mythologie comme une « science du scandaleux »¹ reprochait à l'imagination humaine.

On se ralliera volontiers à l'analyse de Durckheim :

« La mythologie, ou plutôt la religion, contient en elle dès le principe, mais à l'état confus, tous les éléments qui, en se dissociant, en se déterminant, en se combinant de mille manières avec eux-mêmes, ont donné naissance aux diverses manifestations

¹ Paul Decharme. *Mythologie de la Grèce antique*. Paris, 1884.

de la vie collective. C'est des mythes et des légendes que sont sorties la science et la poésie ; c'est de l'ornementation religieuse et des cérémonies du culte que sont venus les arts plastiques ; le droit et la morale sont nés de pratiques rituelles. On ne peut comprendre notre représentation du monde, nos conceptions philosophiques sur l'âme, sur l'immortalité, sur la vie, si l'on ne connaît les croyances religieuses qui en ont été la forme première. La parenté a commencé par être un lien essentiellement religieux... »²

Le lien de parenté est en effet essentiel dans le mythe qui nous intéresse aujourd'hui, et, si l'on considère avec Marcel Detienne³ que « le mythe est un signifiant disponible », « un territoire ouvert où tout ce qui se dit dans les différents registres de la parole se trouve à la merci de la répétition qui transmute en mémorable ce qu'elle a sélectionné ⁴», on conviendra avec lui que « Le mythe est objet d'invention, mais sur un fond d'histoires données par la tradition, et dont les poètes tantôt enregistrent le tout-venant, tantôt sélectionnent celles de quelques familles, les Atrides ou les Labdacides. Histoires qui ne deviennent de vrais « mythes » ainsi que l'entend la *Poétique* qu'une fois faites tragédies.⁵ »

La tragédie, c'est-à-dire la théâtralisation, pour un public qui est lui-même imprégné de ces histoires résumant en quelque sorte son propre passé mythique, « n'a d'autre objet, ainsi que l'écrit André Bonnard, lorsqu'il recentre la tragédie autour d'un unique sujet, l'homme, « que de faire apparaître sur l'écran poétique leur réalité [celle des mythes] invisible au vulgaire, leur irrécusable présence. ⁶»

Un mythe familial primitif

Parmi les mythes cruciaux nés sur les pourtours de la Méditerranée, il en est un, issu d'une organisation matriarcale primitive, lié à la succession des saisons, qui suppose le règne d'un roi sacré, époux de la déesse-mère – incarnation de la nature et de sa fécondité –, jusqu'au solstice d'été, époque où il est tué soit par la déesse elle-même, soit par son alter ego (« jumeau ») qui épouse à son tour la déesse. Dans certaines variantes du

² Emile Durckheim. *L'Année Sociologique*, II, 1899. Préface.

³ Marcel Detienne. *L'Invention de la mythologie*. Paris, Gallimard, 1981.

⁴ Ce que Claude Levi-Strauss formule à sa manière : « On ne discute pas des mythes du groupe, on les transforme en croyant les répéter. » *Mythologiques* IV. Paris, 1971-585.

⁵ Marcel Detienne, *Op. cit.*, p. 237.

⁶ André Bonnard. *La Tragédie et l'homme. Etudes sur le drame antique*. Lausanne, L'Aire, 1992

mythe, le nouveau roi est à son tour tué par le fils vengeur de son père. Le pouvoir est exercé par la reine, tour à tour déesse de la mort et de la vie, et dont la hache est le symbole du pouvoir (voir la double hache de la civilisation crétoise). On y retrouve l'Isis égyptienne, la Gaïa grecque, mais aussi des histoires plus élaborées issues du mythe primitif. Cette société gynécocratique, attestée par celle des Amazones, a évolué du principe maternel, incarné dans la civilisation dite pélasgique, et peut-être crétoise, vers un principe paternel souverain dans la civilisation hellénique classique, passant par un mépris progressif de la femme et sa déchéance dans la vie de la cité. Le matricide est alors un signe de la lutte de l'ancien principe contre le nouveau qui mène à l'ère d'Apollon, lumineusement illustrée par le dénouement des *Euménides* d'Eschyle.⁷

La famille des Atrides

Les deux frères ennemis, jumeaux, Atrée et Thyeste, sont issus de l'union de Pélopes et d'Hippodamie. Pélopes, fils de Tantale, est l'objet d'un monstrueux festin organisé en l'honneur des dieux⁸, au cours duquel Tantale leur sert son fils découpé en morceaux et cuisiné. Seule Déméter mange un morceau d'épaule, avant que les dieux ne s'aperçoivent du fait, ne ressuscitent Pélopes – à un morceau d'épaule près, remplacé par un morceau d'ivoire – et ne punissent Tantale d'une faim éternelle.

C'est à coup d'actions les plus monstrueuses les unes que les autres qu'Atrée va s'imposer à la tête de Mycènes, pour le trône de laquelle les deux frères sont rivaux, après s'être débarrassés de leur autre frère. Atrée conserve la toison d'un agneau d'or, symbole du pouvoir sur la ville. Thyeste séduit Aéropé, femme d'Atrée, et la persuade de dérober cette toison. Thyeste est choisi. Mais Zeus intervient et, forçant le soleil à inverser sa course, obtient l'abdication de Thyeste. Atrée, nommé roi, bannit son frère. Découvrant l'adultère perpétré par sa femme et son frère, il invite Thyeste à un banquet de retrouvailles, où il sert à son frère ses fils bouillis, comme à la génération précédente, dont il a préservé les têtes. Thyeste reconnaît ses enfants et lance contre la famille d'Atrée la terrible malédiction qui va les poursuivre jusqu'au procès salvateur d'Oreste à Athènes.

⁷ Voir à ce sujet : J.J. Bachofen. *Das Mutterrecht. Les Droits de la mère dans l'Antiquité*, trad. Et publié par les soins du Groupe français d'Etudes féministes. Paris, 1903.

⁸ Rappelons que ce type de repas remonte à Prométhée, et à ses relations conflictuelles avec Zeus.

Atrée et Aérope ont trois enfants, Agamemnon, Ménélas et Anaxibie. Thyeste, quant à lui, privé de ses héritiers mâles, viole sa fille Pélopieia, élevée par Atrée, et en a un fils, Egisthe.

Atrée tente de faire assassiner Thyeste par le petit Egisthe, âgé, selon les traditions, de 7 à 12 ans, mais Thyeste reconnaît son épée, épargne l'enfant, tandis que Pélopieia se tue avec la même épée qui va servir aussi à Egisthe, enfin conscient de ses origines, pour assassiner Atrée. Thyeste règne à son tour sur Mycènes.

On retrouve dans cette sanglante histoire l'écho du mythe des frères jumeaux, rois tour à tour après le meurtre du premier par le second, et partageant la couche de la reine.

Les deux fils d'Atrée sont ensuite élevés par le roi de Sparte Tyndare. Ils reprennent Mycènes, chassent Thyeste et mettent Agamemnon sur le trône. Tous les rois du Péloponnèse paient un tribut à Agamemnon, dont la richesse assure la prééminence sur ses vassaux. Dans une guerre qui l'oppose à Tantale, autre fils de Thyeste, il le tue ainsi que le jeune enfant qui porte sa femme Clytemnestre et épouse cette dernière.

Clytemnestre est la fille de Tyndare, le roi de Sparte qui a élevé les fils d'Atrée, et de Léda, et à ce titre, elle est la sœur jumelle d'Hélène, épouse de Ménélas, et des Dioscures, les jumeaux Castor et Pollux, fils de Zeus métamorphosé en cygne, mi-hommes mi-dieux.

Dès l'enfance, Clytemnestre est marquée par un caractère difficile et sombre, à l'opposé de sa sœur Hélène, charmeuse impénitente. Lorsque Agamemnon l'épouse de force, les Dioscures attaquent Mycènes, mais Agamemnon obtient de Tyndare de conserver Clytemnestre, et ce n'est qu'après la mort des Dioscures (transformés en astres) que Ménélas, épousant Hélène, succédera à Tyndare.

Il est inutile de revenir sur les causes de la guerre de Troie, ni sur la guerre elle-même, ni sur ses suites. Désormais, attachons-nous à la personnalité de Clytemnestre, dont le tempérament littéraire est suffisamment complexe et dont l'évolution rend compte de celle des mœurs et des mentalités.

La première Clytemnestre : coupable, forcément coupable

Dès sa première apparition chez Homère, Clytemnestre est présentée comme féroce et coupable. Rappelons que son nom, composé de κλῖτος et de μνάομαι sonne comme un appel à la gloire et à l'amour. Pierre Ju-

det de la Combe, traducteur d'Eschyle, traduit son nom par « la célèbre courtisée »⁹.

Dans l'*Odyssée*, chant III, Nestor rappelle à Télémaque la mort violente d'Agamemnon et ne l'impute qu'à Egisthe, glorifiant aussi la filiale vengeance d'Oreste. Nestor va même jusqu'à expliquer comment le « cauteleux Egisthe » « enjôlait la femme de l'Atride. Elle, au commencement, repoussait l'œuvre infâme : divine Clytemnestre ! elle n'avait au cœur qu'honnêtes sentiments, et, près d'elle, restait l'aède que l'Atride, à son départ vers Troie, avait tant adjuré de veiller sur sa femme ! » Mais Egisthe se débarrasse de ce témoin et accomplit le crime.

Nestor achève son récit: «Egisthe à son foyer lui préparait le deuil: l'Atride fut tué ; le peuple mis au joug ; l'autre régna sept ans sur tout l'or de Mycènes.

Mais la huitième année, survint pour son malheur notre Oreste divin, et comme, après le meurtre, ayant enseveli cette mère odieuse et ce poltron d'Egisthe, il offrait le repas funèbre aux Argiens... » Nouveau récit du retour tragique d'Agamemnon au chant IV, où Protée, à nouveau, insiste sur la culpabilité d'Egisthe. Pas un mot de Clytemnestre.

C'est Agamemnon, interrogé aux Enfers par Ulysse, au chant XI, qui, dans un long discours d'une misogynie terrifiante, impute le crime à Clytemnestre, qu'il appelle « ma maudite femme », « la fourbe Clytemnestre », « la chienne », « la femme aux yeux de chien » et conseille à Ulysse de se méfier de Pénélope ! *L'Hymne homérique à Déméter* éclaire aussi la violence de la vengeance, tant la douleur de l'enlèvement d'une fille atteint la mère aux entrailles.

Pindare, dans sa 11^e pythique, use d'épithètes très dures à propos de Clytemnestre qu'il qualifie de « perfide » et de « marâtre ». Mais il fait allusion au désir de vengeance du sacrifice d'Iphigénie et aux amours adultères, donnant ainsi les deux pistes que suivront plus tard les dramaturges inspirés par l'histoire sanglante des Atrides.

La Clytemnestre antique en scène : d'Eschyle à Sénèque

L'Orestie d'Eschyle : le sang appelle le sang et la vengeance la vengeance.

C'est en effet l'esprit de vengeance qui domine l'intrigue d'*Agamemnon*, vengeance de Clytemnestre du sacrifice d'Iphigénie, vengeance d'Egisthe, du repas de Thyeste.

⁹ Pierre Judet de la Combe. *Les Atrides*. Programme. Théâtre du Soleil, 1990.

Le personnage de Clytemnestre apparaît ici pour la première fois sur la scène tragique. La duplicité doucereuse dont elle fait preuve lorsqu'elle entre en scène fera place, au cours de la pièce, à l'affirmation insolente de sa responsabilité assumée.

Il n'est pas inutile de rappeler les faits : le guetteur du prologue est chargé d'annoncer à « la femme d'Agamemnon » la prise de Troie et le retour du roi que lui annonce la succession des feux qui transmettent le message. Le coryphée interpelle aussitôt « la reine Clytemnestre » qui a organisé des sacrifices dans la ville, peut-être un peu prématurément, pense-t-il, et il ne peut cacher qu'une inquiétude « lui ronge le cœur ». Le chœur rappelle en effet qu'« il reste à la garde de la maison une intendante terrible qui se lèvera un jour, la Colère insidieuse, qui n'oublie pas qu'elle a une fille à venger. » En évoquant le sacrifice d'Iphigénie, le chœur rappelle aussi la cruauté guerrière d'Agamemnon, et, avec des images d'une saisissante vérité, raconte le sacrifice lui-même, sans en dévoiler l'issue.

Clytemnestre paraît, et annonce non pas le retour victorieux d'Agamemnon, mais la prise de Troie, dans un mouvement lyrique évocateur, elle égrène les feux qui, de sommet en sommet, ont transmis la nouvelle. Le chœur reste défiant car c'est « une femme qui commande » et exprime sa confuse inquiétude. Devant le héraut qui vient confirmer la nouvelle de la prise de Troie et rappeler au passage les malheurs de la guerre, Clytemnestre se vante d'avoir été la première à recevoir la nouvelle. Le ton doucereux qu'elle prend pour parler du roi, se dépeignant comme la plus honnête et la plus fidèle des femmes « excellente chienne de garde », irréprochable et pure de toute trahison, ne semble pas convaincre le chœur, qui se lamente sur la fatalité.

Agamemnon fait son entrée sur son char, suivi de Cassandre, sa captive. Clytemnestre l'accueille en lui déclarant son « amour », mais l'essentiel de son discours est de se disculper de toutes les « rumeurs exaspérantes » dont « une femme laissée seule dans son palais » peut être la cible. Elle justifie l'éloignement d'Oreste en Phocide.

Avec grandiloquence, elle fait étaler un manteau de pourpre jusqu'aux marches du palais, afin que le roi y entre solennellement. Il se refuse au luxe de cette réception. Le seul échange verbal que vont avoir les époux est un véritable combat, avec des termes guerriers, dont Agamemnon va, non sans ironie, laisser la victoire à sa femme, tout cela à propos d'un tapis rouge ! Otant ses chaussures pour fouler la pourpre étalée par terre, Agamemnon recommande à sa femme d'accueillir Cassandre avec bonté. Cette pourpre, dont Clytemnestre fait l'éloge, sans répondre à propos

de Cassandre, est presque ressentie comme une sanglante menace, et lorsqu'elle parle « d'étoffes à sacrifier » pour célébrer le retour de son mari, qu'elle ne nomme jamais, on ne peut s'empêcher de songer à d'autres sacrifices, moins innocents. Le chœur évoque à son tour « le sang noir du meurtre une fois répandu à terre devant un homme », sinistre métonymie de l'étoffe que foule Agamemnon. Clytemnestre, qui a suivi Agamemnon dans le palais, ressort pour s'adresser enfin à Cassandre. Elle l'invite à entrer, en lui précisant bien qu'elle ne doit s'attendre qu'à un statut d'esclave. Devant le mutisme de Cassandre, elle marque son impatience et avec ironie refuse de « s'abaisser » à lui parler davantage. La prophétesse entame alors une longue suite d'incantations où elle qualifie la maison des Atrides « d'abattoir humain au sol trempé de sang ». Elle décrit, devant le coryphée stupéfait, ce qui va se passer à l'intérieur du palais. Le chœur mêle son chant à ses déplorations, évoque les sombres Erinyes qui s'acharnent contre les Atrides. Tandis qu'elle évoque dans son délire prophétique l'affreux festin de Thyeste avec ses enfants déchirés, elle annonce aussi très clairement le meurtre d'Agamemnon, elle le nomme. Elle emploie des métaphores animales explicites : « c'est la femelle qui tue son mâle », « la lionne couchant avec le loup, en l'absence du lion » - il s'agit ici de la première allusion à Egisthe et à l'adultère -, elle annonce l'autre vengeance, celle du « fils qui tuera sa mère », et se soumet à la destinée qui veut qu'elle aille au-devant de sa propre mort, en entrant dans ce palais qui « exhale une odeur de meurtre et de sang. » L'image de la lionne évoque les lions dressés face à face sur le célèbre linteau de la porte des lions à l'entrée de la citadelle de Mycènes.

Des cris poussés par Agamemnon s'échappent du palais. Le chœur tergiverse, et Clytemnestre sort, sans doute accompagnée de l'ekkykléma qui présente le cadavre d'Agamemnon. Elle se vante de ce qu'elle vient d'accomplir, avec un luxe de détails qui trahissent sa jouissance et sa satisfaction. Ce n'est qu'après avoir exhibé le corps d'Agamemnon qu'elle justifie son acte par le sacrifice d'Iphigénie, affirme son attachement à Egisthe et crache sa haine pour Cassandre, la « fidèle concubine » assassinée.

Elevant le débat, face au chœur qui pleure Agamemnon, elle se présente, non plus comme « la femme d'Agamemnon », mais comme « l'antique, l'âpre Génie vengeur d'Atrée » et revient sur la cause de son acte, le sacrifice d'Iphigénie. En assumant l'entière responsabilité du meurtre, elle se pose en instrument de la fatalité, sans oublier la part des reproches qu'elle peut faire à Agamemnon. André Bonnard, dans sa thèse anthropocentriste, le souligne :

« Si Agamemnon, au cours de la tragédie qui porte son nom, finalement succombe, c'est que – en sa personne et par sa faute – se croisent et se renforcent deux poussées de fatalité : celle qui provient des fautes ancestrales, à elle seule inefficace, et celle, bien plus active et seule décisive, qui procède de ses propres crimes. ¹⁰»

Egisthe, que l'on n'avait pas encore vu, fait son entrée, refaisant le récit du funeste festin, - un de plus et, une fois de plus, à valeur sacrificielle - . Il fanfaronne, subissant les marques de mépris du chœur qui le trouve « vantard comme un coq près de sa poule. ». La pièce se termine par des paroles d'apaisement de Clytemnestre, sans véritable conclusion au drame, annonçant une « suite », *les Choéphores*, dont l'intrigue se noue autour du meurtre de Clytemnestre.

Outre le fait qu'elle est l'objet du matricide et donc à son tour victime de cet esprit de vengeance et de haine qui l'habite dans *Agamemnon*, ce n'est plus la reine, l'épouse d'Agamemnon qui est confrontée à sa propre mort, c'est la mère d'Electre et d'Oreste. Mère d'Electre, dont celle-ci repousse même le nom - elle l'appelle « la meurtrière » - une mère qui prive ses enfants de leurs biens et traite Electre comme une esclave, et va bientôt se réjouir presque de la mort annoncée d'Oreste. Oreste invoque même à son sujet le statut d'orphelins.

Cependant, c'est dans l'expression souveraine de la maternité qu'il est question d'elle : elle a fait un songe, rapporté par le chœur : Clytemnestre a rêvé avoir enfanté un serpent, qui, lorsqu'elle veut l'allaiter, lui mord le sein. Oreste, investi du devoir de vengeance prescrit par l'oracle de Delphes, interprète ce rêve comme une confirmation de la nécessité où il se trouve de tuer sa mère.

L'interprétation psychanalytique ¹¹ va plus loin. Clytemnestre, habitée d'un sentiment de culpabilité – elle n'a pas été une bonne mère, et de fait, elle n'a pas allaité Oreste, comme le confirmera le témoignage de la nourrice -, se rachète dans un rêve où elle « accomplit son potentiel maternel et féminin en donnant le sein à son fils ». Elle en acquiert même la certitude d'avoir allaité son fils et s'en sert comme argument pour essayer de sauver sa vie : « Respecte, mon enfant, ce sein où souvent tu as, tout en dormant, sucé de tes lèvres le lait nourricier. » Oreste commence par tuer Egisthe, qui n'a, chez Eschyle, qu'un rôle très secondaire. La terrifiante et courte stichomythie qui confronte la mère et le fils ne laisse aucune place

¹⁰ André Bonnard. *Op. cit.*

¹¹ George Devereux. *Les Rêves dans la tragédie classique*. Paris, les Belles Lettres, 2006 (Coll. Vérité des mythes), p. 314.

à l'attendrissement, et Pylade est là pour rappeler l'ordre de l'oracle, même face au déchaînement des « chiennes vengeresses » de Clytemnestre, les terribles Erinyes qui ne laisseront plus Oreste en paix, car le sang appelle le sang et le matricide est le pire des crimes.

Le troisième volet de *Orestie* est entièrement tendu vers le but final, c'est-à-dire l'acquiescement d'Oreste proclamé par Athènes, la cité de la justice, et la métamorphose des Erinyes en Euménides (les bienveillantes). Clytemnestre morte se manifeste une dernière fois, sous forme de fantôme : sa haine n'est pas éteinte, elle excite les Erinyes qu'elle ne trouve pas assez efficaces. Pour la première fois néanmoins, elle tente de se défendre, car aux Enfers même elle subit la honte d'être une meurtrière : « Après l'indigne traitement que j'ai subi de la part des êtres les plus chers, aucun des dieux ne manifeste de colère en faveur d'une mère égorgée par des mains parricides. »

La Clytemnestre d'Eschyle garde du mythe primitif son statut inéluctable de meurtrière, en tant que reine responsable de Mycènes, d'une manière presque virile, et le cycle infernal de la vengeance est à peine du ressort humain. Il dépend d'une volonté, qu'il ne s'agit pas de contredire. A aucun moment Eschyle ne prend parti, et le finale de la trilogie, dans sa glorification patriotique de la ville d'Athènes, laisse la part belle aux décisions prises par les dieux. Comme l'écrira Séverine Auffret (voir plus loin), « Par la voix d'Athéna, Eschyle règle la question de la filiation, corrobore sur la scène tragique, devant le peuple, le statut des hommes et des femmes, des pères et des mères, dans le présent d'Athènes. »

Electre, de Sophocle : une affaire de femmes

Si *Orestie* d'Eschyle est une histoire d'hommes - Agamemnon est un roi plutôt sympathique, et c'est la trajectoire d'Oreste que l'on suit -, *Electre* de Sophocle est une affaire de femmes. On voit s'affronter psychologiquement deux caractères de femmes, mues par leurs sentiments, qui relèguent au second plan les implications tragiques (la vengeance inéluctable) et métaphysiques du drame (ce sont les dieux qui créent l'enchaînement des fatalités tragiques). Nous assistons à la confrontation de deux exigences de justice, qui s'apparentent aux origines archaïques du mythe, justice matrilinéaire (vengeance du sacrifice d'Iphigénie) et justice patrilinéaire (vengeance du meurtre du père). Mais, plus que des entités désincarnées, il s'agit de deux femmes de chair et de sang, intransigeantes, passionnées, violentes en paroles comme en actes, portant chacune la

souffrance d'une frustration. Electre, niée dans sa condition de fille de roi, « Je suis une orpheline, je me dissous. Et je n'ai personne pour me défendre, pas un homme qui m'aime. Comme une réfugiée méprisée par tout le monde, je suis servante dans la maison de mon père, misérablement vêtue, et debout, mendicante, entre les tables vides.¹² », privée d'un père dont elle avait, en son absence, idéalisé la figure, habitée d'une colère inépuisable contre sa mère et contre Egisthe, l'usurpateur, non seulement parce qu'il occupe le trône de son père, mais surtout parce qu'il couche avec sa mère. Elle s'autorise dès lors à proférer sur sa mère en son absence, et à sa mère lorsqu'elles se confrontent, les mots les plus durs : « Ma mère, je la hais » ou « s'il faut appeler ma mère cette misérable concubine, cette femme effrontée qui vit avec un homme impur sans craindre la vengeance. » Elle lui crache sa haine à la figure : « Tu couches avec un tueur, un tueur qui t'a aidée à tuer mon père, et tu fais encore des enfants, et tu chasses tes enfants légitimes, nés de l'union légitime ! Faut-il approuver ça ? Tu vas dire que c'était pour venger ta fille ! Tu aurais tort de le dire. On n'épouse pas un ennemi pour venger sa fille ! Mais on ne peut pas parler avec toi, tu cries, tu cries que j'injurie ma mère. Tu n'es pas une mère pour moi, tu es un tyran. » Chacune crie de son côté et l'entrée en scène de Clytemnestre, au début du 2^e épisode, n'est qu'un long chapelet de reproches adressés à sa fille, mais c'est aussi cette plainte qui n'en finit pas de ressasser le sacrifice d'Iphigénie. Clytemnestre explicite les raisons de sa colère : les raisons invoquées par Agamemnon pour sacrifier Iphigénie n'étaient pas bonnes : il s'agissait d'une guerre conduite pour Ménélas, pour Hélène... Clytemnestre a besoin de se justifier du meurtre d'Agamemnon et elle se répète à elle-même qu'elle ne regrette rien. On la sent en porte à faux devant Electre. L'annonce de la mort d'Oreste et le récit détaillé du pédagogue la font à peine frémir, et c'est presque avec soulagement qu'elle accueille la nouvelle. Une fois Oreste dévoilé à sa sœur, les événements se précipitent, il n'est plus temps de parler, le destin est en marche, et, comme dans *Agamemnon*, on apprend le meurtre par les cris de Clytemnestre à l'intérieur du palais, et ce n'est pas Oreste qui lui répond. C'est Electre qui, dans sa fureur, se substitue en paroles au geste accompli par son frère. Quant à Egisthe, le grand absent du début de la tragédie de Sophocle, il arrive in extremis, pour découvrir le cadavre de Clytemnestre, sur lequel Oreste va l'immoler à son tour, une fois le rideau baissé— si rideau il y a.

¹² Traduction Antoine Vitez. Actes Sud, 1986.

Toujours coupable, mais plus vulnérable, car plus féminine, la Clytemnestre de Sophocle ne peut trouver la paix, tant qu'elle aura devant elle ce reproche vivant, cette colère en marche qui s'appelle Electre. Ce n'est plus la reine absolue, sûre de son bon droit, c'est une mère en souffrance, c'est une coupable sans remords, mais pas sans regrets.

Electre et Oreste, d'Euripide : Une femme jalouse, une reine soumise

Lorsque le troisième des auteurs tragiques grecs, Euripide, aborde le mythe des Atrides, il commence également par mettre en évidence le personnage d'Electre, marginalisée par un mariage (resté blanc) avec un paysan, non plus esclave dans le palais de sa mère, mais mise au ban de la société mycénienne, isolée, et humiliée. Aussi a-t-elle de sa mère une vision qui tient compte de cette humiliation. Electre et Clytemnestre, chez Sophocle, se heurtent de front, presque à égalité. L'Electre d'Euripide est en position d'infériorité et décrit sa mère comme « la Reine », sur son trône, dans l'opulence et sur les traces mêmes du crime. Moins haineuse que celle de Sophocle, ce n'est qu'avec le retour d'Oreste que va se réveiller le désir de vengeance, attisé par le vieillard qui les a élevés tous deux. Il s'agit d'abord de tuer Egisthe, considéré comme le principal responsable. Oreste s'en charge. Electre va attirer Clytemnestre chez elle, hors les murs de Mycènes. Le prétexte invoqué n'est pas innocent. Electre, restée vierge, fait croire à sa mère qu'elle a accouché d'un enfant mâle, rappel inquiétant de l'existence d'Oreste, et signal que la descendance d'Agamemnon n'est pas éteinte. En choisissant ce prétexte-là, Electre est certaine de toucher chez Clytemnestre les cordes sensibles, l'une, enfouie dans son inconscient, car, pour Electre, et par expérience personnelle, « Une femme aime son mari, et non ses enfants », et l'autre, plus prégnante, de l'inquiétude de perdre le pouvoir. Electre, comme pour se convaincre définitivement de la culpabilité de sa mère, rappelle longuement les griefs qu'elle a contre elle, qu'elle mêle intimement à la haine qu'elle voue à Egisthe. C'est donc l'adultère qui est au centre de son désir de vengeance, et, en même temps, paradoxalement, elle reproche à Egisthe de s'être laissé mener par une femme ; pour elle, la position de l'épouse est nécessairement inférieure.

L'arrivée de Clytemnestre est conforme à l'image qu'en a donnée Electre. C'est la Reine, sur son char, dans un riche équipage, qui débarque dans la pauvre chaumière d'Electre, et d'emblée elle éprouve le besoin de se justifier une fois de plus du meurtre d'Agamemnon, mais cette fois, si elle met bien en premier grief le sacrifice d'Iphigénie qu'elle évoque froidement

dans ses détails les plus cruels, c'est sur la présence de Cassandre qu'elle s'appesantit et c'est la femme blessée dans son amour-propre d'épouse qui avoue avoir tué. Electre alors lui jette à la figure son propre adultère avec Egisthe, mais la douleur d'avoir été écartée du foyer familial prime dans son discours : « Mais moi, quel tort ai-je envers toi ? Et quel tort a mon frère ? » Ce sont bien les raisons les plus cruellement humaines qui vont entraîner le meurtre, et la souffrance visible d'Electre suscite un mouvement de pitié de la part de Clytemnestre. On la sent prise alors, non de remords, mais de regrets, et elle se fait un devoir d'accomplir les rites nécessaires pour la naissance supposée qui est le prétexte de sa venue. Elle entre dans la chaumière d'Electre sous les sarcasmes vengeurs de sa fille, qui évoque crûment le « sacrifice » qui va être perpétré.

C'est une fois de plus par des cris poussés à l'intérieur de la maison que nous apprenons le meurtre, et l'habituelle sortie de l'ekkykléma avec les corps d'Egisthe et de Clytemnestre met les spectateurs devant le fait accompli. Le couple assassin est réuni dans la mort, et ce n'est qu'à l'épilogue que sont invoquées les raisons divines et la fatalité de la malédiction qui pèse collectivement sur la maison d'Atrée. Tout est cependant bien qui finit bien. Electre épousera Pylade, Oreste fuira les Furies jusqu'à Athènes où Apollon devra prendre sur lui la responsabilité du matricide prescrit par son oracle.

Euripide n'en a pas fini avec les Atrides, et son *Oreste* paraît comme une suite d'*Electre*, très peu de temps après le meurtre, lorsque les Furies commencent à exercer leur funeste pouvoir sur Oreste. Mais, si Clytemnestre est absente au générique, elle est bien présente à la pensée de ses enfants meurtriers. Electre, dès le prologue, évoque les malheurs de la famille et s'en remet à la justice d'Apollon qui « poussa Oreste à tuer la mère qui le mit au monde ». Clytemnestre est évoquée comme une épouse indigne, une adultère et une mauvaise mère. Tout lien avec le matriarcat originel est perdu, et Oreste, porte-parole de la misogynie d'Euripide et d'un droit fortement patriarcal, accuse clairement la gent féminine : « Si le droit était reconnu aux femmes de tuer les mâles, dépêchez-vous donc de mourir ou d'accepter le joug de vos épouses, et vous ferez tout l'opposé de ce qu'il vous faut faire. »

La compassion habituelle d'Euripide pour l'humanité, innocent jouet des caprices divins, s'inscrit dans le désir de voir finir le cycle de la vengeance. Au contraire de la conception de Sophocle, qui fait du meurtre de Clytemnestre et d'Egisthe un drame purement psychologique dont toute conception religieuse est écartée, et dans la continuité de celle d'Eschyle,

que domine la condamnation du matricide, tempérée par la présence tutélaire d'Apollon, Euripide remet en cause la responsabilité d'Oreste, sans porter de jugement sur son acte, mais il a recours au *deus ex machina* pour mettre fin au débat.

Iphigénie à Aulis d'Euripide : reine et mère, la femme abusée

Paradoxalement, l'exploitation dramaturgique de l'épisode du sacrifice d'Iphigénie se situe très tard dans la carrière d'Euripide, très peu de temps avant sa mort. C'est peut-être ce qui fait de cette tragédie l'une des plus grandes réussites de son auteur. Est-ce l'effet de l'âge, est-ce une réflexion profonde sur la nature humaine, et notamment sur la nature féminine, les personnages féminins de cette tragédie n'ont plus rien en elles de cette touche de misogynie qui faisait d'Electre et de Clytemnestre des sortes de mégères, habitées par la haine, la jalousie, la passion. L'entrée de Clytemnestre est une merveille de charme. Cette reine, richement parée, accompagnée de ses deux enfants, une toute jeune fille et un bébé encore au berceau, n'a que des paroles de tendresse, et donne l'image rayonnante du parfait bonheur familial : « Que ces étrangères, en nous voyant ensemble, sachant que je suis une mère heureuse. » Tout en elle respire la bonne éducation, et la gentillesse. Sa douleur, lorsqu'on lui annonce le véritable but de son voyage, est loin d'être feinte, et elle sonne juste, parce qu'elle n'est pas excessive. Elle ne va sortir de sa réserve que devant la duplicité et la lâcheté d'Agamemnon, et c'est là que, pour la première fois, nous apprenons l'histoire antérieure de Clytemnestre. Nous devons bien imaginer que le public de l'époque connaissait cet autre versant de la légende, qui replonge dans les racines mythiques de la succession des assassinats et des règnes qui évoquent le cycle des saisons. Donc, Clytemnestre, déballant à Agamemnon les griefs qu'elle a contre lui, rappelle qu'il ne l'a épousée que par force, après avoir assassiné son premier époux et le nouveau-né qu'elle serrait contre elle. Malgré l'intervention de ses frères, les Dioscures, Clytemnestre fut accordée à Agamemnon par son père Tyndare. « Tu me seras témoin que je te fus épouse irréprochable, pudique et soigneuse d'accroître ton bien. » Sans colère ni pathos, elle lui rappelle qu'elle lui a donné quatre enfants et qu'elle ne peut admettre « que nous devons payer de nos enfants la rançon d'une femme infidèle, donner pour un objet de haine ce que nous chérissons le plus. » La Clytemnestre d'*Iphigénie en Aulide* a une haute idée de la morale familiale et est digne de notre admiration. Qu'Iphigénie accepte le sacrifice pour la gloire de son père et que la déesse

Artémis lui substitue une biche, Clytemnestre restera néanmoins seule avec son chagrin, définitivement privée de cette fille qu'elle chérit.

En une génération, celle qui sépare Eschyle d'Euripide, le personnage de Clytemnestre a donc perdu une bonne partie de son rayonnement mythique. Coupable, certes, adultère et criminelle, elle n'est plus seulement l'instrument aveugle ou consentant d'une fatalité d'origine obscure, elle acquiert, avec un supplément d'humanité, un statut de semi-victime.

Les chroniqueurs postérieurs, tel Apollodore, se bornent à raconter les faits concernant les Atrides, sans porter de jugement sur les protagonistes.

De Grèce à Rome : Agamemnon de Sénèque

En passant d'Eschyle à Sénèque, le mythe des Atrides perd le lien essentiel qui le rattachait à la cosmogonie primitive. Les Dieux n'ont plus rien à faire dans cette histoire, devenue purement humaine, où la haine et la jalousie se le disputent à une ambition effrénée. Comme dans toutes les œuvres dramatiques où Clytemnestre intervient, son entrée en scène est primordiale et donne le ton. Chez Sénèque, la passion amoureuse l'habite toute entière, pour l'amour d'Egisthe, elle a sacrifié « vertu, honneur, droits de l'hymen, tendresse et fidélité conjugale », elle s'y livre sans aucun frein, et les femmes infidèles de la mythologie, qui lui sont des exemples, y compris sa sœur Hélène, lui paraissent tièdes. Sa violence intérieure est aussi entretenue – et ce n'est pas un paradoxe, car souvent la femme adultère reste jalouse de l'époux qu'elle trompe – par la jalousie qu'elle éprouve à l'égard d'Agamemnon. Elle rappelle donc les infidélités d'Agamemnon, l'épisode de Briséis, et maintenant celle qu'elle ne nomme que « la Phrygienne », Cassandra la préférée. Elle pense elle-même que dans les circonstances du retour d'Agamemnon, il serait préférable qu'elle le tue et meure avec lui. Lorsque Egisthe, que l'ombre de son père Thyeste a poussé à la vengeance, veut à son tour l'entraîner vers le meurtre d'Agamemnon, elle a un mouvement de recul et invoque l'amour conjugal. Mais Egisthe a vite fait de balayer ses scrupules en appuyant sur la corde sensible : « l'hymen est comme le trône, il ne souffre point de partage. » Jalousie et volonté de puissance... Le passé criminel d'Egisthe, sa naissance incestueuse et son adultère, ne peuvent que lier davantage ceux qui ont déjà perdu l'innocence. Le crime est leur seule issue. Aussi, dans le délire prophétique de Cassandra qui lui fait voir ce qui se passe à l'intérieur du palais, l'image de Clytemnestre qui nous est donnée est particulièrement féroce : le premier coup ayant été

porté par Egisthe, « furieuse, elle arme ses mains d'une hache, et pareille au sacrificateur qui, avant d'immoler un taureau devant les autels, cherche des yeux la place où elle doit frapper.... » Lorsque Clytemnestre sort du palais et se retrouve face à Electre, c'est pour s'adresser durement à elle. Elle est désormais veuve et reine. La pièce se termine sur le meurtre de Cassandre qui prophétise la vengeance d'Oreste. Le repas sacrificiel prend, dans le récit de Cassandre, chez Sénèque plus encore que chez Eschyle, un singulier relief, qui rappelle le banquet de noces, comme le banquet de réconciliation, mais d'une manière subversive, en inversant les codes, dans la tradition mythique de la famille (Tantale, Atrée). La tunique « nuptiale » ou vêtement de bienvenue devient instrument de mort¹³.

Pour mémoire, et pour souligner presque la banalisation du personnage comme simple adultère décidée à se débarrasser d'un mari encombrant, on peut s'amuser à citer Juvénal, qui, au terme d'une virulente satire dirigée contre les femmes, conclut : « Il n'est point de rue qui n'ait sa Clytemnestre. Toute la différence est que la fille de Tyndare tenait de ses mains une sottise et maladroitement hache. Maintenant avec un tout petit poumon de crapaud, l'affaire est réglée.¹⁴ »

Clytemnestre : le retour : la tragédie préclassique et classique, de Pierre Mathieu à Voltaire

À l'exception des lexicographes et mythographes de la haute époque, Clytemnestre ne réapparaît dans la littérature dramatique qu'à la toute fin du XVI^e siècle. Signalons la courte notice que lui consacre Boccace dans ses *Dames de renom* (*De Claris mulieribus*), où il mentionne le meurtre d'Agamemnon soit parce qu'elle est persuadée par son amant et par désir du pouvoir, soit par jalousie envers Cassandre, et où il donne raison à Oreste d'avoir vengé la mort de son père. Lazare de Baïf donne en 1537 une *Electre*, qui n'est qu'une traduction en vers de la tragédie de Sophocle.

Clytemnestre, de Pierre Mathieu : un couple d'amoureux

C'est donc à titre de protagoniste que Clytemnestre fait son retour sur la scène dramatique, avec la tragédie éponyme de Pierre Mathieu (écrite aux

¹³ Voir à ce sujet : Florence Dupont. *Les Monstres de Sénèque*. Paris, Belin, 1995.

¹⁴ Juvénal, *Satires*, VI, v.656-659. Texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve. Paris, Les Belles Lettres, 1957.

alentours de 1578)¹⁵. La pièce est très visiblement adaptée de *l'Agamemnon* de Sénèque, mais le sous-titre qui accompagne le choix du personnage féminin en dit long sur le contenu moral de la tragédie : « *De la vengeance des injures perdurables à la postérité des offenses et des malheureuses fins de la volupté.* » Dans cette tragédie, où les références savantes à la mythologie sont légion, respectant scrupuleusement les unités de lieu et de temps, c'est le couple Egisthe-Clytemnestre qui occupe le premier plan. Que la fatalité qui pèse sur les Atrides soit une des raisons de la catastrophe, l'auteur n'en disconvient pas, mais il s'appesantit sur l'aspect passionnel du crime. Egisthe n'est pas seulement, comme chez Sénèque, le bras armé de la vengeance de Thyeste, il est aussi et surtout l'amoureux de la Reine, qu'il séduit au cours d'une scène de déclaration parfaitement « pétrarquiste », où le motif amoureux est brodé en contrepoint de l'esprit de vengeance. Clytemnestre apparaît comme une femme amoureuse, qui ne veut pas perdre ses belles années ; l'adultère n'est qu'une étape de son évolution vers le crime, et non pas, comme dans l'Antiquité, une donnée première. La personnalité d'Egisthe en ressort d'une manière plus cohérente, il est moins pusillanime et plus courageux. Il porte le premier coup et, comme dans Sénèque, dont Mathieu démarque le récit, Clytemnestre décapite Agamemnon.

Iphigénie, de Rotrou, le triomphe de Diane

C'est à Euripide que se réfère Rotrou dans son *Iphigénie* (1641). La pièce est un long démarquage de la tragédie d'Euripide, certains passages sont presque des traductions littérales, mais Rotrou, probablement gêné par la lâcheté d'Agamemnon, le rend ici plus sympathique, plus incertain, plus douloureusement atteint par ce sacrifice qui lui est imposé. Il introduit le personnage d'Ulysse, chargé de porter la parole au nom des Achéens, pour infléchir la volonté d'Agamemnon. Quant à Clytemnestre, dont l'entrée en scène n'a pas le charme de celle dont la gratifie Euripide, elle se montre d'abord mère attentive, préoccupée de préparer l'hymen de sa fille, épouse aimante qui « embrasse » Agamemnon dès qu'il vient à sa rencontre, et refuse d'être éloignée de la cérémonie. Une fois mise au courant des intentions réelles d'Agamemnon, elle lui rappelle ses forfaits passés et, notamment, comme chez Euripide, son premier mariage et les meurtres qui l'ont accompagné. Plus tard, elle lui rappelle les crimes d'Atrée dont il est « le digne fils ». Devant l'attitude soumise d'Iphigénie, Clytemnestre, contre

¹⁵ Pierre Mathieu. *Clytemnestre*, texte établi et présenté par Gilles Ernst. Paris, Droz, 1984.

toute attente, et pour la première fois dans son parcours dramaturgique, prend sa part de responsabilité dans la fatalité du sacrifice exigé par la déesse Artémis, ici nommée Diane :

« Hélas, je me souviens, sacrilège et profane,
De vous avoir vouée aux autels de Diane.
La mort qu'on vous prépare et la peine où je suis,
De ce vœu négligé sont les funestes fruits. »

Ce qui permettra à Iphigénie de dire : « Je suis destinée /Aux autels de Diane, et non pas d'hyménée. » Alors que Clytemnestre reproche à sa fille d'être trop soumise aux volontés de son père et que tous exhalent leur compassion, le sacrifice est mis en scène et Calchas s'apprête à égorger la jeune fille. C'est l'occasion de faire intervenir les trucages en vogue à l'époque baroque : coup de tonnerre, nuages, et enlèvement de la jeune fille dans les airs, accompagné de l'apparition en gloire de la déesse « ex machina », cette Diane dont l'intervention avait été en quelque sorte annoncée par les répliques citées ci-dessus. Dès lors, Clytemnestre n'a plus aucune raison d'en vouloir à Agamemnon.

Iphigénie en Aulide, de Racine (*Versailles, 1674*), les fureurs d'une mère

Bien que dans le même esprit – c'est-à-dire loin de toute allusion au cycle des Atrides, la démarche de Racine est toute autre, et s'il se sent redevable avant tout à Euripide, il refuse « de dénouer (sa) tragédie par le secours d'une Déesse et d'une machine, et par une métamorphose qui pouvait bien trouver quelque créance du temps d'Euripide, mais qui serait trop absurde et trop incroyable parmi nous. » Dès lors, sa Clytemnestre, dégagée du contexte mythique et du halo sanglant qui l'entourent, tout en montrant une certaine hauteur de ton lorsqu'elle s'adresse aussi bien à son mari qu'à sa fille et même à Achille, quand elle le croit coupable d'avoir voulu différer le mariage, devient un personnage de chair et de sang, une mère qui défend sa fille et hurle sa colère et sa douleur. Ce n'est pas elle qui entre en scène la première, c'est Iphigénie, à qui Racine destine le rôle principal. Elle est reine, femme de celui qui commande à l'armée : « Ma fille, c'est à nous de montrer qui nous sommes. » Devant la duplicité d'Agamemnon, croyant qu'il ne l'a trompée que sur le mariage avec Achille, elle use d'ironie pour apprendre la vérité et, lorsqu'elle a compris, elle va jusqu'à l'humour le plus noir :

« Vous ne démentez point une race funeste,
 Oui , vous êtes le sang d'Atrée et de Thyeste,
 Bourreau de votre fille, il ne vous reste enfin
 Que d'en faire à sa mère un horrible festin. »

Dans une tirade, imitée d'Euripide, mais où elle ne rappelle pas, comme chez Rotrou, ce premier mariage qui prélude à la rancœur tenace qui conduira au crime, elle reproche surtout à Agamemnon son orgueil incommensurable et sa « soif de régner » et manie avec adresse l'interrogation oratoire acculant l'adversaire à un silence qui n'est pas exempt de lâcheté. Au Ve acte, lorsqu'elle croit que tout espoir est perdu, elle épanche sa colère et sa douleur dans un magnifique mouvement lyrique, invoque les dieux et les éléments, avec juste ce qu'il faut d'allusions mythologiques, et d'une manière qui rappelle la magnificence de Versailles et appelle presque une musique d'opéra.

« O monstre, que Mégère en ses flancs a porté,
 Monstre que dans nos bras les enfers ont jeté !
 Quoi ! tu ne mourras point ? Quoi ! pour punir son crime...
 Mais où va ma douleur chercher une victime ?
 Quoi ! pour noyer les Grecs et leurs mille vaisseaux,
 Mer, tu n'ouvriras pas des abîmes nouveaux ?
 Quoi ! lorsque, les chassant du port qui les recèle,
 L'Aulide aura vomé leur flotte criminelle,
 Les vents, les mêmes vents, si longtemps accusés,
 Ne te couvriront pas de ses vaisseaux brisés ?
 Et toi, Soleil, et toi, qui dans cette contrée,
 Reconnaiss l'héritier et le vrai fils d'Atrée,
 Toi, qui n'osas du père éclairer le festin,
 Recule, ils t'ont appris ce funeste chemin.
 Mais, cependant, ô ciel ! ô mère infortunée !
 De festons odieux ma fille couronnée
 Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés !
 Calchas va dans son sang... Barbares, arrêtez !
 C'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre...
 J'entends gronder la foudre, et sens trembler la terre :
 Un dieu vengeur, un dieu fait retentir ces coups. » (vers 1679-1699)

Racine, avec l'introduction du personnage d'Eriphile, qui sera sacrifiée en lieu et place de l'héroïne, supprime également de la légende toute raison de vengeance. Comme chez Rotrou, elle se suffit à elle-même.

Les Atrides continuent d'inspirer les dramaturges de la fin du XVIIe siècle. En témoignent , en 1677, une *Electre* , de Pradon, en 1680, un

Agamemnon signé Pader d'Assezan mais attribué à l'abbé Boyer, et en 1681, du même abbé Boyer et Leclerc, un *Oreste*. Toutes ces pièces sont des adaptations plus ou moins réussies des tragédies antiques.

Crébillon et Voltaire, où la fille l'emporte sur la mère...

Prosper Jolyot de Crébillon, en 1708, donne une *Electre*, qui remporte un joli succès. Dans sa préface, il insiste bien sur le fait qu'il ne fait pas, comme ses prédécesseurs, une adaptation des œuvres antiques : « Ce n'est point la tragédie de Sophocle ni celle d'Euripide que je donne, c'est la mienne. »

En effet, son *Electre* n'a rien à voir avec la vierge humiliée et vengeresse de l'Antiquité, c'est une femme amoureuse, une fille et une sœur dont les mouvements de l'âme balancent entre devoir et passion. La seule vengeance qu'elle souhaite exercer se borne à Egisthe, dont elle aime secrètement le fils, qui lui est d'ailleurs destiné. Dans cette intrigue romanesque, Clytemnestre est peu présente. Au premier acte, selon les bonnes traditions de la tragédie, elle fait à Egisthe le récit d'un songe prémonitoire où du sang d'Agamemnon naît un monstre destiné à les tuer tous deux. Elle ne réapparaît qu'à l'avant-dernière scène du Ve acte, sortant du palais où Oreste vient d'assassiner Egisthe ; elle s'est jetée entre Oreste et Egisthe et a donc reçu une partie des coups destinés au roi. Mourante, elle implore son fils de l'achever :

Oreste : Ma mère !

Clytemnestre : Quoi ! ce nom qui te rend si coupable,
Tu l'oses prononcer ! N'affecte rien, cruel !
La douleur que tu fuis te rend plus criminel.
Triomphe, Agamemnon, jouis de ta vengeance ;
Ton fils ne dément point ton nom ni sa naissance.
Pour l'en voir digne au gré de mes vœux et des tiens,
Je lui laisse un forfait qui passe tous les miens.

Oreste se retrouve matricide à son corps défendant, victime d'une nouvelle malédiction.

Cette idée du crime involontaire a été émise pour la première fois par Pierre Corneille, dans son *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* : « Je ne saurais dissimuler une délicatesse que j'ai sur la mort de Clytemnestre qu'Aristote nous propose pour exemple des actions qui ne doivent point être changées. Je veux bien avec lui qu'elle ne meure que de la main de son fils Oreste, mais je ne puis souffrir chez Sophocle que ce fils la poignarde de dessein formé cependant qu'elle est à genoux devant lui et le conjure de lui laisser la vie.

(...) Il faudrait qu'Oreste n'eût dessein que contre Egisthe, qu'un reste de tendresse respectueuse pour sa mère lui en fît remettre la punition aux Dieux, que cette reine s'opiniâtât à la protection de son adultère, et qu'elle se mît entre son fils et lui si malheureusement qu'elle reçût le coup que ce prince voudrait porter à cet assassin de son père. Ainsi elle mourrait de la main de son fils, comme le veut Aristote, sans que la barbarie d'Oreste nous fît horreur, comme dans Sophocle, ni que son action méritât des Furies vengeresses pour le tourmenter, puisqu'il demeurerait innocent. »

Cette idée, dont Jules Lemaître dira qu'elle « n'était pas bonne »¹⁶, Voltaire à son tour s'en empare, dans son *Oreste* (1750), et, tout en apportant à l'intrigue de base, toujours selon Jules Lemaître, des « enjolivements mélodramatiques », il offre de Clytemnestre une image très romanesque. Bien qu'Electre en parle comme d'une « femme en furie », elle-même se présente comme une mère aimante, mais dont le point faible reste sa soumission à Egisthe : « Hymen ! fatal hymen ! crime longtemps prospère. » C'est d'ailleurs par rapport à Egisthe qu'elle s'oppose à Electre en l'abandonnant à son sort :

« Va, j'abandonne Electre au malheur qui la suit.
Va, je suis Clytemnestre, et surtout je suis reine.
Le sang d'Agamemnon n'a de droits qu'à ma haine.
(...)
Je ne suis plus pour toi que la femme d'Egisthe.
Je ne suis plus ta mère. »

Néanmoins, lorsque Oreste et Pylade font croire qu'Oreste est mort, Clytemnestre ne partage pas la joie d'Egisthe, et lorsque ce dernier comprend que c'est son propre fils qui a été tué et qu'Oreste est vivant, c'est contre Egisthe qu'elle se retourne :

« N'importe. Je suis mère, il suffit ; inhumaine,
J'aime encor mes enfants. Tu peux garder ta haine. »

Malgré les présages, les songes, et devant l'inflexibilité d'Egisthe qui veut la mort d'Oreste, Clytemnestre retrouve la force de caractère qu'elle a montrée lors du meurtre :

« Tremble, tu me connais... tremble de m'offenser.
Nos nœuds me sont sacrés, et ta grandeur m'est chère,
Mais Oreste est mon fils, arrête, et crains sa mère. »

¹⁶ Jules Lemaître. *Impressions de théâtre*, 2^e série. Paris, 1888-1898.

Egisthe s'obstine à vouloir se débarrasser d'Oreste, enfin reconnu, et arrêté :

« Je suis épouse et mère, et je veux à la fois,

Si j'en puis être digne, en remplir tous les droits. » (Elle sort)

Voici donc Clytemnestre, de femme adultère et criminelle, passée, le temps de la tragédie de Voltaire, à une femme de devoir. Comme chez Crébillon, mais en coulisse – Voltaire souhaite ici respecter les bienséances – elle se jette entre Oreste, soutenu par les Argiens révoltés, et Egisthe qu'Oreste est en train de tuer, et meurt des mains, innocentes, d'Oreste, jouet des Dieux, et poursuivi par les Furies.

Oreste, est pour Voltaire l'occasion d'accuser les Dieux et de justifier les hommes.

Sa Clytemnestre, certes volontaire, colérique, et même têtue, passe par différents stades de la psychologie maternelle et conjugale, où enfants et époux l'emportent tour à tour. Sa mort devient un paradoxe : alors qu'elle prétend respecter les droits de chacun, c'est en défendant le criminel Egisthe qu'elle tombe sous les coups de son fils.

Il est impossible de détailler les innombrables œuvres dramatiques et musicales issues de l'histoire des Atrides dans le courant du XVIII^e siècle : les *Electre*, les *Oreste* et les *Iphigénie* (qu'elles soient en Aulide ou en Tauride) se succèdent, plus ou moins réussies, plus ou moins bien inspirées. La France n'est pas le seul pays à réserver à ce mythe une telle réussite. La famille maudite fait florès en Europe, notamment en Allemagne et en Italie. Signalons la première tragédie de Gudin de la Brenellerie, présentée et refusée à la Comédie Française en 1760, *Clytemnestre ou la Mort d'Agamemnon*, une *Clytemnestre* de Lauraguais, à laquelle Séverine Auffret fait un sort.¹⁷ Les opéras sont encore plus nombreux, de Gluck à Gossec, en passant par Lemoyne. Faut-il aussi mentionner *la Petite Iphigénie ou les Rêveries renouvelées des Grecs*, parodie d'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, et de Guymond de La Touche, donnée par Charles Favart au Théâtre italien en 1779. L'ombre de Clytemnestre paraît, la tête entourée de chiffons et le bras en écharpe. Oreste s'exclame : « Un spectre... Ah ! c'en est trop », pendant que le chœur reprend, sur un air populaire : « Il a battu sa mère... »

Clytemnestre d'Alfieri, la tentation de la conciliation

En 1783, Vittorio Alfieri, imprégné de littérature antique, adapte à son tour *l'Agamemnon* de Sénèque, dans un registre où c'est la passion

¹⁷ Jacques-Charles Louis de Clinchamp de Malfilâtre, comte de Lauraguais, *Clitemnestre*. 1761.

Séverine AUFFRET. *Nous, Clytemnestre. Du tragique et des masques*. Paris, Des femmes, 1984.

amoureuse et l'esprit de conciliation qui guident essentiellement les actes des protagonistes, sauf Egisthe, mu par l'esprit de vengeance par l'ombre de Thyeste. Le couple adultère formé par Egisthe et Clytemnestre est uni par une passion irréversible et cachée qui les fait craindre le prochain retour d'Agamemnon. Ce dernier, contrairement à la tradition, revient, tout habité de tendresse et de la joie de revoir sa famille. Il demande à Electre les raisons de l'accueil contraint qui lui est fait, et, contre toute attente, Electre prend la défense de sa mère et va jusqu'à justifier la présence d'Egisthe à Argos. Agamemnon, dans un bel esprit de conciliation, ne demande qu'à ce que la paix s'établisse entre les descendants d'Atrée et de Thyeste. Il suffit qu'Egisthe s'éloigne. Il reproche à Clytemnestre de ne pas l'avoir prévenu de cette présence incongrue. Clytemnestre dialogue avec Electre, de femme à femme. Elle avoue sa culpabilité mais reste dévorée d'amour, prête à accompagner Egisthe dans son exil. Egisthe a d'autres projets. Il tente d'éveiller la jalousie légitime de Clytemnestre quant à Cassandre, la captive ramenée de Troie par Agamemnon, mais ce dernier la rassure et lui offre même de la conserver pour elle. Egisthe a réussi à convaincre Clytemnestre que le seul moyen d'échapper à l'exil et au déshonneur reste « le sang d'Atride ». Prête à passer à l'acte et à assassiner Agamemnon pendant son sommeil, Clytemnestre hésite, mais Egisthe lui fait croire qu'Electre a instruit son père de leur amour et lui met le poignard à la main. Tandis qu'Egisthe invoque « l'amour, le ressentiment, et la terreur (qui) poussent cette femme criminelle à un forfait nécessaire », on entend les cris d'Agamemnon à l'intérieur du palais. Ce n'est qu'après le meurtre que Clytemnestre se rend compte qu'elle a été le jouet d'Egisthe. La pièce se termine sur la promesse d'Electre de venger son père, avec son frère Oreste qu'elle a mis en sûreté.

Alfieri, comme Voltaire, écrit à son tour un *Oreste*, dont l'intrigue fondamentale reste la même que celle de Voltaire, fortement inspirée des deux *Electre* antiques (surtout celle d'Euripide). Ce qui change, chez Alfieri, c'est l'attitude de Clytemnestre. Au lieu de se jeter entre son fils et son mari par devoir, c'est poussée par sa folle passion pour Egisthe qu'elle renie même ses enfants : « le monstre, c'est Oreste. », dit-elle, et elle ajoute : « Vous n'êtes plus mes enfants, je vous abhorre. » C'est cependant, comme chez Voltaire, involontairement qu'Oreste va tuer sa mère, devenu fou furieux. (« O loi cruelle d'un destin affreux autant qu'inévitable. »)

La Clytemnestre du XVIIIe siècle reste ainsi ballottée entre mari et enfants, toujours coupable, mais plus femme que reine ; elle n'a plus l'excuse de la fatalité, les dieux étant parfaitement absents des réécritures modernes

du mythe. C'est à peine si l'adultère est encore considéré comme un crime. Les circonstances, la volonté de puissance d'Egiste, et l'entêtement des différents protagonistes les précipitent vers le tragique dénouement, sans espoir de rédemption. L'analyse est essentiellement psychologique et tend à humaniser les personnages archétypiques, avec pour arrière-plan le moralisme inhérent à l'âge des Lumières.

De l'Agamemnon de Lemerrier (1797) à la Clytemnestre de Soumet (1822) : place au pathétique !

Le sujet reprend vigueur à la fin de l'époque révolutionnaire, avec le succès de la tragédie du jeune Lemerrier au Théâtre de la République, largement inspirée de l'œuvre d'Alfiéri. Visiblement destiné à Talma, qui interprète le rôle d'Egiste - le plus important et le plus intéressant de la pièce - , le spectacle s'accompagne des nouveautés de mise en scène à la mode : nombreuse figuration, costumes historiques et coups de théâtre. La recherche essentielle est celle du pathétique et les scènes d'affrontements des personnages sont multipliées, pour créer entre eux une tension constante. Alfiéri est passé par là. Face à Egiste, perfide, violent, vindicatif, ambitieux, Agamemnon a une image plutôt sympathique, et on le voit déplorer le sacrifice d'Iphigénie auquel il a été contraint par sa position de chef des armées. Il dévoile sa grandeur d'âme et sa sensibilité face aux réticences de Clytemnestre et à la duplicité d'Egiste. Introduit à Argos sous un faux nom, séducteur sans amour d'une Clytemnestre abusée et dont il méprise le caractère et la passion :

« Tu sais si Clytemnestre, aux passions livrée,
Naquit digne de vivre avec le fils d'Atrée :
Vaine, farouche, extrême en tous ses sentiments,
Elle ne met nul frein à ses emportements,
Fatale épouse autant que mère courageuse,
Enfin, elle est amante ; et cette âme orageuse,
Qui de son chaste hymen était fière autrefois,
A son crime attachée est fière de son choix. »

Il n'aura pas de mal à la convaincre, en insinuant la jalousie et la rancœur dans ce cœur « orageux », alors qu'elle est prête à le suivre dans l'exil auquel Agamemnon le condamne, à assassiner elle-même son mari, ne découvrant les véritables motivations d'Egiste que lorsqu'il s'écrie, Agamemnon succombant sous le poignard de Clytemnestre : « Il meurt, et je suis roi ! »

Le succès de la pièce va encourager les auteurs à se pencher à nouveau sur le couple infernal, et, dans les années 1810-1820, fleurissent des *Egiste et Clytemnestre* et autres *Clytemnestre*, que les Comédiens-Français refuseront sous le prétexte que le « sujet est épuisé au théâtre. » Tantôt est traité l'épisode de l'assassinat d'Agamemnon, et dans ce cas, Clytemnestre est présentée comme animée par les deux passions fondamentales de ses actes : la vengeance d'Iphigénie et l'amour pour Egiste. Tantôt il s'agit de la mort de Clytemnestre et s'y accrédite plutôt la thèse de l'innocence d'Oreste, tuant sa mère involontairement¹⁸.

C'est en 1822 qu'est créée à la Comédie Française une nouvelle *Clytemnestre*, due à la plume énergique d'Alexandre Soumet, avec Mlle Duchesnois dans le rôle titre et Talma dans celui d'Oreste (que par ailleurs il a interprété bien des fois dans *Andromaque* de Racine). L'intrigue est celle des *Choéphores*, mais emprunte à Crébillon et à Voltaire l'invention romanesque d'un fils d'Egiste dont les cendres passent pour être celles d'Oreste. Nous sommes encore ici dans le domaine du pathétique, et c'est le personnage de Clytemnestre qui en est chargé, dans une configuration préromantique du rôle. Dès le début, la reine est présentée comme bourrelée de remords, poursuivie par l'ombre d'Agamemnon et pleinement consciente de l'oracle qui la condamne à mourir de la main vengeresse de son fils. Elle est accablée de « songes affreux » et affirme à Electre qui lui crache sa haine au visage : « J'ose avoir des remords ». A la fausse annonce de la mort d'Oreste, elle exprime son désespoir et une volonté sacrificielle qui aurait accepté avec joie la mort donnée par son fils. Les péripéties romanesques et les coups de théâtre se succèdent : arrestation d'Oreste et de Pylade, reconnaissance d'Oreste (contredit par Pylade), aveu d'Oreste qu'il a tué lui-même le fils d'Egiste, libération d'Oreste par Clytemnestre, soulèvement d'Argos, etc... Voulant faire fuir ses enfants et rester à Argos avec Egiste, Clytemnestre ranime l'animosité d'Oreste contre Egiste, qu'il considère comme la seule cause de la culpabilité de sa mère. L'assassinat d'Egiste est donc accompli hors scène. Au dernier acte, Clytemnestre invoque les mânes d'Agamemnon qu'elle va prier dans son tombeau. Dans l'obscurité de ce tombeau, Oreste, couvert du sang d'Egiste, va accomplir l'irréparable et tuer sa mère, poursuivi par des visions effrayantes :

¹⁸ Signalons ainsi *Egiste et Clytemnestre*, tragédie en 5 actes par A. Gondeville de Montriché. Paris, Janet et Cotelte, 1813 et *Clytemnestre*, tragédie en 5 actes par M. le comte de *** (Théodore d'Hargeville). Paris, Laurens aîné, 1816. Remords et passion amoureuse sont les principaux ingrédients de la psychologie du personnage.

« J'ai de tant de forfaits fermé le cercle horrible ;
J'ai frappé, j'ai rempli mes destins odieux...
Quel crime faut-il donc pour désarmer les dieux ? »

Retour final à la fatalité...

Les Adaptations : retour à l'Antique : d'Alexandre Dumas à Paul Claudel

Curieusement, c'est un auteur dramatique romantique qui va retourner à la source antique et en faire la première adaptation « jouable » sur une scène parisienne. Alexandre Dumas, qui partage avec Hugo une admiration inconditionnelle pour Eschyle, adapte *l'Orestie*, en 3 actes et en alexandrins, chaque acte correspondant à chaque pièce de la trilogie. Il pratique coupes et raccourcis, et la pièce est jouée telle quelle au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 5 janvier 1856 et y remporte un beau succès. Mise en scène spectaculaire, avec, à la fin du premier acte un rideau qui se lève sur les cadavres sanglants d'Agamemnon et de Cassandre, et quelques expressions à l'emporte-pièce, qui ne manquent pas de nous rappeler certaine réplique « Elle me résistait ... je l'ai assassinée ! » (*Antony*, Dumas) ou la dernière scène de *Lucrèce Borgia* lorsque à Gennaro, qui la frappe en la prenant pour sa tante, Lucrèce s'écrie : « Ah, tu m'as tuée !... Je suis ta mère. » Clytemnestre, quant à elle, en frappant Agamemnon lui dit : « L'épouse qui te tue, Atride... c'est la mère ! »

On peut passer sous silence une adaptation en vers de *l'Agamemnon* de Sénèque donnée à la Comédie-Française en 1868 par le très académique Henri de Bornier, que Barbey d'Aurevilly qualifie « d'agamemnonade quelconque regrattée du latin par un bibliothécaire alexandrinant vaille que vaille pour les Instituts.¹⁹ » et qui n'engendra qu'un profond ennui...

Après Dumas, le romantique, c'est le parnassien Leconte de Lisle qui donne une version dramatique en vers des deux premières pièces de la trilogie d'Eschyle. Son drame, intitulé *les Erinnyes* comprend deux parties, *Klytemnaïstra* et *Orestès*, et est créé à l'Odéon le 5 janvier 1873, avec introduction et intermède pour orchestre, musique de Massenet. Avec la volonté archaïsante de maintenir les noms propres en transcription du grec, Leconte de Lisle présente une Grèce farouche, belliqueuse, fortement inféodée au Destin. Les derniers mots de sa *Klytemnaïstra*, dans la première

¹⁹ Barbey d'Aurevilly. *Théâtre contemporain*. T.2, p. 81.

partie de la pièce, sont plus proches de ceux d'Alexandre Dumas que de la dernière réplique d'Eschyle :

« J'aime, je règne ! Et ma fille est vengée !
Maintenant que la foudre éclate au fond des cieux !
Je l'attends, tête haute, et sans baisser les yeux ! »

Il y a dans ce personnage une sorte de grandeur qui l'élève par son orgueil et son courage presque viril au-dessus des humains. Le spectacle n'eut qu'un succès très modéré, difficile à comprendre pour le grand public et pas assez savant pour les érudits.

Mais Leconte de Lisle ne se contente pas de cette dramatisation très française en alexandrins. Il entreprend la traduction intégrale et « archéologique » des grands tragiques grecs et publie Eschyle en 1872, Sophocle en 1877 et Euripide en 1884. Cette fois, il utilise la prose et se veut au plus près du texte, même si aujourd'hui ces traductions nous paraissent non seulement parfois fautives, mais souvent pompeuses et inspirées de textes latins intermédiaires.

C'est un troisième poète à la puissante constitution qui va, au début du XXe siècle, s'attaquer aussi à une traduction de *l'Orestie*. Paul Claudel. C'est pendant son premier séjour à New York qu'il commence *Agamemnon*, en 1892-93. Il publiera cette traduction en plaquette en Chine en 1896. Après *l'Annonce faite à Marie*, en 1812, Claudel propose à Lugné-Poe de monter *Agamemnon* au Théâtre de l'Œuvre, puis aux Chorégies d'Orange. Projet sans suite, mais fécond, puisqu'il donne l'idée à Claudel de traduire les deux autres pièces de la trilogie, qu'il demande à Darius Milhaud d'accompagner de musique. *Les Choéphores* sont terminées en 1914 et *les Euménides* en 1916, avec intervention de plus en plus importante de la musique de pièce en pièce. L'intention du traducteur est nettement dramaturgique, surtout pour les deux dernières, avec un travail prosodique essentiel, qui n'est pas sans intervenir sur ses propres œuvres, comme *Tête d'Or*. *l'Orestie* n'a été représentée dans son intégralité qu'en 1963, à l'Opéra de Berlin, après quelques versions de concert ou partielles.

C'est le texte de Claudel qui a été choisi par Serge Tranvouez lorsqu'il a monté *l'Orestie* au Théâtre National de Strasbourg en avril 1997.

Il n'est pas question ici de passer en revue les diverses traductions des tragiques grecs qui ont jalonné le XXe siècle et qui continuent à renouveler la compréhension profonde que chaque génération peut avoir des mythes fondateurs de notre civilisation. De nombreuses études fort pertinentes ont été consacrées à ces problèmes de traduction, dont les éventuelles

variantes ne changent rien à la personnalité dramaturgique du personnage qui nous intéresse²⁰.

Dans l'impossibilité d'explorer toutes les adaptations de la tragique histoire des Atrides, c'est par quelques jalons importants choisis dans l'histoire littéraire et dramaturgique du XXe siècle, que nous allons choisir d'établir l'évolution des personnages et en particulier de la figure noire de Clytemnestre. Signalons sans nous y attarder, en 1900, *l'Iphigénie* de Jean Moréas, d'après Euripide, en 1905, *l'Electre* d'Alfred Poizat, d'après Sophocle, et, la même année, *la Tragédie d'Electre et d'Oreste*, d'André Suarès, où l'auteur fait de Clytemnestre une femme vieillissante, jalouse de sa fille censée tombée amoureuse d'Egisthe.

L'Après Freud, analyses et psychanalyses

Elektra, Hofmannsthal et Richard Strauss : retour à Electre

En 1903, le grand dramaturge Hugo von Hofmannsthal s'interroge à son tour sur le terrible matricide. Sa pièce, *Elektra*, conçue « frei nach Sophokles », recentre l'intrigue sur la fille de Clytemnestre et d'Agamemnon, fouille les profondeurs de son âme torturée, et à la lumière des dernières découvertes de Freud et de Breuer sur l'hystérie, explore ses désirs refoulés et lui offre l'occasion d'une expression délirante et extrême. Oreste n'est plus que la main qui exécute. Electre éructe à longueur de pièce sa haine, sa violence et sa cruauté, insulte même la douce Chrysothémis, traite les membres du chœur de chiennes et de mouches à viande. Quant à sa mère, elle la pourchasse comme un gibier que l'on prend plaisir à tuer, lui décrivant avec une « ivresse sauvage » les détails de sa propre mort qu'elle envisage de lui faire subir avec la même hache sacrificielle qui a tué Agamemnon. Clytemnestre, prisonnière de son orgueil et de ses actes (« Je suis la Reine »), ne peut sortir de l'image qu'elle a elle-même créée. Le songe du serpent et de son venin mortel la poursuit. L'affrontement des deux femmes dépasse la simple jalousie ou l'humiliation, toutes deux ne peuvent échapper au souvenir de l'assassinat d'Agamemnon. Electre prend un plaisir masochiste

²⁰ Marie Delcourt. *Etude sur les traductions des tragiques grecs et latins depuis la Renaissance*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique. Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, t. XIX, fasc. 4, 1925.
Sylvie Humbert-Mougin. *Dionysos revisité. Les tragiques grecs en France de Leconte de Lisle à Claudel*. Paris, Belin, 2003.

et farouche à le revivre chaque jour, tandis que Clytemnestre tâche de le refouler au plus profond d'elle-même, pour jouir des conséquences de son crime, mais son inconscient la poursuit jusqu'à la faire souffrir physiquement des cauchemars qui peuplent ses nuits.

Mise en scène par Max Reinhardt, Clytemnestre se présente comme une icône de l'orgueil de régner, vêtue d'une somptueuse robe rouge vif constellée de pierres précieuses. Une fois versé le sang qui doit ouvrir une ère nouvelle (sans la hache, mais de la main d'Oreste), Electre ne peut s'empêcher de danser sa victoire, danse de mort qui l'anéantit elle-même, tant il est clair qu'elle ne peut survivre à cette victoire.

Quelques années plus tard (1909), Richard Strauss tire de la pièce de Hofmannsthal, - par ailleurs créée en français chez Lugné-Poe la même année - , un opéra qui, par le mélange de musique atonale et de mélodies classiques, renoue avec la force du mythe primitif. Clytemnestre est chantée par une mezzo-soprano, sur un mode le plus souvent atonal, dont les dissonances expriment à la fois sa cruauté naturelle, et sa culpabilité refoulée. Elektra, qui n'agit pas, mais tient véritablement la main de son frère, ne peut que hurler sa haine, à des hauteurs vertigineuses d'un chant exacerbé jusqu'à la vocifération.

Avec Hofmannsthal et Strauss, Clytemnestre retrouve la souffrance et la grandeur originelles, mais il est certain qu'ils sont tous deux du côté des assassins, contrairement à Sophocle, resté neutre. La fatalité divine et la malédiction familiale se changent en manifestation du refoulement hystérique d'Electre et de la culpabilité refusée de Clytemnestre.

Eugène O'Neill : Le Deuil sied à Electre (*Mourning becomes Electra*) (1931)

Dans la tradition freudienne, l'auteur américain transpose la tragédie des Atrides dans l'Amérique du Nord, sur la côte est, au lendemain de la guerre de Sécession et sur fond d'inceste inavoué, dans la famille Mannon. Trois pièces, comme chez Eschyle, mais avec une progression de l'intrigue différente. Christine Mannon assassine son mari Ezra, au retour de la guerre, en l'empoisonnant. Pendant son absence, elle a pris pour amant Adam Brant, un lointain cousin de la famille, et a ainsi suscité la haine de sa fille Lavinia (Vinnie), dont les sentiments sont aussi troubles envers son père, qu'elle admire passionnément, qu'envers Adam, pour qui elle éprouve une sorte de fascination haineuse, qui n'est pas loin d'une passion amoureuse. Elle pousse son frère Orin à tuer l'amant de sa mère, qui se suicide après la mort d'Adam. Malgré l'amour que manifestent aux enfants Mannon

les jeunes Peter et Hazel Niles, respectivement amoureux de Vinnie et d'Orin, ces derniers refusent de vivre « normalement » et sont d'autant plus entraînés sur la pente fatale du crime. Après la mort de sa mère, Orin se suicide à son tour, à la fin de la dernière des trois pièces. Vinnie survit au reste de la famille, mais elle est morte psychologiquement. Le chœur antique est remplacé dans les trois pièces par des habitants de la ville où se situe l'intrigue, instruits des faits par un personnage de vieux serviteur.

Le personnage de Christine Mannon, malgré son crime, est très complexe et très vivant. Elle s'inscrit dans la tradition des « Clytemnestre » amoureuses et passionnées. O'Neill insiste beaucoup sur l'apparence physique de Christine. Les didascalies sont à cet égard d'une précision exceptionnelle : « Christine Mannon a grande allure. C'est une femme élancée d'une quarantaine d'années, mais qui paraît plus jeune. Elle a une silhouette fine et voluptueuse et se meut avec la souplesse et la grâce d'un félin. Elle porte une robe de satin vert, coûteuse et d'une coupe raffinée, qui fait ressortir la couleur très particulière de son épaisse chevelure ondulée, où se mêlent le cuivre bruni et le bronze doré ; chacune de ces deux nuances est distincte et pourtant se fond avec l'autre. » A ces caractéristiques s'en mêle une autre, commune à tous les membres de la famille : un visage qui se fige comme une sorte de masque : menton lourd, bouche grande et sensuelle, lèvre inférieure charnue.

Vinnie ressemble à sa mère, elle le sait, et elle fait tout ce qu'elle peut pour souligner la dissemblance plutôt que la ressemblance entre elle et sa mère. La première pièce souligne cette hostilité et cette concurrence entre la mère et la fille, fascinée par la figure écrasante du père. Dans la seconde des pièces, Orin revient de guerre, son père est mort mais tout le monde croit à une mort naturelle. Orin, comme dans les tragédies du XVIII^e siècle, s'il porte psychologiquement la responsabilité de la mort de sa mère, ne la tue pas volontairement. Il ne la tue même pas du tout, puisqu'elle choisit de se suicider. Il y a même, entre la mère et le fils, une sorte de passion amoureuse. Dès qu'Orin est en présence de sa mère, caressante, il redevient littéralement un petit garçon, et même, dirait-on familièrement, « le petit garçon à sa maman ». Poussé par Vinnie, qui tente de le convaincre que la mort de leur père n'est pas naturelle et lui révèle la liaison, il tue l'amant de sa mère dans une sorte de crise de jalousie malsaine (et pas pour venger son père). Son traumatisme le plus important, après le suicide de sa mère, est d'être persuadé qu'elle est morte en le détestant. Dès lors, dans la troisième des pièces, les relations entre frère et sœur se détériorent. Vinnie se met à ressembler à sa mère. Orin lui dit « Comme si sa mort t'avait libérée...

t'avait permis de devenir Christine Mannon. » Inutile d'ajouter que dans cette famille aux fortes inclinations incestueuses, une jalousie malade s'introduit entre frère et sœur, au point qu'Orin exige que Vinnie renonce à son mariage avec le brave Peter. Son suicide va le rendre définitivement impossible et laisser Vinnie dans un état psychologique proche du néant. En 1947, le cinéaste américain Dudley Nichols a tiré de la trilogie d'O'Neill un film, où le personnage de Christine Mannon était interprété par Katina Paxinou, la grande tragédienne grecque souvent interprète de la Clytemnestre antique, qui rapproche par son jeu son personnage de son origine mythique.

Les Atrides « à la française » : *Electre*, de Jean Giraudoux²¹ ; *Les Mouches*, de Jean-Paul Sartre²².

Electre

Lorsque Jean Giraudoux s'attaque au mythe des Atrides, il a déjà survolé ceux d'Amphitryon et de la Guerre de Troie. Sa réécriture des mythes n'a rien à voir avec une analyse psychanalytique des personnages. Il recrée le mythe, comme une histoire à raconter, tragédie certes, mais « tragédie bourgeoise », et aussi tragédie de la parole, qui donne au moindre grain de poussière sa place dans le monde paradoxal où se déroule l'intrigue. Autour des protagonistes s'agitent un certain nombre de personnages révélateurs, le mendiant, à la fois dieu et démiurge, voyant et commentateur, le jardinier, simple comparse et représentant d'un petit peuple que ne concernent pas les intrigues de palais, le couple formé par le président et sa jeune épouse Agathe, dont les infidélités vont faire surgir l'idée d'adultère dans l'esprit fureteur d'Electre, et, enfin, les Euménides, qui grandissent au fur et à mesure du déroulement de la pièce et agissent comme un chœur antique perverti. Au tout début, ce sont les Euménides, encore petites filles, qui « récitent » la reine Clytemnestre : « la reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du rouge », affirmation qui devient : « la reine Clytemnestre a mauvais teint. Elle se met du sang. » L'affrontement entre Clytemnestre et Electre est à la fois violent et feutré, car la haine d'Electre n'a pas d'explication rationnelle, puisque tout le monde croit qu'Agamemnon s'est tué en glissant dans sa

²¹ Jean Giraudoux. *Electre*. Création : Théâtre Louis Jovet (Athénée), 13 mai 1937.

²² Jean-Paul Sartre. *Les Mouches*. Création : Théâtre de la Cité (Charles Dullin), 3 juin 1943.

baignoire. Electre, pétrie de cette contradiction, avoue à son frère : « Notre mère que j'aime parce qu'elle est si belle, dont j'ai pitié à cause de l'âge qui vient, dont j'admire la voix, le regard. Notre mère que je hais... » Comme chez Sophocle et chez Euripide, la chasteté forcée ou choisie d'Electre aigrit son rapport à la vie : « cette fille que rongent les désirs nous parle de la chasteté. » Le retour d'Oreste, accueilli avec crainte par Egisthe – dont le personnage prend chez Giraudoux une singulière complexité qui n'est pas sans rapport avec la situation politique de l'époque (1937) – offre à la mère et au fils, comme le signale ironiquement Electre, « une minute d'amour maternel ». Dès le premier acte de la pièce, la comédie « à la française » s'insinue dans l'intrigue tragique par le biais du couple formé par le président et Agathe, dont la conduite adultère sert de contrepoint futile au lourd secret de l'adultère criminel de Clytemnestre.

Au deuxième acte, tandis qu'Electre explique à son frère sa conviction que sa mère a tué son père et qu'elle a un amant, c'est directement à Clytemnestre qu'elle pose la question, et, lorsque Clytemnestre lui demande son aide, Electre, intransigeante et butée, se rebiffe : « Je ne suis pas inscrite à l'association des femmes ». C'est là que Clytemnestre se révèle, infiniment féminine, prisonnière de sa fonction et de son mariage, et mal aimée : « Nous sommes femmes, Electre, nous avons le droit d'aimer. »

Elle ajoute : « Pour que tu comprennes que j'ai le droit d'aimer. Pour que tu saches que tout dans ma vie a été dur comme ma fille à son premier jour. Depuis mon mariage, jamais de solitude, jamais de retraite. Je n'ai été dans les forêts que les jours de procession. Pas de repos, même pour mon corps. Il était couvert toute la journée par des robes d'or, et la nuit par un roi. »

La ville est attaquée et risque de tomber aux mains des ennemis. Il faudrait qu'Egisthe soit officiellement roi. Clytemnestre est amenée à avouer l'assassinat et la haine qu'elle éprouvait pour Agamemnon : « Oui, je le haïssais. Du jour où il est venu m'arracher à ma maison, avec sa barbe bouclée, de cette main dont il relevait toujours le petit doigt, je l'ai haï. » Cette haine prend sa source dans le rôle écrasant qu'Agamemnon occupe officiellement à ses côtés.

Le long monologue de Clytemnestre est une sorte de justification, mais aussi une manière d'assumer sa culpabilité. La Clytemnestre de Giraudoux est certes autoritaire, parfois cinglante lorsqu'elle s'adresse à sa fille, mais elle exprime, avec cette grande féminité qui est la sienne, la douleur d'une vie non aboutie, une frustration réelle et la recherche d'un véritable amour.

Comme dans l'Antiquité, les meurtres se déroulent hors scène, racontés avec un léger décalage prophétique par le mendiant, qui conclut à la formation du couple Clytemnestre/Egisthe pour l'éternité, sans que soit révélée l'énigme que représente cette femme ambiguë.

Electre et Oreste restent avec leur culpabilité, doublée de la perte de la ville livrée aux ennemis. La formule finale, bien connue, révèle toute l'ambiguïté de la condition humaine... et politique : « Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore. »

Les Mouches

Les circonstances sont évidemment tout autres lorsque Sartre à son tour s'empare du mythe. La guerre et l'occupation allemande créent une situation politique propice à l'exaltation de la liberté humaine. Tous les personnages sont rongés par le repentir de leur crime, y compris les souverains, Egisthe et Clytemnestre. Quinze ans après l'assassinat d'Agamemnon, Oreste revient à Argos, envahie par des mouches à viande : « c'est là que mon père est né. C'est là qu'une putain et son maquereau l'ont assassiné. » Le ton est donné. Chacun exprime crûment sa haine et son remords. Electre, réduite à une sorte d'esclavage, n'hésite pas à invectiver la statue de Jupiter. Elle évoque la répulsion presque physique que lui inspire Clytemnestre : « Il faut que je m'approche d'une grosse et grande femme aux cheveux teints. Elle a des lèvres grasses et des mains très blanches, des mains de reine qui sentent le miel. Elle pose ses mains sur mes épaules, elle colle ses lèvres sur mon front, elle dit : « Bonsoir, Electre. » Tous les soirs. Tous les soirs, je sens vivre contre ma peau cette viande chaude et goulue. Mais je me tiens, je ne suis jamais tombée. C'est ma mère, tu comprends. »

Aucune sympathie pour Clytemnestre, autoritaire, orgueilleuse, - « Il y a quinze ans, j'étais la plus belle femme de Grèce - , haineuse, malgré les remords qu'elle exprime. Son rôle est ici très limité. Même Egisthe n'hésite pas à la traiter de catin.

Oreste et Electre vont donc préparer l'assassinat en toute liberté, malgré les interventions perverses de Jupiter : « le crime qui se prépare vous déplaît trop pour ne pas me plaire. » Oreste frappe Egisthe : « Que m'importe Jupiter. La justice est une affaire d'hommes, et je n'ai pas besoin d'un Dieu pour me l'enseigner. » Clytemnestre est assassinée hors scène. On entend ses cris, dans la bonne tradition tragique : « Il l'a frappée. C'était notre mère, et il l'a frappée. Joie ! joie ! Je pleure de joie : mes ennemis sont morts et mon père est vengé. » Les mouches envahissent la ville. Poursuivis

par les Erinyes, Oreste et Electre se réfugient au temple d'Apollon, où Oreste, pour sauver la ville, prendra la décision de prendre sur ses seules épaules la responsabilité des crimes. « Chaque homme doit inventer son chemin. La nature a horreur de l'homme, et toi, toi, souverain des Dieux, toi aussi tu as les hommes en horreur. « « Tu es un Dieu, et je suis libre. Nous sommes pareillement seuls et notre angoisse est pareille. » Electre choisit de rester du côté des dieux. Les Erinyes n'ont plus qu'Oreste pour proie. Clytemnestre est peu présente dans une intrigue où les personnages ont une valeur presque symbolique. L'acte d'Oreste transcende le matricide, puisqu'en même temps, les deux enfants d'Agamemnon se donnent aussi naissance l'un à l'autre.

Pour être tout à fait complet, il faudrait aussi signaler une pièce de Jean Anouilh, intitulée *Tu étais plus gentil quand tu étais petit*, pièce créée en 1972 au Théâtre Antoine et publiée la même année à la Table ronde. Il s'agit d'une interprétation moderne de *l'Orestie* d'Eschyle, où les chœurs sont constitués d'un petit groupe de musiciens et où les protagonistes sont condamnés à rejouer éternellement leurs crimes.

A la grecque : Ritsos et Kambanellis.

Dès le XVIII^e siècle, le poète ionien Petros Katsaitis publie en 1720 une *Iphigénie* inspirée d'Euripide, mais directement imitée de *l'Iphigénie* italienne de Ludovico Dolce. Mais il faudra attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que les écrivains grecs s'emparent avec une certaine liberté du mythe des Atrides et fassent à leur tour œuvre originale.

Quelques exemples parmi plus d'une dizaine. C'est Alexandre Matsas qui, le premier, en 1957, présente au Théâtre Royal d'Athènes une nouvelle *Clytemnestre*, aux sérieuses motivations amoureuses, Egisthe étant présenté comme beaucoup plus jeune qu'elle et amoureux d'elle depuis son enfance. Il est suivi en 1962 par Thanos Kotsopoulos, avec des *Atrides*, Zoi Karelli, en 1971 avec un *Oreste*, où Agamemnon est à son tour pris d'une passion sensuelle pour sa captive Cassandre. L'homme politique Evangelos Averof-Tositsas en 1973 publie *Retour à Mycènes*. Plus que Clytemnestre, c'est le personnage emblématique d'Electre qui intéresse le compositeur Mikis Theodorakis, avec sa part de révolte et sa revendication de vengeance et de justice. En 1962, c'est lui qui compose la musique du beau film que Michaël Cacoyannis réalise d'après la tragédie d'Euripide, avec Irène Papas dans le rôle d'Electre. Puis il compose, en 1992-1993, un opéra, *Electre*, d'après Euripide et Sophocle. Quant à Georges Aperghis, sous le titre *Dark side*,

il met en musique des extraits d'Eschyle, ceux qui racontent l'assassinat d'Agamemnon (2004).

En 1987, Andréas Staïkos propose une vision métathéâtrale du mythe, dans ce que le français a traduit : *Clytemnestre, peut-être*. Il met en scène d'anciennes comédiennes déchues – Clytemnestre et Electre, mère et fille ? – et la mise au jour d'une jalousie qui prend sa source dans le désir sexuel latent et inassouvi d'Electre pour Egisthe.

Mais, il est deux auteurs grecs dont le regard posé sur les protagonistes du mythe des Atrides a profondément bouleversé l'approche que l'on peut avoir des personnages.

Iannis Ritsos

Le premier est l'immense poète Iannis Ritsos, qui, après *Orestes*, écrit entre 1962 et 1966, a prolongé son étude des personnages au cours de ses longues périodes d'incarcération dans les îles qui servaient aux Colonels de camps destinés à leurs adversaires. Il s'agit d'abord du long monologue *Agamemnon* (1966 – 1970) du *Retour d'Iphigénie* (1971-1972) et de *Chrysothemis* (1966-1970).

Agamemnon, de retour de guerre, fatigué, au moment où il va prendre le bain fatal, s'adresse longuement à Clytemnestre, silencieuse. « Il lui parle, dit le poète. On ne sait pas si elle l'écoute. » Et son discours à lui fait référence aux morts, ceux de la guerre, et à la mort, devenue si familière.

Sans doute Clytemnestre n'est-elle pas la référence absolue de Ritsos dans l'ensemble de son œuvre, mais elle a cette qualité de ne pas avoir vieilli. Elle est belle. Oreste la voit « si simple et si persuasive, et en même temps si forte, imposante et impénétrable. » La douce Chrysothemis, parlant de sa mère, a des mots que jamais aucun poète n'a encore mis dans la bouche des enfants d'Agamemnon :

« Notre malheureuse mère Clytemnestre
 Paya tout en une fois. Jamais je ne l'ai vue ni pleurer
 Ni supplier. Seuls, au moment ultime, ses yeux sombres
 Devinrent fixes, immenses, ahuris, superbes, comme s'ils découvraient d'un coup
 Le sens de la vie, la vanité de tout pouvoir (...)
 Notre mère, elle, ne pouvait supporter
 De mourir comme nous mourrons, nous, dans un lit,
 Enchevêtrée dans ses cheveux blancs, flétris,
 Comme prise dans les pattes d'une araignée blanche. »

Cette empathie de Chrysothemis pour sa mère se traduit par une figure féminine idéalisée, complexe et vivante, sans doute la figure la plus intéressante dans l'intégralité des poèmes où elle apparaît. Antoine Vitez, qui a inséré dans une de ses versions de *l'Electre* de Sophocle, de longs extraits de Ritsos, remarque : « L'image que donne Ritsos de Clytemnestre. Tout à fait de Gertrude dans *Hamlet*. Sensuelle. Colorée. Violente.²³ »

Dans *Le Retour d'Iphigénie*, Ritsos évoque les Atrides morts, comme des fantômes qui restent silencieux : « Les morts sont partout et toujours en plus des vivants, dit Iphigénie, Ils ne parlent pas, c'est pourquoi le silence s'épaissit. Pourtant ils écoutent. » L'atmosphère générale de ces poèmes, tout imprégnés des odeurs et des bruissements de la nuit grecque, installe le mythe dans une universalité poétique où les questions essentielles sur la vie et la mort sont indéfiniment posées.

Iakovos Kambanellis

Moins connu que Yannis Ritsos, et pourtant sans doute le plus grand auteur dramatique de sa génération²⁴, Iakovos Kambanellis, qui se qualifie lui-même de « très peu classique ». Lorsqu'il s'empare du mythe des Atrides, c'est *hic et nunc* (ici et aujourd'hui). Le passé archaïque n'est que le prétexte à faire réfléchir sur le sens de la vie. Sans doute, il s'inscrit dans la lignée de ceux qui font de Clytemnestre un symbole vivant de la femme, et non la Clytemnestre virile et androgyne des origines, celle qui parle et agit comme un homme, la reine souveraine investie du pouvoir sur le peuple et sur l'homme qu'elle a choisi (Egiste).

Dans la *Lettre à Oreste*, long monologue où Clytemnestre – ou plutôt une actrice jouant Clytemnestre, avec ce qu'il faut de distanciation brechtienne pour que le spectateur comprenne qu'il s'agit de lui autant que du personnage mythique – tente de se justifier auprès de son fils, dont elle sait qu'il est sur ses traces pour venger son père, Kambanellis fait de Clytemnestre comme une métaphore de la femme. Comme chez Ritsos, elle est jeune et elle est belle. Féministe à sa façon, mère tendre et douloureuse, femme blessée, trompée et avilie par un Agamemnon présenté comme un

²³ Antoine Vitez. *Ecrits pour le théâtre 2. La Scène, 1954-1975*. Le rapprochement avec Gertrude et Hamlet va de soi, mais nous ne nous engagerons pas sur cette voie !

²⁴ Il a, après la seconde guerre mondiale, dans la mouvance du grand metteur en scène Karolos Koun, fondé le théâtre néohellénique, écrit pour Mélina Mercouri, Mikis Theodorakis, Michel Cacoyannis (*Stella*)...

soudard ivre et bestial (cf. Eschyle), elle est pacifiste, antimilitariste, elle considère que la femme a le droit de s'exprimer sur tout ce qui la concerne – et en particulier sur l'éducation et la vie de ses enfants. Elle aime son mari, qui est Egisthe (Agamemnon n'est qu'un mauvais souvenir) et elle assume l'assassinat d'Agamemnon comme un geste qu'il fallait faire, en dépit de l'opinion publique. Elle se situe « au-delà de l'orgueil (υβρις) » généralement fatal aux protagonistes de la tragédie antique, elle se sait en danger de mort, et de la mort la plus atroce, celle que vont lui porter ses propres enfants. Elle a pour Electre des mots de compréhension, de tendresse et de pardon déchirants, et envisage Oreste comme le bébé qu'elle n'a pas pu élever jusqu'à son âge adulte, et dont on a empoisonné l'existence. Elle a un grand appétit de vivre et d'aimer, mais elle sait ce qui va arriver et elle assume son destin. Cette lettre dont elle sait qu'Oreste ne pourra la lire que trop tard, elle l'écrit dans l'urgence, et cette urgence-là est sans doute la plus belle preuve d'amour qu'elle peut laisser à ses enfants assassins, elle est désormais la victime non de la haine mais de l'amour, et sa mort est dès lors profondément ironique.

Dans *le Souper*, Kambanellis veut à la fois répondre à la question que pose le chœur des *Choéphores* : « Quand cela finira-t-il ? » et envoyer un message de paix et de compassion pour éviter de nouvelles Troies.

Kambanellis enrichit le motif créé par Ritsos, les morts sont présents aux côtés des vivants, dans une distorsion significative du temps et de l'espace, mais ici les morts s'expriment et dialoguent entre eux, sans pouvoir toucher les vivants qui, de leur côté, mènent leur propre discussion. Nous sommes à Argos, dans la maison d'Electre, mariée au paysan Pholos, et, tandis que sur la colline voisine, des ouvriers s'emploient à enterrer dans de nouveaux tombeaux les restes d'Agamemnon, de Cassandre, de Clytemnestre et d'Egisthe, Electre – avec son mari - convie à un repas funèbre Oreste et Iphigénie (revenue de Tauride). A la table des vivants sont prévues aussi les places des morts, qui essaient de communiquer, sans y réussir, avec les autres. Pour les morts, c'est comme une réconciliation que ce repas où toute la famille est de nouveau réunie ; seule Cassandre, l'étrangère, peut s'y sentir mal à l'aise, mais la compassion qu'elle suscite en évoquant les malheurs de Troie et de sa famille lui donne une véritable légitimité. Pholos évoque poétiquement le beau et tendre couple formé par Egisthe et Clytemnestre sans qu'Agamemnon s'en formalise, lui qui a commis le crime de vouloir sacrifier sa fille. Chez les morts, plus de rancune, une sorte d'apaisement général. Il n'en est pas de même chez les enfants. Oreste, qui a lu la lettre de sa mère et la connaît presque par cœur, est terriblement perturbé. Il voit

dans sa sœur Electre un double de sa mère, elle lui ressemble physiquement et il mime le crime comme pour s'en débarrasser. Iphigénie évoque un avenir improbable où la famille des Atrides pourrait se prolonger dans une progéniture marquée par la fatalité du cycle du sang, et elle prend la décision, non de partir pour un endroit où on les oublierait, comme elle le fait croire à ses frère et sœur, mais de mettre un terme définitif à la malédiction, en versant dans leur vin et dans le sien le poison qui les endormira pour toujours. Seul Pholos survit, il pourra témoigner que sa seule motivation est l'amour.

Kambanellis ne prétend pas écrire une nouvelle tragédie, il est un écrivain de son temps, s'adressant à des spectateurs de son temps. Les héros de l'Antiquité sont des hommes comme les autres, et Clytemnestre et Iphigénie sont en quelque sorte ses porte-parole²⁵.

Ainsi que l'écrit Théodore Grammatas : « L'auteur, par ces pièces, crée une nouvelle mythologie qui porte le sceau de l'intertextualité plus que quiconque auparavant dans la dramaturgie néohellénique. Il ne nous propose pas seulement une lecture différente, plus moderne, du mythe classique, mais en sus, il enrichit le contenu de la tragédie antique, manifestant clairement que l'élément tragique constitue un fait de la vie humaine, qui peut survenir dans l'existence à n'importe qui, à n'importe quelle époque ou société.²⁶ »

Clytemnestre et l'écriture des femmes

En 1973, Jacqueline de Romilly écrivait : « Dans les époques de crise et de renouvellement comme la nôtre, on éprouve le besoin de revenir à cette forme initiale du genre.²⁷ » Cette époque de crise et de renouvellement doit s'entendre au sens le plus large, et peut être située dans une bonne moitié du XXe siècle et même un peu avant. Singulièrement, on a l'impression que l'éminente helléniste, dans le vague de sa formule, évoque toutes les femmes qui, justement dans cette large tranche du siècle, ont éprouvé le

²⁵ De nombreux ouvrages et articles ont été consacrés en Grèce à la problématique des lectures néohelléniques des mythes antiques. La bibliographie en est trop importante pour être ici donnée, mais je peux éventuellement la communiquer à ceux que cela intéresse.

²⁶ Théodore Grammatas. *Le Mythe antique de la Grèce ancienne à la Grèce moderne*. Congrès international, Bucarest, juillet 1993. (Dialogue sur l'Antiquité grecque).

²⁷ Jacqueline de Romilly. *La Tragédie grecque*. Paris, PUF, 1973.

besoin d'en appeler à Clytemnestre pour la comprendre et se comprendre elles-mêmes.

Marguerite Yourcenar

La première à s'investir dans les personnages mythiques de l'antiquité – cela n'étonnera personne – est Marguerite Yourcenar, avec le recueil de monologues qu'elle publie en 1936, intitulé *Feux*. Elle y revisite quelques protagonistes de l'épopée et de la tragédie, masculins et féminins. Pierre Brunel écrit à son sujet : « Ecrire pour une femme suppose peut-être encore aujourd'hui un mouvement de révolte, s'il est vrai que l'écriture féminine semble presque toujours le lieu d'un conflit entre un désir d'écrire, souvent si violent chez les femmes, et une société qui manifeste à l'égard de ce désir, soit une hostilité systématique, soit cette forme atténuée, mais peut-être plus perfide encore qu'est l'ironie ou la dépréciation. Ecrire, aussi, pour une femme, c'est enfanter. ²⁸»

Et, de fait, tout le livre de Marguerite Yourcenar est le livre d'une révolte, puisqu'il se situe dans sa vie à une époque de grande déception amoureuse, où l'écriture lui sert d'exutoire. Dans une préface écrite a posteriori en 1967 pour la réédition de *Feux*, elle prétend « (réagir) consciemment ou non contre Giraudoux dont la Grèce ingénieuse et parisianisée m'irritait comme tout ce qui nous est à la fois entièrement opposé et très proche. » *Feux* étant antérieur à *l'Electre* de Giraudoux, il ne peut s'agir que d'une réaction contre *la Guerre de Troie n'aura pas lieu*, créée en 1935... Il y a sans doute une certaine mauvaise foi, de la part de Marguerite Yourcenar, dont *l'Electre* postérieure (1954), a une certaine parenté d'écriture avec celle de Giraudoux ! Quant au monologue de Clytemnestre, intitulé *Clytemnestre ou le Crime*, il « incorpore à la Mycènes homérique une Grèce rustique du temps du conflit gréco-turc de 1924 ou de l'équipée des Dardanelles. » Il s'agit d'une plaidoirie de Clytemnestre face à ses juges, des juges envisagés à la manière contemporaine, son fils l'ayant dénoncée à la police. Violente, orgueilleuse, assumant parfaitement ses actes, elle ne pleure pas sur elle-même, pas même sur le sacrifice d'Iphigénie. Elle exprime sa haine croissante pour un mari qu'elle n'a pas choisi, qu'elle a « laissé sacrifier l'avenir de (ses) enfants à ses ambitions d'homme », luttant contre un vide de plus en plus béant et choisissant l'adultère comme « une forme désespérée de la fidélité. » Elle manie le paradoxe avec habileté et affirme

²⁸ Pierre Brunel. *Le Mythe d'Electre*. Paris, 1971.

vigoureusement à ses juges que « pas une de vos femmes qui n'ait une nuit de sa vie rêvé d'être Clytemnestre. » C'est évidemment là le message délivré par la femme trompée – Cassandra est qualifiée de sorcière turque et tuée parce que « c'était plus généreux, si elle l'aimait ». Ironie terrible de celle qui a tout pris en main, aux côtés d'un Egisthe pâle et terrifié. Elle porte le coup fatal, avec la fameuse hache sacrificielle, qui prend une signification nouvelle : « Je voulais au moins l'obliger en mourant à me regarder en face : je ne le tuais que pour ça, pour le forcer à se rendre compte que je n'étais pas une chose sans importance qu'on peut laisser tomber, ou céder au premier venu. »

Rancune et ironie, ce n'est pas une justification, mais l'expression du désamour et d'un violent désespoir. Elle sait qu'elle va être exécutée mais imagine que l'histoire recommence après la mort, le désespoir est donc éternel : « puisque le temps, c'est le sang des vivants, l'Eternité doit être du sang d'ombre. ²⁹»

Mais Marguerite Yourcenar n'en a pas fini avec Clytemnestre. En 1954, elle écrit une véritable pièce, *Electre ou la chute des masques*, inspirée globalement d'Euripide : Clytemnestre est attirée chez Electre, mariée à un paysan, ici dénommé Théodore, sous le prétexte qu'elle attend un enfant. Electre décrit sa mère comme une « grosse femme avachie », « bouffie », « amollie par l'âge », une vieille femme « qui fait des bonnes œuvres ». Nous sommes loin de la Clytemnestre belle, puissante et triomphante du mythe. C'est d'ailleurs Electre elle-même qui tue sa mère, en l'étranglant : « Chienne, vache, chamelle ! Tais-toi... Ah ! je m'accroche à ton gros cou, je secoue tes grosses joues pour t'empêcher de parler... » Visiblement Marguerite Yourcenar règle ici son problème avec sa belle-mère... En ne faisant pas d'Oreste le matricide du mythe, elle le rend néanmoins parricide, car c'est Oreste qui se charge de tuer Egisthe, en apprenant trop tard qu'il est en réalité son fils adultérin. Ces distorsions apportées au mythe en disent long sur l'arrière-plan psychanalytique des relations de Marguerite Yourcenar avec les membres de sa famille, et impriment à sa pièce une violence retenue qui se résout presque, comme chez Kambanellis, par une touche finale mise à la malédiction des Atrides : « la Clytemnestre qui repose ici n'est plus à toi, elle est à nous, ses enfants », s'écrie Electre au moment où Oreste va tuer Egisthe, et conclut : « Elle est de nouveau presque belle, ma mère. »

²⁹ Au festival de Sarlat en juillet 2006, la comédienne Emmanuelle Meyssignac a interprété ce monologue.

Clytemnestre et l'explication préoedipienne : Simone de Beauvoir et Marie Cardinal

Dans le roman *les Belles images*, publié en 1966, Simone de Beauvoir fait voyager ses héroïnes en Grèce, à la recherche d'elles-mêmes. C'est dans les ruines de Mycènes que chez Laurence, toute pleine d'une image magnifiée du père, selon Kadoglou Triantafyllia, Simone de Beauvoir « déterre également, ... la haine qui se déclenche entre Clytemnestre et sa fille par rapport à Agamemnon, le père assassiné, faisant entendre par la bouche de ses héroïnes un nouveau langage préoedipien, original et émotionnel. ³⁰» Il s'agit bien de l'opposition entre « la mère toute puissante », « inscrite au fond du cœur des femmes », de la « mère qui renie son mari au bénéfice de son amant », éclairant le rapport des petites filles à leur mère, que Freud a comparé à la civilisation mycénienne dissimulée derrière la civilisation grecque. Retour essentiel au mythe qu'Eschyle a magnifiquement illustré.

Chez Marie Cardinal, dans *le Passé impiété* (1987), l'héroïne, au milieu de sa vie, est en quête identitaire. Dans un espace fantasmé, elle dialogue avec Clytemnestre, dont la vie d'épouse, de mère, d'amante, de femme tout court, lui permet de faire réflexion sur sa propre vie et de s'accepter avec toutes ses contradictions, dont, celle qui la tourmente le plus, et qui est identification au père. Sont ici mis en valeur, par l'intermédiaire de l'imaginaire, les problèmes liés à la famille, ceux de la filiation et de la maternité.

Plaidoyers féministes pour Clytemnestre : Christine Brückner, Simone Bertière, Séverine Auffret

C'est encore dans la perspective, féministe, de s'affirmer en tant que femme, que Christine Brückner compose en 1983 trois monologues inspirés par trois figures de femmes à la fois fortes et victimes : Desdémone, Gudrun Ensslin (de la bande à Baader) et Clytemnestre : *Pourquoi n'as-tu rien dit, Desdémone ? Pas de monument pour Gudrun Ensslin, Es-tu plus heureux mort, Agamemnon ?*³¹ Ce dernier monologue met en scène Clytemnestre dans la chambre funéraire d'Agamemnon, tout de suite après le crime, au moment

³⁰ Kadoglou Triantafyllia. *Simone de Beauvoir, les Belles images : au carrefour de Delphes ou à la route de Mycènes ?* In : *la République des Lettres*, 24 avril 2007.

³¹ Spectacle donné au festival d'Avignon en 2003 et textes publiés en français à l'Arche en 1987.

où les morts peuvent encore entendre les paroles des vivants. Elle fait le bilan d'une vie commune qui n'a été qu'en se dégradant, puisque, dans sa soif de puissance et prisonnier du « paraître », il lui a volé son propre moi, son « être » véritable. C'est bien la femme d'aujourd'hui, refusant d'être reléguée au rôle de mère et de gardienne du foyer, qui s'exprime ici ; il ne s'agit pas d'un règlement de comptes, mais du jugement sans concession d'un état de fait. La relation entre l'homme et la femme est mesurée à l'aune de la libération de la parole féminine.

A la même époque, Séverine Auffret³² publie un essai qu'elle intitule, significativement *Nous, Clytemnestre*, en écho à la parole de Marguerite Yourcenar qui voyait dans chaque femme une Clytemnestre en puissance. Chez Séverine Auffret, c'est la maternité qui domine le personnage, et particulièrement sa relation avec Iphigénie, qu'elle poétise en truffant le texte de l'essai proprement dit de « scènes » où Clytemnestre s'adresse à Iphigénie sur le chemin d'Aulis. La relation mère-fille est celle que Freud a laissée inexplicée, cette « haine d'Electre à l'égard de sa mère, haine de caractère et non d'histoire, hystériquement posée dans son corps, ... haine éternelle. » Séverine Auffret refait le trajet de la filiation matrilinéaire aux questions que se posent les disciples de Freud sur ce personnage qui, dans l'Antiquité, ne donne pas son nom à une tragédie, mais est infiniment présente dans les tragédies conservées, d'une présence résolument physique, avec son corps, sa stature, sa voix, « image d'une grande femme debout et qui marche. » Que Clytemnestre personnifie aux origines la souffrance et la peur des femmes, contre lesquelles elle prend l'attitude virile qui la rend coupable, elle n'en incarne pas moins une figure maternelle, bonne ou mauvaise³³. Ce rapport est doux et magnifié dans sa relation avec Iphigénie, et se change en haine et jalousie avec Electre. Se pose là le problème de la virginité des filles, assumée, ou imposée, du mariage considéré comme sacrifice, de la sexualité épanouie de la mère, face à la frustration desséchante de la fille. Lorsque la haine devient paroxystique, on assiste à la danse mortelle de l'Electre de Hoffmannsthal ; lorsqu'elle est partagée, c'est l'affrontement poussé à bout par O'Neill. La différence entre Clytemnestre et Electre, c'est que Clytemnestre, elle, a agi, elle a tué. Electre ne fait que pousser son frère au crime. Séverine Auffret, avant de conclure à la permanence du mythe au moins comme œuvre d'art, fait un

³² Séverine Auffret, *Nous, Clytemnestre*. Paris. Des femmes, 1984.

³³ Mélanie Klein, *Réflexion sur l'Orestie, in Envie et gratitude*. Paris, Gallimard, 1963.

détour par les XVIIe et XVIIIe siècles, où elle décèle, comme cela a été dit plus haut, l'humanisation et la moralisation de la tragédie.

L'historienne Simone Bertière incarne à son tour celle qu'elle appelle « la reine meurtrière », dans une *Apologie pour Clytemnestre* dont le titre annonce la couleur³⁴. Après avoir redonné une existence historique aux reines de France, souvent occultées par leurs célèbres époux, c'est à Clytemnestre, depuis un improbable royaume des morts, qu'elle donne la parole. Le récit est mis en forme romanesque comme un monologue à la première personne, et suit l'évolution de l'intrigue dans l'histoire littéraire, plus près des sources originales antiques qu'elle mêle ou additionne. Ni psychologisme particulier, ni justification forcenée, une forme d'empathie et la nécessaire touche féministe relative à l'asservissement traditionnel de la femme à l'homme qui la possède. Pour sa défense, la Clytemnestre de Simone Bertière banalise le mythe jusqu'au lieu commun: « En vous parlant de moi, je vous parlerai de la vie, de la mort, de l'amour, de la maternité. De la guerre et du pouvoir. De l'or et des richesses. De la vengeance, de la violence. Et des hommes qui se prennent pour des dieux. De vous, en somme... »

Si, dans sa volonté de tout raconter, elle ne prend finalement pas vraiment parti, elle souligne – ce qui m'a finalement poussée à me pencher, moi aussi, sur ce personnage – la diversité des images que dégage la figure de Clytemnestre : « Et de mise en scène en mise en scène, je me diversifie. Je suis la même et je suis une autre, incertaine, indécise, faite de tous mes visages successifs. Pour un Achille toujours égal à lui-même, fixé à jamais dans l'éternité des derniers chants de *Illiade*, il y a dix Clytemnestre... »

Resteraient à explorer la Clytemnestre de Dacia Maraini, considérée comme une folle hystérique dont une psychanalyste (Athéna) tente en vain de maîtriser les pulsions qui la mettent en rivalité avec l'homme..., ou celle de Carole Zalberg, grand-mère indigne, qui préfère ses amants à sa progéniture...³⁵

Et alii

De nombreux spectacles sont inspirés aujourd'hui du mythe des Atrides, avec un intérêt plus particulier pour le personnage complexe,

³⁴ Simone Bertière. *Apologie pour Clytemnestre*. Paris, De Fallois, 2004.

³⁵ Carole Zalberg. *Et qu'on m'emporte*. Paris, Albin-Michel, 2009.

et complexifié par toute la littérature qu'elle a suscitée. Si l'on a perdu la partition d'une tragédie symphonique pour orchestre composée par Edgar Varèse, en 1907, intitulée *le Délire de Clytemnestre*, il reste celle composée par Darius Milhaud pour *l'Orestie* de Claudel. Un opéra russe (*Oresteia*) a été donné par Sergueï Taneïev, d'après la trilogie d'Eschyle, en 1895 au Théâtre Mariinski de St Pétersbourg. Le rôle de Clytemnestre est confié à une voix d'alto, comme pour souligner le côté presque viril du personnage. Vittorio Gnegchi a composé en 1905 une tragédie lyrique créée à Bologne sous le titre de *Cassandra*, créant une polémique qui l'accusait de plagiat de Richard Strauss. La danseuse et chorégraphe Martha Graham crée en 1958, sur une musique de Halim El-Dabh, un ballet exaltant la féminité de Clytemnestre et son désir pour le bel Egisthe³⁶. Cromwell Everson, en 1967, a donné, en Afrique du Sud, sous le nom de *Klutainnestra*, le premier opéra afrikaans. Toujours en Afrique du Sud, la dramaturge Yaël Farber, dans sa pièce *Molora*, créée en 2003, transpose la tragédie dans l'Afrique du sud post-apartheid, et propose un face à face entre la fille opprimée et la mère persécutrice. Dans un film tourné dès 1970, *Carnets de notes pour une Orestie africaine*, Pier Paolo Pasolini évoque une Orestie appliquée à la civilisation tribale africaine confrontée au capitalisme occidental. Le pianiste et compositeur américain John Eaton a composé en 1980, un opéra en un acte, intitulé *The Cry of Clytemnestra*. Un opéra-rock de David De Feis, intitulé *Clytemnestre ou la Malédiction des Atrides*, donné en spectacle dans diverses villes d'Allemagne, et ayant fait l'objet de deux albums du groupe de Heavy Metal de David DeFeis, Virgin Steele, en 1999-2000, sous le titre *The House of Atreus I et II*. On trouve même sur internet une nouvelle « policière » d'un auteur nommé Perle-Hingaud, intitulé *Clytemnestre 2009*.

En 2003, le grand écrivain albanais Ismail Kadaré a publié un diptyque, *la Fille d'Agamemnon*, et *le Successeur*, évoquant le sacrifice (moral) d'une jeune fille à l'ambition et à la peur de son père dans l'étouffante Albanie communiste d'Enver Hodja, et la mort suspecte de ce haut dignitaire, inspirée du soi-disant suicide du dauphin du dictateur. Sa réflexion quant à l'universalité des mythes ne manque pas d'être prophétique : « Les palais des Atrides sont aujourd'hui plus nombreux que jamais de par le monde. Le Kremlin ou le Vatican, le palais des Borgia ou le Palais d'hiver, des dizaines de palais ou de demeures dont les murs ont vu ou entendu des crimes à faire frémir le monde entier, attendent encore leur Shakespeare ou

³⁶ Ce ballet a été repris en avril 2009 au Théâtre du Châtelet à Paris

leur Eschyle.³⁷ » De quoi nous faire penser aux *Bienveillantes* de Jonathan Littell...

On retrouve le thème du meurtre de la mère chez les jeunes dramaturges québécois (Normand Chaurette et Marc-Michel Bouchard), mais aussi en Espagne en 2006, dans le spectacle de Rodrigo Garcia, *Martillo*, succession de monologues prononcés par Clytemnestre, Agamemnon, Egisthe et Cassandre, destinés à démythifier la grandeur du mythe et à montrer en Clytemnestre une femme meurtrie, accusant la société des malheurs qui touchent la famille. Enfin, on ne peut pas faire l'impasse sur le spectacle présenté au Festival d'Avignon en 2009 par Krzysztof Warlikowski, sous le titre de *(A)pollonia*, créé au Nowy Teatr de Varsovie en mai 2009. Cet enchevêtrement de textes antiques et contemporains, d'Eschyle à J. Littell, prétendait remonter, avec une grande violence, aux sources mêmes de la tragédie.

Clytemnestre : la représentation

Nous savons tous qu'il ne s'agit nullement de reconstituer les représentations antiques. D'abord on n'en sait pas assez, et ensuite les mentalités ont évolué de manière irrémédiable. Il n'est jamais bon de se borner à la représentation archéologique, qui, se coupant du public contemporain, ne génère pas l'émotion que l'on attend de la tragédie. Néanmoins, dans un assez grand nombre de représentations contemporaines de *Orestie*, le masque ou le maquillage outrancier interviennent pour créer cette distance conventionnelle qui permet de supporter l'insupportable. Adel Hakim dit justement : « Les personnages deviennent à travers la logique des événements extrêmes qu'ils vivent, des prototypes de la souffrance, des contradictions ou de la monstruosité humaine. (...) Le héros atteint l'immortalité puisqu'il devient statue vivante.³⁸ » Comme il est impossible d'évoquer toutes les tentatives contemporaines de re-présenter la tragédie grecque, bornons-nous à quelques exemples significatifs.

Orestie est montée chaque année quelque part dans le monde et parfois plusieurs fois. Texte fondateur, riche d'humanité, dialogue de la mort et de la vie. La tendance est aujourd'hui à la modernisation de la mise en scène. Ariane Mnouchkine, cependant, lorsqu'elle a monté sa

³⁷ Ismaïl Kadaré. *Eschyle ou l'éternel perdant*. Paris, Fayard, 1988. Rééd. 1995.

³⁸ Adel Hakim. *La Statufication des personnages de la tragédie grecque*. In : *Pallas*, 38, 1992, p.35.

tétralogie » - elle avait ajouté à *l'Orestie* d'Eschyle l'épisode fondateur d'*Iphigénie en Aulide* (Euripide) – entre 1990 et 1992, a choisi un autre type de distanciation, en faisant appel au théâtre oriental, et en particulier au Kathakali. La Clytemnestre violente et pathétique de Juliana Carneiro da Cunha, maquillée de blanc, yeux ourlés de noir, le visage légèrement strié de noir et de rouge, portait, dans *Agamemnon*, une robe rouge, devenue pourpre foncé dans *les Choéphores* et noire dans *Iphigénie*. Conformément à certaines traditions du théâtre indien, une danse accompagne l'action violente. Ainsi Clytemnestre danse-t-elle après le meurtre d'Agamemnon, comme Oreste danse après le meurtre de sa mère.

Peter Stein, quant à lui, choisit, dans sa dernière mise en scène de *l'Orestie*, (1980), reprise plusieurs fois depuis, de se rapporter à la période du nazisme, en faisant de Clytemnestre l'épouse d'un dignitaire nazi. Edith Clever, éclaboussée de rouge, marque de sa personnalité insolite un personnage froidement violent.

Peter Hall, au National Theatre en 1981-82, fait jouer les acteurs sous le masque, en général assez neutre. Seul celui de Clytemnestre a des traits menaçants, renforcés par une dorure striée de rouge.

Georges Lavaudant, à l'Odéon en 1999 fait de Clytemnestre, interprétée par Christiane Cohendy une « matrone embourgeoisée », calculatrice et hautaine.

Yannis Kokkos, à Epidaure en 2001, faisait apparaître Clytemnestre (Lydia Koniordou), au haut des marches du palais dans une longue robe rouge dont la traîne se confondait avec les étoffes accueillant Agamemnon.

Enfin, Olivier Py, en 2008 à l'Odéon, dans une mise en scène pharaonique et un rien kitsch, soulignait la violence virile du personnage, interprété par Nada Strancar, dont la voix naturellement grave donnait dans le vibrato grandiloquent. A l'inverse de la plupart des metteurs en scène, il choisit de la vêtir de noir, face à une Electre en rouge.

Quelques mots de la Clytemnestre interprétée par Valérie Dréville dans la troisième des mises en scène d'Antoine Vitez pour *Electre* de Sophocle (1984). Vitez la voit « jeune, belle, presque modeste. Son visage est lisse et pur. Sa beauté lui vient du crime et du plaisir de l'amour qu'elle connaît avec son nouveau mari (...) Elle paraît la fille de sa fille. On lui donnerait vingt ans, elle en a cinquante. Electre, au contraire, est jeune et on la croit vieille, parce qu'elle a raison, et la mère a tort.³⁹ » A côté d'une Electre à

³⁹ Antoine Vitez. *Ecrits pour le théâtre*. 4. *La Scène, 1983-1990*. POL, 1995

peine vêtue d'une sorte de chemise de nuit sans forme, Clytemnestre arrive sanglée dans une magnifique robe rouge qui souligne la sveltesse de sa silhouette.

Il y aurait aussi beaucoup à dire des interprétations successives de la Clytemnestre de Racine (*Iphigénie en Aulide*), variant, selon les époques, des larmes à la colère, de la douceur pathétique au cri furieux.

Conclusion

Notre voyage dans le temps de l'intertextualité et de la métalinguistique, comme on dit aujourd'hui, nous a menés des temps barbares où Clytemnestre, puissante androgyne, icône de la vengeance implacable, maîtresse et gardienne de la porte du palais des Atrides, assumait son acte et régnait sans partage (*Agamemnon*), perdait peu à peu la maîtrise de l'espace tragique, se trouvait face à son destin, victime à son tour de sa froide cruauté, repoussée dans le palais pour y être égorgée (*les Choéphores*), pour devenir le fantôme enragé qui demande justice pour un acte appartenant à un autre âge (*les Euménides*), jusqu'à nos jours où elle revendique d'être elle-même, sous toutes les formes de la féminité enfin assumée (mère, amante, femme libre). Au gré du temps et de l'évolution des mœurs, nous l'avons connue tendre mère, femme frustrée, amoureuse, jalouse, passionnée, meurtrière par vengeance, par haine ou par amour. Si les auteurs antiques cultivent une certaine ambiguïté sur le poids d'une malédiction divine, les premiers auteurs modernes, du XVII^e et XVIII^e siècles, placent l'action sur le plan du romanesque et de la moralité, absolvant volontiers Oreste en le rendant irresponsable de la mort de sa mère, tandis que le XX^e siècle cherche désespérément à prouver que les créatures humaines sont responsables de leurs actes.

Ainsi que l'écrit Théodore Grammatas : « Le mythe de la tragédie antique exprime les relations de l'homme au transcendant, le conflit de la loi humaine avec la loi divine, tout en posant le problème de la liberté de la volonté de l'individu et sa responsabilité existentielle face à sa destinée.⁴⁰

Et Clytemnestre se charge alors de la parole de la femme ...

Iconographie

Si le mythe des Atrides se retrouve à de nombreuses reprises dans la riche iconographie des vases antiques, il y a peu d'illustrations modernes

⁴⁰ Théodore Grammatas, *art. cit*

du personnage de Clytemnestre. Un célèbre tableau de Pierre Guérin montre Clytemnestre hésitant à frapper Agamemnon. Une toile de John Collier la présente après le meurtre, la double hache à la main (1882). Un tableau de Bouguereau dépeint les remords d'Oreste, poursuivi par l'ombre de sa mère poignardée et les Erinyes. Devant le Mégaro Mousikis (Palais de la musique) d'Athènes, une sculpture de Chryssa Vardea représente le visage de Clytemnestre au moment où elle apprend le projet d'Agamemnon de sacrifier Iphigénie. Une première version de cette œuvre se trouve à Washington (Corcoran Gallery of Art Collection), où elle fut réalisée d'après le jeu d'Irène Pappas dans le rôle de Clytemnestre lors de la mise en scène d'*Iphigénie en Aulide* par Michaël Cacoyannis à Broadway en 1962. Peut-être peut-on aussi assimiler au « complexe d'Electre » une partie de l'œuvre de Louise Bourgeois, comme *la Destruction du père* ou ces gigantesques araignées qu'elle appelait « Maman ».

Myth Interrupted: Scenographies of the Real against the Real.

Simon Donger
London University

In his essay *Myth Interrupted*, philosopher Jean-Luc Nancy defines myth as follows:

comprised within the very idea of myth is what one might call the entire hallucination, or the entire imposture, of the self-consciousness of a modern world that has exhausted itself in the fabulous representation of its own power (Nancy 1991: 46).

Nancy's starting point for such a condemnation of myth is what he perceives as the most monstrous material implications its power can provide: the Holocaust.

we shall never return to the mythic humanity of the primal scene, no more than we shall ever recover what was signified by the word "humanity" before the fire of the Aryan myth (Nancy 1991: 46).

To Nancy then, interrupting myth would imply annulling power and pausing the human. But in the first instance, it is the 'interruption of [...] the stage upon which we represent everything to ourselves [:] the passing of time [...] a consciousness, a people, a narrative' (Nancy 1991: 44–5). In other words, Nancy asks to abandon 'myth [as] something given, something that precedes, which constitutes precedence itself, and on that basis origination' (Nancy in Carlson 2008: 135).

Evidently, such proposition would seem to pose radical problems to the practice of theatre, in which mythical figures of power have been centrally maintained, created, blown out of all sorts of proportions. And indeed, these have coalesced with larger forces of coercion into archetypal figurations of individualities and communities. To myth one should somehow relate, identify, and learn to be oneself accordingly. So how would one relate to a performance that would interrupt myth?

Though theatre's response to the Holocaust has never been clear (if there ever was one) after it occurred, in the last decade new theatre practitioners brought about to tackle the subject to better interrupt it in its larger mythical dimension in multiple ways. Significantly here, the strategies they employed tackled directly reality by either borrowing from it or infiltrating it, and thereby interrogating the continuing importance of myth in a growingly power-subjugated society. Perhaps the most important example to cite is Christof Schlingensiefel's *Hamlet, This is your Family, Nazi-line* (2001). Schlingensiefel's *Hamlet* is by no means the most visually hyperrealistic piece of performance: the scenery and costumes are all verbatim 1930s Nazi Germany. But from the start we are told that the actors on stage (in a theatre-house) are not actors but ex or current neo-Nazi members. The tension coming from the stage is not fictional or enacted, it is one of reality itself, troubled with our own presence and participation in it.



Christof Schlingensiefel, *Hamlet, This is your Family, Nazi-line*, 2001.



Christof Schlingensiefel, *Please Love Austria*, 2000.

Schlingensief took this unusual hyperrealism further with a site-specific piece, one year prior to *Hamlet*, called *Please Love Austria* (2000), though this is one of a few other titles such as *Foreigners Out*. The work comprises of shipping container posited by the opera house of Vienna. The containers have been turned into temporary accommodations. Inside live a group of immigrants who are not permitted to be in Austria and are due to be deported. Schlingensief managed to collaborate with one of the main Austrian TV channels to make of his shipping containers a reality-TV show in which, every week, one of the inhabitant of the containers would be excluded by public vote and deported. Here reality is more than a part of the work, it is foundational to the work and its reception, and it is a reality much troubled that forces us to revise some very common understandings of power and its pervasively neutral invasion of the individual. At the same time, we are forced to recognize the value in suspending this very deceptively anonymous and authoritative power that legalizes or deports individuals on a much different basis that we may as normal citizens. But can we still accept the same power mechanisms once these are in the hands of individuals? And are these mechanisms not activated by individuals anyway?

This doubling up of reality in which we as individual witnesses of the work become the site of intersection and collision between this twofold reality is a strategy which is often operated by the company Ontroerend Goed. Taking place in tents, hotels and other sorts of locations for temporary inhabitation, *Internal* (2007) opened with all its performers addressing their audience in this way:

‘Dear Spectator, We are five performers in search of a partner. We’d like to invite you to the next performance of *Internal*, our individual playground [...] We guarantee you an intimate and highly personal treatment. Please, inform us in time if you are unable to control your feelings. We will provide an elegant and discrete solution’

Following this declaration, individual performers approach individual audiences and take them to an isolated location: a smaller tent, a hotel room, etc... There, the blind date situation becomes clearer: sitting around a table, performer and audience member engage in a conversation where the performer’s seductive task is supported by serving alcohol to the audience member. Audiences then face a dilemma again linked to reality: the calculated attempt at producing an intimate encounter becomes so intimate that one is impelled to consider real outcomes to the performance which will never in fact happen.



Ontroerend Goed, *Internal*, 2007

Thus, in turning to the real these practitioners seek to strike at their audience the same reality excessively schematized so as to trigger a consideration of the real in terms of its power relations. Whilst audiences were uncomfortably placed in the position of the State and its power of deportation in Schlingensiefel's *Please Love*

Austria, *Internal* conjures a similar but microscopic version of this by positioning their audiences in a normative power situation but where the mechanisms are made explicit: one person is most clearly engaging another into flirt by means of seduction and of the reality-troubler that is alcohol. Subjugated by the performer's apparent sincerity and truthfulness in seducing us, the alcohol makes us join in even though the emphasis on who is manipulating the encounter makes it clear that no 'partner' will be found.

Ontroerend Goed like Schlingensiefel, affirm a normative situation of power relations to better weaken it. This disavowal, or subversive affirmation, enables the works to raise and jolt the myth of authoritative power: as the usually collective and neutral State power is handed to individuals, and the usually individual power of seducing another is handed to a collective ethos of activity, both macro and micro structures of power-based interactions and relations are shifted to a quasi unbearable point of inclusion. They activate the interruption of myth by making us 'think our world in terms of this [mythological] "lack"' (Nancy 1991: 47): that is 'to cross over the discontinuous thresholds that separate the empirical order from the symbolic order, from the imaginary order, and finally from schematism' (Nancy 1991: 47, 54). In other words, the interruption of myth does not consist of a naïve attempt at working aside from myth but rather orchestrates the affirmation of the absence of myth. And to Nancy, this would then invoke new forms of individuality and collectivities which he details in his other essay *The Inoperative Community* where, indeed, power is not the operative mechanism of the human assemblage.

Now, in *Please Love Austria* this is also achieved at a scenographic level through the use of shipping containers. The grafting and fixing of

such an object of transit in the middle of the static and architecturally flamboyant opera-house in Vienna denote of a displacement: that which is normally used for transporting goods over large distances, is now serving the purpose of temporary accommodation that is simultaneously a waiting room for deportation. Arguably, shipping containers are not only one of the key device behind global economy but also a deceptive platform for human traffic. Though paralyzed here, they continue to serve such traffic only in more conspicuous ways. We may then become more critical of an object we take for granted. In Rimini Protokoll's *Cargo* (2006), the shipping container becomes precisely the object of attention vis-à-vis the workers that support it.



Rimini Protokoll, *Cargo*, 2006

Cargo locates audiences in a shipping container fixed on a truck, and which comprises of a transparent (one-way mirror) wall. The truck takes audiences on a journey from one country to another, by following the routes shipping containers take inland. Audiences thus continuously attend to industrial sites and endless trails of shipping containers around which anonymous workers are loading, unloading, repairing, etc.... Again, no fictional dimension exists in the work. Rather, audiences follow everyday activities that are normally unattended for. In this way, they become aware of the human agency around shipping containers: bodies serving containers, but also contrived by their routes (which is the audience's position, stuck in a container).

However, the nomadic experience that audiences have in *Cargo* becomes, over time, a conscious realization of how the mobility of containers has predominance over that of bodies. In other words, the possibility for containers to traverse most countries is not one that exists as easily for people. In turn, this highlights the privilege granted to goods and commodities rather than to human mobility. In addition, the protagonists of the work remain nameless, anonymous figures, zombies pushing enormous objects around without knowing their owners, under the spell of an anonymous power: a workforce turned into commodity

(as exemplified, again, by the audience's position). But this is not actually *represented* in the work rather it is progressively felt and thought through. As such, it applies Nancy's interruption of myth in terms of repelling the most discursive dimension of power: representation. For if there is no longer a narrative, a consciousness, an identity to grasp, how can there be something still represented?

This subversive criticism is key to performance artist Heinrich Lüber who achieves in his work the troubling of both individual and collective power-based structures by deceptively presenting what would seem like archetypal representations. Lüber's performances are deceptively simple: usually taking place over an hour, Lüber grafts his body onto buildings via prosthetics in order to sustain static yet vertiginous positions. Furthermore, he dresses with a bespoke outfit that is a perfect reproduction of the uniforms found within the specific building he is attached to: sometimes the uniforms of those maintaining the building (cleaners, workers, etc...), sometimes the garments of those operating from the building (secretary, businessmen, etc...). In *Performance in Zurich* (2003), Lüber stands still on top of a copy of himself situated on the corner of a building's roof. At first, as always with his work, one may think of two statues, inanimate objects. But observing the work over some extended period of time will allow to detect slight shivers coming from Lüber's body. This enables audiences to perceive a living presence and to distinguish it from the inanimate clone. As a result, the vertiginous position the artist takes initiates some anguish in audiences: their first reaction is to move away as if his body may well fall over them. The seemingly risky situation he is in becomes somehow ours.



Heinrich Lüber, *Performance in Zurich*, 2003

Lüber's work is reminiscent of monuments and their construction of archetypal identities to which collectives and individuals alike are expected to adhere. But the power figures he seems to present to us are also totally anonymous and short-lived. More importantly, they are almost literally unstable, edging on collapse. Whilst he exteriorises that which is



Heinrich Lüber, *Performance in Baden*, 2000.

commonly not visible from the outside (the workers operating the building from within), this is not aimed at producing a clear public statement but actually to dethrone the public value of archetypal identities on both collective and individual level. Indeed, the groups his outfit refer to are now shown to be passive and disempowered, and at the same time, his own individual identity is similarly expelled. By interrupting the power figures and their mythical dimension of functionality, Lüber upsets their pretension to define collective and individual identities accordingly. Now subversively paused, these are shifting attention towards other relational modes of being. They trigger reflections on the individual and the collective, the internal and the external, in terms of 'the outside [becoming] the inside [and] the spacing of the dis-position of the world [...] our disposition and our co-appearance' (Nancy in Egginton 2006: 79).

Neither 'presence' nor 'truth' [but] rather a way of binding the world and attaching oneself to it [:] nature communicating itself to man [...] does not need to be interpreted [as] it is beyond the dialectic element [...] and the given [,] the logos [,] a logic, a language, any kind of structure [:] it is [...] emotive like an infant, before it is a fixed narrative [, it is an] *incantation* [...] that gives rise to a world in the advent of a language [:] neither dialogue nor monologue [but] the unique speech of the many [...] of nature as humanity and of humanity as nature (Nancy 1991: 49–50, 54).

In borrowing the real, performance may then strike a fundamental blow against the cultural narratives and fictional ideologies surrounding us. Although these are blatantly found on the outer skins of buildings and urban landscapes, they can also be exposed in the deep bowels of

these human constructions. Moving from outdoor to theatre-houses, the company Vivarium Studio has made such hyperrealism the core ethos of all their works. In *La Mélancolie des Dragons* (2008), hyperrealistic acting is paired with real dead trees surrounding the stage, a real car and a dog. In contrast, the entire floor is covered with cotton wool, badly mimicking snow, which the dog keeps reminding us by biting into and playing with the material. Somewhere, between reality and illusion, a mobile home is attached to the car: mostly empty the object has one wall entirely made of glass evoking a space between a shop window and a small size shipping container (as in Rimini Protokoll's *Cargo*).

Torn between two realities, the mobile-home encapsulates a transitoriness that reigns on all levels of the piece. Indeed, a small narrative informs the work: a group of friends in a car gets lost in a forest, in winter. In the middle of this white nowhere, they search for ways of dwelling but this is a long and never-ending drift. The layer of cotton wool itself is slowly rolled up, the car displaced further and further away on the stage until being covered with white sheets, and the useless mobile-home effectively becomes the only inhabitation, yet one where each and every one of them can only ever merely go through. It also remains an exterior habitat prone to continue drifting in the forest.



Vivarium Studio, *La Mélancolie des Dragons*, 2008

Moments of extreme fiction, illusion and theatricality are constantly undermined by hyperrealistic, often allegedly accidental, moments. Within the confines of the controlled and entirely human construction that is the theatre-house, this irresolvable break brings forth an escape from all confinement, all personal and collective narrative that would be based on an impersonal and authoritative order. The container that is the theatre is put into a drifting motion like the mobile-home. It now affirms the

singularity of a nomadic, floating subjectivity that rests on the spatio-temporal coordinates that make it possible [...] to coincide with nothing more than the degrees, levels, expansion and extension of the head-on rush of the 'outside' inwards (Braidotti 1994: 145)

To understand then how such interruption of all myths, of sedentariness itself, would formulate a new social project within the current state of civilization, one may turn to Les Ballets C. de la B.'s *Wolf* (2003) where the nomadic is made to traverse architecture. In its original creation, *Wolf's* scenographer Bert Neumann had, as a set, the entire lower floor of an actual tower-block kind of building placed centre-stage. Broad washes of white light illuminate the entire stage evenly and constantly throughout the piece.



Ballets C. de la B., *Wolf*, 2003

No change or transformation of scenery ever occurs. However, throughout, three groups of beings populate and permeate the fragment of building onstage: a group of performer/dancers, a group of musician and a group of dogs. All three groups collide at many points and merge slowly into one that remains constantly transiting across the space. The internal spaces created by the architectural set are never inhabited. But all three groups are constantly mutating, changing clothes, ways of behaving and connections between them. Significantly, performers and musicians are growingly corresponding with the dogs. Parallels between dogs and humans are rather explicit here. Sometimes leashed, the dogs are more and more let free onstage (often confronting audience members as a result); firstly choreographed and clearly positioned in space, performers and musicians increasingly navigate without precision, breaking into sub-groups while the performers are less and less ordered and clearly improvising more and more.

If dogs are ‘unrepeatable singularities [...] only « present » in an almost indiscernible co-presence with what they threaten’ (Ridout 2006) – that is the human control – then in *Wolf* performers and musicians precisely also come to threaten their own control and that of others around them. Unsettled and unsettling, they interrupt the social meaning of the architectural foundations they used to occupy. No longer coerced, the larger group all beings onstage come to create has no singular identities but an array of ever-changing appearances. This, in turn, reflects the process, structure and ethos of the company: a collective made of multiple groups, never the same from show to show, an open-ended collective that does not fall under any particular definition or identity.

From the interruption of myth – that is tampering with or ‘touch[ing]’ the ‘ghosts’ of the ‘myths’ of ‘Man’ (Serres in Carlson 2008: 136) – one may then find individualities and collectivities that ‘strike a new relationship to the non-human’ (Braidotti 1994: 37):

find[ing] our being less in the category of the human [...] and more in the on going process that [Michel] Serres calls “hominescence” [where the subject is] always under construction [...] fundamentally relational, interactive, and evolving [...] irreducibly inceptive [, an] ever-changing character [which enacts] its continual departure from any fixed place [and performs] the resistance of the human to placement or belonging [, to] any belonging that defines property and place, and any property or place that depends on belonging (Carlson 2008: 137).

Borrowing the real to collapse its fictional and mythical ideologies moves the human environment into 'a sudden topological change' (Bey 2003: 130) and the ever-changing creations of 'Temporary Autonomous Zone'[s] (Bey 2003) where hominescent alterity amongst beings may be invigorated. As a result, behind any myth interrupted lies the injunction, or 'indispensable task' (Nancy 1991: 47), of extracting the human from the real, only to be re-introduced as a generative question mark addressed to both the human and the real: that is,

the emergence of a world, and of a humanity in and through that world, that can no longer be (if it ever was) understood adequately according to the old divisions of subject and object, activity and passivity, or, correlatively, according to the character and conditions of solely human intelligence and agency – all of whose localities and delimitations may once have served a project of mastery and possession that now grows untenable (Carlson 2008: 136).

The task of the artist seeking to interrupt myth then revolves around

a process that, while bringing forth a new humanity, does not yet know what humanity it is going to produce and, likewise, cannot possibly know exactly what humanity 'does' that producing (Carlson 2008: 137).

In other words,

The best we can do in designing and lighting a set turns out to be: nothing at all ... It's not a process of building, but of destroying obstacles that stand in the way of the latent form (Brook in Baugh 2005: 197).

Bibliography:

- Baugh, C. (2005) *Theatre, Performance and Technology*. New York: Palgrave MacMillan.
- Braidotti, R. (1994) *Transpositions*. Cambridge: Polity Press.
- Carlson, T. A. (2008) *The Indiscrete Image: Infinitude and the Creation of the Human*. Chicago: Chicago University Press.
- Nancy, J.-L. (1991) *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ridout, N. (2006) *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.

12 Stages of the Alm

Aldona Cunningham
London University

The director Julia Bardsley and myself as designer undertook 12 Stages of the Alm as a research project into the complexity of the creative process between 1996–2000 in London. We aimed at exploring the threshold between the authentic and the fake, shifts from operative to speculative space, finding ways to critique the theatre through creative means and arrive at a form of theatre that would provide a framework where these concerns could find expression.

Project Background

The Alm grew out of a production of Hamlet (of which it is an anagram) at the London Young Vic in 1994 directed by Julia, which I designed. Julia chose Hamlet because it contained within it many buried themes we wanted to uncover. The piece allowed us to explore the nature of theatre, its very preoccupation being the idea of theatre as microcosm. In Hamlet, Shakespeare uses theatre as both form and metaphor by which to pose and explore fundamental questions such as “the endless play of ideas around the theme of identity and the self, duality and the echo, the mirror and self-reflection.”¹

In Hamlet we placed ourselves within the fiction as Magician and Assistant, conjuring the play into the theatre arena. We thus became mute manipulators of the space, a cross between circus and cabaret or fairground spectre of a theatre long gone. The Magician and Assistant exposed the artificiality of theatre, simultaneously highlighting our persistence with the deception of certainty.

The production proved to be our theatrical swansong. We realised the stage spaces we were creating were shrinking – a visual metaphor for what we saw as the gradual contraction and erosion of creative possibilities within the theatre context.

As a means to investigate and understand this particular theatrical episode, “they wanted to develop a project that would act as a personal site for debate, posing questions within a creative framework. The artists felt compelled to bury themselves, effect their own disappearance, in order to continue.”²

Reality

As a consequence we removed ourselves from theatre as architecture and institution and *The Alm* created a context through which we were free to embark on a creative journey that drew on our autobiographical experiences within theatre. The seeds had been sown; we wanted to reformat theatre. "They retreat to a hermetic place to lick their wounds before their lips are sealed. 'the rest is silence'."³

Within the process we as artists formed a multi layered fiction combining real experiences and memories with experiences and research filtered through the different personae we inhabited, just as the author Peter Ackroyd in his novels blends: "Past and present, fact and fiction most of which revolves around the city of London, evoked as a sinister brooding metaphor, haunted and animated by its past and its characters, both real and imaginary."⁴

In embracing the creative process we oscillated between the speculative and operative where the line between authentic and fake became blurred.

The operative space – The sisters

The sisters were physical manifestations of Hamlet, appropriating the themes of the Young Vic production: "*Identity & the Double, Disguise & the Art of Transformation, the Ear & the Question, Illusion & Reality*".⁵ "They were transformed by the artifice of wigs, make-up and costume and placed the fake sisters in the authentic city of London."⁶ "They created & assumed the personas of 'partially deaf' identical twin sisters, figments of the artists' imaginations, decoys to assist them in their enquiries. Surveillance was undertaken and research compiled."⁶

The sisters as a physical representation of theatre incorporated: Memory – Geography – Strata – Disguise – Dispossession – Transformation – Theatrical epitaph – Cultural Critique – Fiction – Authenticity – Identity.

They had no history, they were a construct, anthropologists of the theatre, researching a tragic event that took place known only as *The Alm*.

The City of London became the stage for a series of investigations, a memory theatre, an elaborate mnemonic system scattered with traces, marks, clues.

The sisters devised walks and excursions, studied the names of streets in London that related to Theatre terminology, Hamlet and Shakespeare, and mapped out routes and embarked on psychogeographic walks. Outside our studio, we as artists were transformed in character, all actions, perceptions and behaviour informed by our investigations.

The sisters were improvising using it as a source of creativity that opened up the imagination.

“Improvisation is a way of shifting the boundaries within which we see our world. In being receptive to the immediate moment and tuning into our sensations, feelings, dreams, we begin our own narrative of discovery that differs from the received narratives of our culture.”⁷



FIG 1 Surveillance picture of ‘The Sisters’ (Bard and Ham Cunningsley) at the opening night of ‘Elsinore’ at the Royal National Theatre London. Photo taken by Sandra Cunningham.

The city walks in our search for forensic evidence from theatres and productions associated with Shakespeare and Hamlet in particular, revealed the origins of some of the terms in the history and geography of the city, whilst simultaneously creating a mnemonic mapping in the context of *The Alm*. In these guises we were anonymous, enabling us to remain focussed on our task. When visiting theatre shows there was surveillance put in place by ‘the artists’ spying on, and recording, the activities of the sisters. “They observed spectacles: The Mousetrap, Elsinore & The Globe. The sisters became the sole dramatis personae in a monochrome Dumbshow.”⁸

On one walk the sisters visited the Worshipful Company of Spectacle Makers and encountered direct questioning on what they were doing from a man working in the Worshipful Company of Apothecaries. They explained their research and interests and he subsequently offered to show them

around the building and to explain its history. The sisters as 'authentic' beings had prevailed.

The sisters emanated a particular atmosphere that they carried with them that was operating on a different plane as they took forensic evidence from sites, wrote notes, observed, communicating through sign language.

The speculative space – Magus and Soro Mystica

"The magician in his tail coat & beard transforms into the animal magus his wand now a white cane. The assistant with her feather boa & headdress turns into flight the bird with clipped wings. They retreat to an hermetic place to lick their wounds before their lips are sealed . . . 'the rest is silence'. In the cavity of imagination, they embark on a subtle theatre of the mind. This speculative laboratory is filled with ritual furniture necessary to continue contemplation of the invisible."⁹



FIG 2 The Magus and Soro Mystica. 'In the cavity of imagination, they embark on a subtle theatre of the mind. This speculative laboratory is filled with ritual furniture necessary to continue contemplation of the invisible.'
Photo taken by Julia Bardsley.



FIG 3 The sisters perform the ritualistic murder and transformation of themselves, they end in ashes and are ignited by the transformative effects of fire, somewhere in the city of London. Film still from 12 stages/2: [a forensic mnemonic]. Camera Andrew Poppy.

The world of the magus and *soro mystica* does not reside in concrete reality – it exists in consciousness, thought and reality. The inhabited space is speculative, in the air, in the minds and memories of others. They are spectres, spirits, which exist in a timeless capsule. Their laboratory is in their heads: a sort of memory theatre.

The speculative space occupied by these personae established a mental environment. As artists we could experiment using ingredients from sources not directly linked to theatre, but share terminology and concepts relating to the creative process, and future potentials of, theatre, such as gardening, bee keeping, healing, medical science and operating theatres, the hermetic tradition, the iconography of alchemy, the invisible colleges of the Rosicrucians and Freemasonry, the conspiracy theories surrounding Robert Fludd, John Dee and Shakespeare, and then appropriating them in the context of the manifestations.

The Manifestations

Sites visited became places to carry out ritual enactments used as mnemonic loci. In *The Art of Memory* Francis Yates describes how one finds a place or Loci in which to situate images which are “forms, marks or simulacra of what we wish to remember.”¹⁰

In reference to Ad Herenium, a system for developing memory circa 86-82bc, she writes: “Our author [...] has clearly got hold of the idea of helping memory by arousing emotional affects through these striking and unusual images, beautiful or hideous, comic or obscene. And it is clear he is thinking of human images [...] of figures dramatically engaged in some sort of activity.”¹¹

The manifestations of *The Alm* took the form of:

- Transformation Equation – a 15 minute video & annotated article for Live Art Magazine.
- *12/Stages2: [a forensic mnemonic]* – a 34 minute film of shadows, following geographic clues
- *12/Stages3: [a memory theatre]* – an installation of photos, projections and items of evidence

The film *12 Stages2 (a forensic mnemonic)* evolved as a pseudo documentary, a criminal investigation of deception, forensic debris and disappearance. We became investigative film-makers, following and recording the sisters, as they undertook their own investigation. Inter-cut into this seemingly ‘real’ landscape are fragments of a parallel narrative. Memory flashbacks break through, taking the viewer momentarily into the internal, subconscious world of the sisters. The parallel layers of narrative act as forms of explanation and illumination, but are simultaneously deliberate acts of concealment.



FIG 4 The factual and the fake converge. The artists investigate the traces left by the sisters before the curtain comes down. Film still from *12/stages2: [a forensic mnemonic]*. Camera Andrew Poppy.

The film offers an alternative map of the city of London; buildings, streets, locations take on a new significance, forming an elaborate memory system, the backdrop for allegorical happenings.

The photographs *12 stages3 (a memory theatre)* record the sisters in tableaux depicting rituals that map the process by which they, and *The Alm* came into being. They act as visual riddles, a lexicon of mysteries laced with cryptic codes and clues. They also act as Memory Theatre, fragments of a performance half-remembered, distorted through the filter of time, represented as a silent show.

The film offers an alternative map of the city of London; buildings, streets, locations take on a new significance, forming an elaborate memory system, the backdrop for allegorical happenings.

The photographs *12 stages3 (a memory theatre)* record the sisters in tableaux depicting rituals that map the process by which they, and *The Alm* came into being. They act as visual riddles, a lexicon of mysteries laced with cryptic codes and clues. They also act as Memory Theatre, fragments of a performance half-remembered, distorted through the filter of time, represented as a silent show.



FIG 5 iv the turnings: i. into flight, 4/12 Photographs from *12/Stages3:[a memory theatre]*
Photograph taken by Julia Bardsley and Aldona Cunningham

The photographs were installed in a traditional proscenium theatre space.

It seemed apt at this stage to re-enter the theatre on our own terms. Having penetrated the curtain, photographs of the twelve stages were revealed in infra-red light, as in a dark room, the audience provided with torches to view the photos close up, a show that might once have existed, presented in a mute and frozen state – a photographic performance of *The Alm*. Visitors were unsure whether they were seeing photos of an actual performance that had taken place, the photographs had actually been taken by us using a self timer. The camera was the only witness to the events that had been enacted.



FIG 6 vi the cut presents the wounded mouthtrap, 6/12 Photographs from 12/Stages3: [a memory theatre] Photograph taken by Julia Bardsley and Aldona Cunningham.

Conclusion

This form of theatre research challenges categorisation; was *The Alm* Theatre, Fine Art, Performance Art or Installation?

The Alm transpired as an ongoing, open-ended transitional point for us as artists; we created our own unique framework within which to operate.

The sisters were our means to examine what was happening in contemporary theatre from a different perspective. The visual manifestations of *The Alm* project were a means of disseminating our findings and experimenting with other forms through which to re-enter the arts arena. The sisters had an unique relationship to real theatre spaces. They were entering as audience, anthropologists, curators and observers.

This research was not destined to find answers. We benefited as a part of personal, ongoing speculation; our relationship to mainstream theatre institutions and buildings was transformed.

Julia Bardsley continues to push the boundaries of performance in contemporary theatre, removing herself from mainstream theatre but retaining reference to theatre in the broader sense and collaborating with professionals from outside the realm of performance. By operating as a sole artist she remains open to the complexities of the creative process.

I have continued researching the creative process through pedagogy, developing forms of teaching and learning that encourages students to adopt a lateral approach to scenography, evolving appropriate methodologies in a range of performance contexts.

The fiction we developed combined authentic research with a filtered and transformed version of events through both history and personal experience.

The theatre provides only the memory of what has been seen and heard to take with us. "Who can articulate or even experience what is real and what is not? And why would we want to? For this uncertainty is the pleasure and pain of both Art and Life."¹²

Compiled and written by Aldona Cunningham from research materials by Julia Bardsley & Aldona Cunningham, London November 2008

(Endnotes)

- 1 _____ Julia Bardsley: "HAMLET: as a manifestation of 'THE HOMUNCULUS PROBLEM'", *PUCK* no.11, Institute International de la Marionette 1998
- 2 _____ Julia Bardsley and Aldona Cunningham: "Transformation Equation" annotated article: *Live Art Magazine*, issue no. 30, Pyramid Press 2000
- 3 _____ Ibid.
- 4 _____ www.contemporarywriters.com/authors/?P=auth148, 30th November 2008
- 5 _____ Julia Bardsley and Aldona Cunningham: "Transformation Equation" annotated article: *Live Art Magazine*, issue no. 30, Pyramid Press 2000
- 6 _____ Ibid.
- 7 _____ Miranda Tufnell and Chris Crickmay: *Body, Space, Image*, Dance Books 1990, Introduction
- 8 _____ Julia Bardsley and Aldona Cunningham: "Transformation Equation" annotated article: *Live Art Magazine*, issue no. 30, Pyramid Press 2000
- 9 _____ Ibid.
- 10 _____ Francis Yates: *The Art of Memory* (Ark Edition 1985) Ark Paperbacks 1966, p. 6
- 11 _____ Ibid., p.10
- 12 _____ Julia Bardsley: "HAMLET: as a manifestation of 'THE HOMUNCULUS PROBLEM'", *PUCK* no.11, Institute International de la Marionette 1998

Un éloge paradoxal: transpositions dramatiques, musicales, lyriques et chorégraphiques des contes de Perrault (1697-1800)¹

Martial Poirson
Université Stendhal-Grenoble III
UMR LIRE-CNRS

Dispositif d'occultation du Perrault conteur au XVIIIe siècle

Tout comme, à la même époque, la fable, telle que La Fontaine en a fixé le « canon » classique à la fin du XVII^e siècle, connaît de nombreux avatars jusqu'au début du XIX^e siècle, sous les plumes d'auteurs, de pédagogues, de conteurs, de philosophes ou encore de polémistes, au point qu'il est permis de parler de « fureur des fables »², le conte merveilleux, tel qu'il s'est imposé à la suite du modèle de Perrault et de ses contemporains, connaît une vogue considérable au XVIII^e siècle, entraînant de nombreuses rééditions, adaptations, transpositions et de multiples détournements. Pourtant, la renommée de Charles Perrault au siècle des Lumières ne doit presque rien à la figure du conteur tantôt burlesque, tantôt galant, ni du poète mondain, qui seront redécouvertes seulement au début du XIX^e siècle. Les philosophes des Lumières se plaisent même à occulter délibérément cette dimension pourtant essentielle de son œuvre au profit des figures plus convenues du mémorialiste (*Mémoires de ma vie*), de l'historiographe (*Poème de Louis Le Grand, Histoire des hommes illustres du siècle de Louis XIV*), du polémiste (*Parallèle des Anciens et des Modernes*) ou du moraliste (*Pensées chrétiennes*). Et ce n'est pas le moindre des paradoxes de voir ses contes se diffuser dans la littérature européenne (notamment de colportage) et envahir notamment la production tant théâtrale que musicale et chorégraphique,

¹ Cet article présente les résultats d'un programme de recherche dont on peut lire l'intégralité dans Martial Poirson (dir.), *Perrault en scène : transpositions théâtrales de contes merveilleux (1697-1800)*, Montpellier, Espaces 34, 2009.

² Jean-Noël Pascal dans *Les successeurs de La Fontaine au siècle des Lumières (1715-1815)*, New York, Peter Lan, 1995, retrace ce parcours esthétique et intellectuel qui va de La Fontaine à Houdar de la Motte, Florian ou encore, dans un tout autre ordre d'idées, Le Bailly et Nivernais.

alors qu'ils sont perçus par les hommes de lettres du XVIII^e siècle comme un vecteur de superstitions, entretenant artificiellement au sein du peuple les croyances les plus archaïques et faisant obstacle à son éducation rationnelle comme aux progrès de l'esprit humain. La notice consacrée à Perrault par d'Alembert dans ses *Éloges des académiciens morts de 1700 à 1770*, « lus dans les séances publiques de l'Académie française », est symptomatique de cette stratégie d'évitement. L'encyclopédiste consacre en effet de longues pages à commenter l'apport, considérable à ses yeux, des textes à caractère historique et se risque à faire un éloge appuyé des *Mémoires de ma vie*, publiés à titre posthume ; mais il ne dit pas un mot des contes merveilleux, les reléguant de façon elliptique dans les œuvres secondaires de l'auteur qu'il n'estime pas même utile d'évoquer : « Nous ne parlerons point de quelques ouvrages de Perrault, moins considérables que les deux qui ont le plus fait parler de lui, et le plus troublé son repos. »³. La plupart des hommes de lettres au XVIII^e siècle, s'ils reconnaissent aisément leur dette envers Perrault, adopteront le même type de stratégie d'occultation de la figure comme de l'œuvre du conteur.

Seule fait exception à la règle la notice consacrée à Perrault dans *Le Cabinet des fées ou collection choisie des contes des fées et autres contes*, à l'initiative du chevalier Charles-Joseph de Mayer, où il est en bonne place, dans le premier volume, publié en 1785. Il est porté à son crédit d'être le père fondateur du genre du conte de fées au XVII^e siècle :

Les vers satiriques (...) n'empêcheront jamais qu'on rende justice aux agréments de son esprit, à l'étendue de ses connaissances, et à l'utilité même de la plupart de ses écrits (...). Cet académicien écrivit en vers comme en prose ; et les trois contes que nous réimprimons, sont écrits avec autant de facilité, d'agrément et d'ingéniosité que les autres : ils ont aussi leur moralité, et ils seront pour les enfants une nouvelle source de plaisir et d'instruction. (...) Le ton naïf et familier, l'air de bonhomie, la simplicité, qui règnent dans ces fictions, étaient bien propres à leur acquérir la célébrité dont elles jouissent ; et nous ne savons si tant de contes écrits de nos jours avec plus de prétention, et d'un style plus brillant, plus noble et plus recherché, peuvent espérer la même fortune. Il y a dans les contes de Perrault une ingéniosité qui met au niveau le conteur et l'enfant qui l'écoute : on croit ici les voir également affectés du merveilleux du récit, également simples dans la manière d'exprimer ce qui les affecte (...)⁴.

³ Jean Le Rond d'Alembert, « Éloge de Charles Perrault », *Éloges des académiciens morts de 1700 à 1770* [1779], publiés dans *Œuvres de d'Alembert*, Paris, Belin, 1822, vol. II, p. 226-246, ici p. 236.

⁴ Charles-Joseph Mayer, *Le Cabinet des fées ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux*, Paris, Chardon, 1785-86, vol. I, « Précis de la vie et des ouvrages de Charles Perrault, avec l'analyse de ses contes », resp. p. ii et iv.

Dès lors, l'ensemble de son œuvre est enfin, pour la première fois dans le siècle, mise sur un pied d'égalité (« l'utilité même de la plupart de ses écrits »), contes merveilleux compris, sans solution de continuité : « Cet académicien écrivit en vers et en prose ; et les trois contes que nous réimprimons, sont écrits avec autant de facilité, d'agrément et d'ingéniosité que les autres : ils ont aussi leur moralité ». Fustigeant la négligence des éditeurs, et notamment du marquis de Paulmy et de son édition lacunaire dans *La Bibliothèque universelle des Romans*, il invoque pour justifier sa propre entreprise éditoriale d'impression d'« une collection complète des Contes de Perrault » l'« empressement du public, qui ne cessait de demander » et « la gloire de leur auteur »⁵.

Déplorant dans son « Discours préliminaire » qu'au moment de la collecte, le genre se soit épuisé en France, tout en reconnaissant la valeur désormais patrimoniale de la plupart de ses fictions merveilleuses, il place d'emblée son recueil sous le signe de la création continuée, affirmant qu'il n'a d'autre ambition que de fournir une source d'inspiration inépuisable aux générations nouvelles d'auteurs : « La collection que nous donnons servira à prouver que des hommes d'âge mûr peuvent s'occuper de la lecture des fées. Si les écrivains, qui vont pillant des plans et des caractères dans les romans pour en faire des sujets de comédie, veulent l'ouvrir, ils trouveront assez de moissons à faire ». Les transpositions théâtrales ont la part belle dans cette exaltation des vertus de la reprise et du recyclage de la matière du conte merveilleux, et Mayer ne manque jamais une occasion d'évoquer les spectacles contemporains fondés sur leur réécriture et de les présenter comme de précieuses médiations entre le public et les contes. Il semble en effet qu'au milieu du XVIII^e siècle, alors que la mode du conte merveilleux narratif s'épuise, sombrant dans un « silence progressif »⁶, se multiplient ses adaptations théâtrales et musicales, installant durablement une mode de la féerie dramatique qui perdurera tout au long du XIX^e siècle et même, sous une tout autre forme, d'une partie du XX^e siècle⁷. Par un double effet de substitution et de légitimation croisées, c'est en grande partie la scène théâtrale qui donne un second souffle au conte merveilleux narratif et contribue à sa patrimonialisation, comme on peut s'en convaincre

⁵ *Ibid.* p. i-ij.

⁶ Raymonde Robert, dans *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

⁷ Roxane Martin, *La féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Paris, Champion, 2007 ; Hélène Laplace-Claverie, *Modernes féeries. Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement*, Paris, Champion, 2007.

à la lecture de *L'Horoscope des Cendrillons ou La Fête de Perrault* de Nicolas Brazier⁸. Parfois, l'existence d'adaptation théâtrale d'un conte sert même d'argument à son édition, comme à propos du *Bûcheron ou Les Trois souhaits*, de Guichard : « Nous imprimons en même temps « Les Souhaits ridicules », conte qui a donné lieu au petit opéra-comique du *Bûcheron* ».

Ainsi, les notices introductives aux différents contes du *Cabinet des Fées* ne manquent jamais une occasion de mentionner, de façon le plus souvent élogieuse, les nombreuses transpositions dramatiques dont ils fons l'objet, pas toujours sous une forme comique ou même parodique : « Nous pourrions citer au moins trois tragédies bien applaudies au théâtre français, dont les auteurs ont profité de la pieuse infidélité du maître - d'hôtel, et de quelques autres circonstances de ce conte, qui, par ce moyen, fait pleurer les grands enfants comme les petits », précise le rédacteur à propos de « La Belle au bois dormant », tout en concédant l'influence du sommeil d'Épiménide sur le conte⁹. Le constat est le même avec « Le Petit Poucet » : « M. Carmontel a trouvé dans cette fiction le sujet d'un proverbe dramatique, et en a fait un usage conforme à l'opinion que l'on a de son goût et de ses talents. » (p. xii). La transposition dramatique fait donc partie intégrante de l'analyse, non seulement des phénomènes de réception et de réputation, mais encore des enjeux interprétatifs de la plupart des contes : « Tout le monde connaît la pièce lyrique jouée avec succès sous ce titre [*Cendrillon*, d'Anseaume et La Ruelle] : dans le conte, et dans l'opéra-comique, le bonheur de Cendrillon est l'effet d'un coup de baguette ; des réflexions sages peuvent opérer, avec le temps, ce que la Fée que la malheureuse Cendrillon intéresse, fait réussir tout d'un coup. » (p. x). En outre, la reconnaissance de la théâtralité inhérente au conte merveilleux narratif va de pair avec la reconnaissance de la vocation théâtrale de ces contes. Ainsi, au sujet de « Barbe bleue », ce « conte tragique » par le « spectacle du supplice », l'auteur de la notice précise-t-il que « (...) rien n'est plus propre à développer dans un jeune cœur le sentiment de pitié qui doit l'animer un jour en faveur des malheureux, s'il est heureusement formé, que la filiation vraiment tragique que cette fiction leur présente », avant d'affirmer, en référence à *Raoul Barbe bleue* de Sedaine et Grétry : « Nous nous rappelons que ce sujet a été traité au théâtre : il est en effet

⁸ Nicolas Brazier, *L'Horoscope des Cendrillons ou La Fête de Perrault*, comédie en un acte mêlée de couplets, Paris, Barba, 1810, représentée sur le Théâtre de la Gaîté le 13 décembre 1810, scène 6.

⁹ « Précis de la vie et des ouvrages de Charles Perrault », *op. cit.*, vol. I, p. i-xvj.

très théâtral. Le tableau qu'il renferme, et la moralité qui en résulte, ne sont pas plus étrangers aux personnes formées qu'aux enfants » (p. vij-viii). Parfois, l'adaptation dramatique est même présentée comme révélatrice de potentialités inexploitées du conte, par exemple à propos de « Riquet à la Houppe » :

Du reste, rien de si ingénieux que le fond et la première idée de cette fiction. Perrault n'en a pas tiré tout le parti possible ; il n'a fait, en quelque façon, qu'un croquis. Madame de Villeneuve a mieux saisi cette idée dans ses contes marins ; car le conte charmant de *La Belle et la Bête* en est le fruit. Le Procope et Romagnesi avaient suivi plus à la lettre le conte de Perrault, en donnant au théâtre Italien, sous le titre des *Fées*, une comédie charmante, où les auteurs ont su répandre un intérêt délicat, qui n'est pas dans le conte ; en convertissant, pour ainsi dire, en sentiment, l'esprit que reçoit la jeune personne. Cette comédie est du nombre de celles qu'on regrette de ne pouvoir plus voir en province. (p. xj).

À la fin du siècle, les contes de Perrault sont devenus une référence pour un large public, autorisant toutes sortes d'effets de connivence que le théâtre sait si bien exploiter : « Les huit premiers de ces contes sont si connus, qu'on se souvient, pour ainsi dire, de tout ce qu'ils renferment, en les entendant nommer, tant ils firent d'impression dans la jeunesse. »¹⁰. C'est ce qui en fait une source d'inspiration privilégiée pour les auteurs dramatiques de la période, qui multiplient les adaptations, réappropriations ou transpositions aussi bien théâtrales que musicales, lyriques et chorégraphiques, en dépit d'un certain temps de réaction¹¹.

Réinvestissement de patrimoine culturel et médiation théâtrale

Si Perrault apparaît comme personnage de fiction sur les planches, c'est de façon relativement marginale au XVIII^e siècle¹², *La Fête de Perrault ou L'Horoscope des Cendrillons* pouvant être considérée, en 1810, comme

¹⁰ *Ibid.* p. iv.

¹¹ C'est ainsi qu'on dénombre seulement trois adaptations dramatiques des plus de quatre vingt contes de fées publiés entre 1697 et 1709, à en juger par le « Tableau général » établi par Raymonde Robert, dans *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002, à savoir *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie* (1697), de Dufresny et Brugière de Barante, *Les Fées* (1699) de Dancourt, et *La Fée Bienfaisante* (1708), attribuée à « Le Chevalier de la Baume ».

¹² Le conteur est cependant convoqué sur scène par le père Coriot, oratorien, professeur de rhétorique à Marseille, dans *Le Jugement d'Apollon*, pour prendre position dans la célèbre querelle esthétique dont il est un des initiateurs. Ainsi peut-on lire dans Lérés,

sa véritable entrée en scène en forme d'apothéose. Mais ses contes, tant en prose qu'en vers, inspirent plus d'une trentaine d'adaptations directes et explicites, auxquelles il convient d'ajouter les très nombreux inserts, citations, allusions et emprunts plus ponctuels dont ils font l'objet dans toutes sortes de pièces sur l'ensemble des théâtres. Cependant ne nous y trompons pas : *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie* (1697) de Dufresny et Brugière de Barante, comédie représentée au Théâtre-Italien juste avant son interdiction, n'ont presque aucun rapport avec les *Contes de ma mère l'Oie* de Perrault¹³, parus l'année même de création de la pièce. C'est une adaptation du conte de Madame d'Aulnoy « La Biche au bois », publié seulement l'année suivante, mais circulant auparavant dans les salons à l'état de manuscrit... L'attente du public suscitée par l'allusion, dans le titre de la pièce, au sous-titre du recueil de Perrault, doit donc être compris davantage comme une stratégie commerciale exploitant l'effet de réclame d'un succès de librairie du moment¹⁴. Il en est de même, dans une moindre mesure, pour *Les Fées* (1699) de Dancourt. Certains titres sont également trompeurs, *Les Fées* (1736) de Romagnesi et Procopé-Couteaux¹⁵, n'étant ni une reprise de la pièce de Dancourt, ni une adaptation des « Fées » de Perrault, mais celle d'un autre conte de Perrault, en l'occurrence de « Riquet à la Houppe ». C'est pourtant sur le mode du pillage, du braconnage et du vol que sont souvent désignées, au sein de la presse périodique et de la critique lettrée, les nombreuses adaptations hybrides de Perrault. Ainsi

Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres, Paris, Jombert, 1763, p. 263 : « *Le Jugement d'Apollon sur les Anciens et les Modernes*, poème dramatique en vers, représenté au Collège de l'Oratoire à Marseille, le 18 août 1738. Les interlocuteurs furent, pour les Anciens, Despréaux & Dacier ; et pour les Modernes, Perrault et de La Motte. Tout le monde connaît cette fameuse dispute ; les paroles de cette pièce sont de M. Coriot, de l'Oratoire ».

¹³ Dufresny et Barante reprennent par deux fois dans la comédie la célèbre expression « je sens la chair fraîche » caractéristique du *Petit Poucet*.

¹⁴ Nathalie Rizzoni propose une seconde piste dans *L'Âge d'or du conte de fées : de la comédie à la critique (1690-1709)*, Paris, Champion, « Bibliothèque des génies et des fées », 2007, vol.V, p. 57 : elle suggère l'hypothèse d'une polémique poétique en action, voyant dans la pièce « un miroir parodique des contes de fées en général et de la manière de Perrault en particulier, mais aussi une attaque assassine contre le chef de file des Anciens [Boileau] que Charles Perrault lui-même ne pouvait plus se permettre d'affronter ».

¹⁵ Pièces du nouveau théâtre italien qui manquent dans l'édition faite en 1733, Paris, Briasson, 1753, vol. II, p. 1-112. Voir Nathalie Rizzoni, « *Les Fées* de Romagnesi et Procopé-Couteaux (1736), entre Perrault et Marivaux », *Féeries* n°4, *op. cit.* pp. 131-153.

notamment du *Bûcheron ou Les Trois Souhairs* (1763) de Guichard¹⁶, grand et durable succès du Théâtre-Italien, qui vaut au compositeur la réputation d'être « un des plus intrépides détrousseurs qui se soient montrés depuis longtemps »¹⁷.

En effet, les adaptations proprement dites des contes de Perrault se multiplient sur scène, notamment dans le théâtre en musique, surtout à partir de la seconde moitié du siècle, manifestant une très grande variété de formes (comédie, opéra-comique, pantomime, proverbe dramatique, ballet, féerie...), donnant au conte une nouvelle forme d'oralité et une efficacité performative particulières¹⁸. Tous types de théâtre confondus, les pièces adaptées de contes, y compris de Perrault, si elles peuvent parfois être jouées par des troupes d'enfants, comme *Le Chat botté* (1772) de Mussot, ne sont jamais à destination d'un public exclusivement enfantin, le merveilleux tenant une place marginale dans le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle¹⁹. Certaines rencontrent un grand succès auprès du public, en dépit de comptes-rendus souvent particulièrement critiques au sein de la presse périodique. Tel est notamment le cas de *La Belle au bois dormant*, « pantomime à grand spectacle » de Mussot et Audinot, représentée au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1770, servie par une distribution qui en impose : « Une actrice nommée Louise Masson vint jouer chez Audinot *La Belle au bois dormant*, deux cents représentations ne suffirent pas pour rassasier le public. La Cour et la ville, comme on disait alors, voulurent voir cette actrice extraordinaire ; les journaux du temps assurent que cette demoiselle Masson était d'une beauté remarquable. » Mademoiselle Louise sera ensuite présentée dans les anecdotes dramatiques comme celle « qui a fait courir tout Paris dans *La Belle au bois dormant* »²⁰.

¹⁶ Jean-François Guichard, *Le Bûcheron ou Les Trois Souhairs*, comédie en un acte mêlée d'ariettes, musique de Philidor, Paris, Hérisant Fils, 1963. Créée le 28 février 1763 au Théâtre-Italien, la pièce est reprise très régulièrement et circule sur plusieurs scènes françaises concurrentes jusqu'en 1799, où on la retrouve au Théâtre des Ombres de Jean-Jacques Rousseau et au Grand Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

¹⁷ *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, 15 avril 1763.

¹⁸ Martial Poirson, « (M-)oralité du proverbe dramatique en société : *Le Petit Poucet* (1769) de Carmentelle », Nathalie Rizzoni, « Quand dire, c'est faire. Les parlers merveilleux au théâtre », *Le conte en ses paroles, op. cit.*, resp. p. 268-284 et p. 285-295.

¹⁹ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Théâtres privés et contes de fées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Féeries* n°4, *op. cit.*, p. 51-71.

²⁰ *Almanach forain*, 1776 ; *Journal de Paris*, 22, 24 avril, 23 juillet 1780. Voir Nicolas Brazier, *Histoire des petits théâtres*, Alladrin, Paris, 1838, vol. I, p. 178.

La polarisation des adaptations sur certains contes est particulièrement révélatrice, surtout quand on la compare à la répartition de celles des XIX^e et XX^e siècles²¹ : le théâtre du XVIII^e siècle privilégie en effet nettement les contes d'origine plutôt populaire aux résonances les plus politiques ; celui du XIX^e siècle accorde ses faveurs aux contes plutôt galants et d'inspiration mondaine, tels que « Cendrillon », « La Belle au bois dormant », ou encore, propres à alimenter le goût du temps pour la féerie dramatique et ses effets à grand spectacle²² ; celui du XX^e siècle, tout en réinvestissant l'imaginaire érotique et macabre de « Barbe bleue » au théâtre, à l'opéra, et même au cinéma, propose de très nombreuses réécritures tantôt parodiques, tantôt politiques de « Cendrillon », « La Belle au bois dormant » et « Le Petit Chaperon rouge », jusqu'à celle écrite, illustrée et mise en scène par Joël Pommerat en 2005²³.

Le conte le plus souvent adapté au XVIII^e siècle est sans conteste « Barbe bleue », fort d'une dizaine d'adaptations dramatiques, essentiellement concentrées dans la seconde moitié du siècle, entre 1746 et 1795²⁴. C'est l'indice d'un goût certain pour les contes les plus cruels et sanglants du recueil de Perrault, dont le relai sera pris, dès 1800, sur un mode moins immédiatement idéologique, par les nombreuses adaptations du « Petit Chaperon rouge »²⁵ ; mais c'est aussi le signe d'une réflexion politique sur

²¹ Il convient cependant de prendre en considération le fait que les contes en vers (« Peau d'Âne », « Grisélidis » et « Les Trois Souhaits ») sont d'accès plus difficile, car ils font l'objet de moins de rééditions, comme s'en plaint encore en 1785 le rédacteur de la notice consacrée à Charles Perrault dans *Le Cabinet des fées, op. cit.*, vol. I, p. ii.

²² L'adaptation de 1802 de *Riquet à la Houppe*, Paris, Jean-François Girard, 1802, dès le début du XIX^e siècle, est ainsi un « opéra-pantomime-féerie », signé par Jean-Baptiste Dubois, et Eugène Hus pour la chorégraphie, représenté au Théâtre des Jeunes Artistes.

²³ Joël Pommerat, *Le Petit Chaperon rouge*, Arles, Actes-Sud, 2005, spectacle qu'il a mis en scène et donné en ouverture de la 60^{ème} édition du Festival d'Avignon en 2006.

²⁴ Adrien-Joseph de Valois d'Orville, *La Barbe bleue* [manuscrit BnF, f. f. 9318], pantomime représentée à la Foire Saint-Laurent en 1746 ; Delautel, *La Barbe bleue* [manuscrit BnF, f. f. 9248], tragédie amphigourique représentée au Théâtre de Nicolet en 1766 ; une pantomime anonyme représentée au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1779 [manuscrit de la Bibliothèque de l' Arsenal Ms 9484] ; une autre représentée au Théâtre des Élèves pour la danse de l'Opéra Paris en 1780, dont il ne reste pas de trace ; François-Martin Poulter d'Elmotte, *La Barbe bleue*, tragédie burlesque représentée au Théâtre de la Cour de Lunéville en 1782 ; *Raoul Barbe bleue*, opéra-comique de Sedaine et Grétry représentée au Théâtre-Italien en 1789, publiée dans le présent volume ; et deux pièces données sur les théâtres d'ombres dans les années 1795-1799...

²⁵ Dont on ne trouve que deux adaptations au XVIII^e siècle, *Le Petit Chaperon rouge* de Mension, comédie en un acte et en prose, non imprimée, représentée au Théâtre de

la figure du seigneur féodal et du pouvoir, qui culminera avec la version de Sedaine et Grétry dans *Raoul Barbe bleue* (1789)²⁶, inspiré par l'esthétique du genre troubadour et le développement du roman sadien, libertin, gothique ou noir.

La seconde position est occupée par un autre conte à connotation fortement politique, « Le Petit Poucet »²⁷, qui rentre également dans la catégorie des contes populaires, tout comme, dans une moindre mesure « Le Chat botté », qui n'a pourtant inspiré que la pantomime d'Arnould et de Papavoine²⁸. Il est traité, le plus souvent, sur le mode burlesque, satirique et volontiers parodique. C'est le conte adapté de la façon la plus constante tout au long du siècle, notamment pendant la Révolution française, depuis *Arlequin Roi des Ogres*, petite comédie représentée à la Foire Saint-Germain dès février 1720, jusqu'au *Petit Poucet ou L'Orphelin de la forêt*, drame représenté au Théâtre des Jeunes artistes en mars 1798, en passant par le proverbe-dramatique éponyme de Carmontelle²⁹ et la parade *Les Bottes de sept lieues* de Beaumarchais³⁰. Il faut dire que l'argument de ces deux

l'Ambigu-Comique en 1774 ; et Pierre Blanchard, *Le Petit Chaperon rouge*, vaudeville en un acte, Paris, Fagès, An IX [1800], représenté au Théâtre de la Gaîté le 2 Fructidor an VIII. Par comparaison, le théâtre du XIX^e siècle en a produit au moins quatre adaptations explicites et de très nombreuses citations indirectes. Marie-Emmanuel Théaulon de Lambert en donnera notamment une version, sous forme d'opéra-féerie en trois actes, sur une musique de François Adrien Boieldieu, avec *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, Barba, 1832, représenté sur le Théâtre royal de l'Opéra-Comique le 30 juin 1818, et repris le 11 décembre 1832.

²⁶ Michel-Jean Sedaine, *Raoul Barbe bleue*, opéra-comique en trois actes et en prose et vaudeville, musique d'André-Ernest-Modeste Grétry, Avignon, Garrigan, 1791, représentée au Théâtre-Italien le 2 mars 1789.

²⁷ Louis Marin, « L'Ogre de Charles Perrault ou le portrait inversé du Roi », *L'Ogre. Mélanges pour Jacques Le Goff*, Paris, Gallimard, 1992, p. 283-302, repris dans *Politiques de la représentation*, Pars, Kimé, 2005.

²⁸ Jean-François Mussot dit Arnould, *Programme du Chat botté*, pantomime publiée dans *Recueil des Fêtes et Spectacles donnés devant Sa Majesté à Versailles, à Choisy et à Fontainebleau pendant l'année 1772*, Paris, Ballard, 1772, représentée à Choisy devant sa Majesté par les Enfants de l'Ambigu-Comique, le 8 avril 1772.

²⁹ Louis Carrogis, dit Carmontelle, *Le Petit Poucet*, proverbe dramatique en un acte, publié dans *Les Proverbes dramatiques ou amusements de société*, Paris, Sébastien Jorry, 1769, représenté en société.

³⁰ Alain-René Lesage, Louis Fuzelier, Jacques-Philippe d'Orneval, *Arlequin Roi des Ogres ou Les Bottes de sept lieues*, publié dans *Théâtre de la Foire*, Paris, Etienne Ganeau, 1724, vol. IV ; Jean-Guillaume-Antoine Cuvelier de Trie, *Le Petit Poucet ou L'Orphelin de la forêt*, Paris, Fagès, an IX [1801], représenté au Théâtre des Jeunes artistes le 8 Préréal an VIII, musique arrangée par J. Gaultier, avec la participation de Jean-Baptiste-Augustin

contes est particulièrement propice à la structure comique canonique, par la représentation de cadets de famille, roturiers ambitieux autant qu'audacieux. Quant à « Riquet à la Houpe », sans doute trop imprégné par le roman psychologique précieux et marqué par sa dimension initiatique et symbolique, il ne donne naissance qu'à deux adaptations dramatiques au XVIII^e siècle³¹.

Il semble donc que la production dramatique et lyrique du siècle se focalise essentiellement sur les contes d'inspiration populaire, souvent cyniques ou pour le moins, facétieux, et à forte coloration politique, même si elle est souvent ambiguë, au détriment des autres contes-sources de Perrault. C'est ainsi que les contes de la veine galante tels que « Peau d'Âne » (qui en-dehors de l'adaptation de Perrault appartient pourtant au fonds folklorique et littéraire depuis plusieurs siècles), ou « La Belle au bois dormant »³², sont relativement laissés au second plan. La seule exception est « Cendrillon », qui occupe la troisième place du palmarès des contes les plus souvent adaptés au cours du siècle³³, bien que dans des proportions bien inférieures à celles du XIX^e siècle, qui en offrira plus de trente versions dramatiques : ce conte-source donne lieu à des adaptations qui tirent souvent vers le conte libertin ou pour le moins, se prêtent aisément aux équivoques grivoises. C'est ce qui est notamment reproché par Nou-

Hapde pour les paroles, qui sera repris dans les années 1820 sous forme de « mélodrame-féerie » ; Caron de Beaumarchais, *Les Bottes de sept lieues*, parade représentée en société au Château d'Étiolles en 1760 [Archives de la Bibliothèque Musée de la Comédie-Française, manuscrit], éditée par Pierre Larthomas dans Beaumarchais, *Parades*, Paris, Sedes, 1977, p. 61-107.

³¹ Seulement deux adaptations, celle de Toussaint-Gaspard Taconet, *Riquet à la houpe*, comédie en un acte et en prose représentée au Théâtre de Nicolet en 1770, et celle de Jean-François Mussot, *Riquet à la houpe*, pièce en un acte et en prose, représentée au Théâtre de l'Ambigu-Comique le 5 décembre 1774.

³² Aucune adaptation connue de *Peau d'Âne* avant le XIX^e siècle ; seulement deux *Belle au bois dormant*, celle de Jean-François Mussot et Nicolas-Médard Audinot, pantomime en deux actes représentée au Théâtre de l'Ambigu-Comique en 1770 et reprise en 1777, et une autre pantomime en trois actes, anonyme, représentée à Lyon en 1783 ; alors que le XIX^e siècle en offrira au moins 5 exemples directs.

³³ Le recueil factice intitulé *Théâtre de Cendrillon*, conservé à la Bibliothèque des Arts du spectacle, atteste de cette postérité, qui va de l'opéra-comique d'Anseaume et La Ruette édité dans ce volume à la féerie éponyme de Maillé de Marencourt représentée au Théâtre des Ombres chinoises de Séraphin en 1785, en passant par la pantomime de Pierre-Germain Parisau intitulée *La Pantoufle de Cendrillon*, représentée au Théâtre des Élèves pour la Danse de l'Opéra de Paris, puis au Théâtre des Grands danseurs du Roi en 1782.

garet³⁴ à la *Cendrillon* d'Anseaume et La Rulette³⁵, conduisant à l'érotisation du pied de Cendrillon, parfaitement décelable dans l'air dit de la mule : « Seigneur, / Un peu moins d'ardeur, / Qui trop avance, recule » (scène 15, airs 82 et 83). Dans le même ordre d'idées, les contes moraux, pédagogiques et didactiques, tels que « Les Fées » ou « Les Souhaits ridicules », sont relégués en queue de classement, à quelques exceptions près, comme *Le Bûcheron ou Les Trois Souhaits*, représenté avec succès au Théâtre-Italien en 1763³⁶. S'ils suscitent un certain intérêt de la part des théâtres de société, tout particulièrement des théâtres d'éducation, ou notamment à l'occasion des fêtes privées, croisant intrigues amoureuses et histoires de fées, comme dans *L'Oracle* de Poullain de Saint-Foix, c'est à la marge, le nombre d'adaptations restant relativement réduit, et davantage sous la forme d'une survivance que d'une veine véritablement active au XVIII^e siècle³⁷.

Mais pour comprendre l'ampleur de ce phénomène à la fois littéraire et culturel, il faut ajouter aux adaptations explicites qui viennent d'être évoquées les très nombreuses adaptations indirectes, fruit d'une forme d'intertextualité diffuse qui se manifeste à travers les citations, inserts et allusions aux contes de Perrault qui essaient à travers une part importante du théâtre merveilleux au XVIII^e siècle. Il convient surtout d'établir une typologie, non seulement des modalités de l'adaptation³⁸, mais encore des formes d'emprunts dans ce corpus élargi, seul à même de permettre de

³⁴ Nougaret, dans *De l'art du théâtre où il est parlé des différents genres de spectacles et de la musique adaptée au théâtre*, Paris, Cailleau, 1769, vol. II, Livre V, chapitre 3 : « De l'indécence », p. 35, la donne comme exemple de cet « opéra-bouffon » qui, selon lui, s'est « fait un genre de l'indécence », et commente, Ovide à l'appui (« Il suffit d'avoir lu Ovide pour comprendre le sens de ce couplet »), l'équivoque de la scène 12, au moment où Azor « tient dans sa main une pantoufle qui l'enchanter par sa petitesse », décrypté en ces termes : « Chez une femme : petit pied, petit bijou ; / Chez un homme : gros nez, gros membre ».

³⁵ Louis Anseaume, *Cendrillon*, opéra-comique en un acte et en prose mêlée d'ariettes, Paris, Duchesne, 1759, musique de Jean-Louis La Rulette, représentée à la Foire Saint-Germain le 20 février 1759, reprise au Théâtre-Italien en 14 juillet 1762.

³⁶ Jean-François Guichard, *Le Bûcheron ou Les Trois Souhaits*, Paris, Hérisant Fils, 1963. Créée le 28 février 1763 au Théâtre-Italien, la pièce est reprise très régulièrement et circule sur plusieurs scènes françaises concurrentes jusqu'en 1799 au Théâtre des Ombres de Jean-Jacques Rousseau et au Grand Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

³⁷ Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, « Théâtres privés et contes de fées dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », *Féeries* n°4, *op. cit.*, p. 51-71.

³⁸ Catherine Ramond, « Le merveilleux sur les planches : l'adaptation théâtrale de quelques contes de fées au XVIII^e siècle », *Le conte en ses paroles, op. cit.*, p. 256-267. Elle affirme : « L'opéra-comique psychologise le conte, le proverbe dramatique le moralise, (...) la

prendre toute la mesure de ces transpositions d'art entre conte narratif et conte dramatique merveilleux, qui vont de l'adaptation la plus littérale à la simple allusion, en passant par toute la palette des synthèses, mélanges et croisements entre contes-sources distincts. C'est ainsi, par exemple, que Sedaine insère plaisamment l'histoire de Psyché dans la scène 5 de *Raoul Barbe bleue*, au moment où Vergy cherche à mettre à l'épreuve la curiosité d'Isaure et à l'avertir des risques qu'elle encourt.

La forme la plus fréquente de réemploi du matériau du conte narratif est la simple évocation de citations de formules consacrées³⁹, d'accessoires à forte charge symbolique (les bottes de sept lieues dans *Le Petit Poucet*, la baguette magique des fées), de procédés merveilleux (métamorphoses en rochers et en animaux), de personnages stéréotypés (fées, ogres, animaux à comportements humains) ou de scènes des contes-sources bien connues du public⁴⁰. Parfois, l'effet de citation intervient dès le titre de la pièce, entrant dans des stratégies publicitaires, comme pour *Les Fées* de Dancourt en 1699 ou dans *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie* de Brugière de Barante et Dufresny⁴¹. Mais souvent, comme dans ce second cas, la citation est doublée de stratégies de réemprunt moins anecdotiques, qui prennent fréquemment la forme du conte inséré dans la pièce-cadre, l'irruption du récit donnant une dimension épique au conte dramatique et restituant au conte narratif une part de son oralité. Outre l'hommage sans équivoque du titre même, d'une partie de la distribution des personnages (nourrice d'Isménie, Octave,

comédie de Sedaine (...) le politise » (p. 259) ; « l'opéra comique tend au lyrisme, à l'expression des sentiments, le conte dramatique à l'édification » (p. 262). Selon moi, ces différentes tendances ne sont ni univoques ni exclusives les unes des autres au sein d'une adaptation donnée, aussi clairement identifiable soit-elle sur le plan poétique.

³⁹ « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? » dans « Barbe bleue », plaisamment repris dans l'opéra-comique éponyme de Sedaine et Grétry ; les Ogres, de façon assez systématique, « sentent la chair fraîche », aussi bien dans l'adaptation du « Petit Poucet » par Carmontelle que dans *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie* de Barante et Dufresny, ou dans *Arlequin roi des Ogres* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval.

⁴⁰ L'essai de la pantoufle de vair dans « Cendrillon », le don des fées ou le sommeil éternel dans « La Belle au bois dormant », parfois repris de façon inattendue, comme dans *La Foire des fées* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, en 1722, avec la Boutique de sommeil où se rend la petite fille qui souhaite devenir grande.

⁴¹ Florent Carton Dancourt, *Les Fées* [1699], comédie-ballet, sur une musique de Michel-Richard de Lalande, Paris, Ribou, 1711, représentée au Château de Fontainebleau le 24 septembre 1699 ; Claude-Ignace Brugière de Barante et Charles Dufresny, *Les Fées ou Les Contes de ma mère l'Oie*, comédie en un acte et en prose avec prologue et intermède, publiée dans *Théâtre-Italien de Ghérardi*, Amsterdam, Michel Charles Le Cène, 1721, vol. VI, représentée au Théâtre-Italien le 2 mars 1697.

décrit scène 1 comme un « héros de roman », fées, troupe d'ogres) et de nombreux accessoires et procédés à caractère merveilleux, la pièce-cadre de Barante et Dufresny, dont l'intrigue ne doit rien aux contes de Perrault, met pourtant subtilement en abyme les conditions mêmes de contage, en proposant deux contes insérés : d'abord l'histoire de Croquignolet, racontée à la Fée par Arlequin (scène 3) ; ensuite le conte de la nourrice raconté pour endormir Isménie, commençant par la célèbre formule consacrée « Il était une fois » (scène 5). On observe le même type de procédé, plus tard, dans *Les Fées* (1736) de Procope-Couteaux et Romagnesi, adaptation de « Riquet à La Houppe » au titre trompeur, qui comporte le récit inséré de l'histoire d'un prince transformé en hibou (acte II) et fait ponctuellement référence à d'autres motifs de contes comme celui du don des fées, avec la vengeance de la Fée Bruyante emprunté à « La Belle au bois dormant », donné pour explication de la laideur du prince et de sa métamorphose. Les frontières sont donc poreuses entre adaptation d'un seul conte dramatisé, quitte à ce qu'il ne corresponde pas à celui auquel se réfère le titre de la pièce, et adaptation hybride de plusieurs contes-sources, qu'il s'agisse de mêler Perrault à d'autres influences de contes, comme dans *La Pantoufle* (1730) de Marignier⁴², mélange syncrétique du conte merveilleux et du conte oriental inspiré par Antoine Galland, qui se déroule dans l'Empire Ottoman, au sein du sérail de Soliman, et dont le couplet du divertissement final s'achève par « Chacun trouve, liron, lirecte, / Chaussure à son pied » ; ou de croiser plusieurs contes de Perrault, comme dans *Raoul Barbe bleue* de Sedaine, l'un des frères d'Isaure se nommant le Marquis de Carabas, emprunt appuyé au « Chat botté », ou comme dans *Le Chat botté* (1770), ballet-pantomime de Jean-François Mussot, dit Arnould, qui invente dans la distribution des personnages absents du conte-source et prélevés sur d'autres contes, comme la Fée.

Multipliant à l'envi ce type de procédés d'insertion, et mélangeant plaisamment plusieurs contes-sources afin de susciter des effets de reconnaissance ou de connivence culturelle avec le public, tout en ménageant des effets de leurre et de brouillage des ressources intertextuelles, certaines adaptations hybrides poussent très loin le travail dramaturgique de montage, au sens cinématographique du terme. Tel est le cas d'*Arlequin roi des*

⁴² M. de Marignier, *La Pantoufle* [manuscrit BnF, f. f. 9312], divertissement en musique créé au Théâtre de la Foire Saint-Germain le 20 mars 1730.. Voir Isabelle Degauque, « Des Contes des Mille et Une Nuits à *La Pantoufle* de Marignier (1730) : un exemple de l'influence de l'Orient sur le théâtre du XVIII^e siècle », *Féeries* n°4, *op. cit.*, p. 117-130.

ogres ou *Les Bottes de sept lieues*, qui tisse le motif du don des fées avec celui des souhaits ridicules, tout en soulignant explicitement l'emprunt de l'accessoire bien connu des bottes de sept lieues (« ces fameuses bottes dont il est fait mention dans l'histoire des fées », acte I, scène 10), commun au « Petit Poucet » et à « La Belle au bois dormant », et en évoquant la fameuse « chair fraîche » dont se repaissent les ogres, mais en transposant le tout dans le décor exotique en vogue, sans aucun rapport avec l'univers de Perrault, d'une « île sauvage », décor stéréotypé de l'opéra-comique⁴³ qu'on retrouvera, bien plus tard, dans le « site agreste et d'un aspect sauvage » (scène 6) du *Petit Poucet* ou *L'Orphelin de la forêt* (1798) de Cuvelier de Trie.

Même dans le cas des adaptations fidèles, sinon littérales, comme les quatre pièces éditées dans ce volume, où l'intrigue est globalement calquée sur celle du conte-source, la transposition dramatique ou lyrique procède souvent par déplacement ou réagencement du matériau narratif, par sélection d'épisodes considérés comme emblématiques et par réécriture, sur le mode, tantôt de l'euphémisation, tantôt de l'amplification, de certains éléments considérés comme significatifs et même constitutifs du genre. Souvent, les péripéties romanesques sont réduites à l'extrême, et les épisodes répétitifs, qui sont une des marques de fabrique du conte narratif, supprimées. C'est ainsi que *Le Petit Poucet* de Carmontelle commence à la seconde tentative de perte des enfants dans la forêt, l'épisode des miettes de pain étant simplement raconté, cependant que pour des raisons de bienséances, les filles de l'Ogre disparaissent de la distribution, et que la fratrie de Poucet est réduite au minimum ; ou que *Cendrillon* d'Anseaume et *La Ruelle* s'ouvre à un stade déjà très avancé de l'histoire, le lendemain du bal au palais, court-circuitant toute la mise en place de l'intrigue, l'évocation de la situation de servitude de la jeune fille vis-à-vis de sa belle-mère et de ses filles, la transformation de l'apparence et de l'équipage de Cendrillon par sa marraine la fée, et jusqu'à la scène fondatrice de la rencontre avec le Prince lors du bal, pour concentrer la tension dramatique sur la résolution de la crise, au prix d'importants déplacements par rapport au conte-source : par exemple, l'essai de la pantoufle par Cendrillon, qui se présente en haillons, se fait dans la pièce en public et en présence du Prince. Dans *Raoul Barbe bleue* de Sedaine et Grétry, la stratégie dramaturgique est inverse et conduit à développer à l'extrême la scène primitive de la découverte du cabinet interdit

⁴³ Lesage, Fuzelier, d'Orneval, *Arlequin roi des ogres ou Les Bottes de sept lieues*, pièce en un acte et en prose, publiée dans *Le Théâtre de la Foire* [1724], Paris, Gandouin, 1737, vol. IV, représentée au Théâtre de la Foire Saint-Germain en 1720.

où sont dissimulées les dépouilles mortuaires des précédentes épouses du seigneur, en lui adjoignant de copieuses didascalies à effet pathétique, puis une description du cabinet par Vergi, qui précède la mise à mort du tyran, précisément, sur la porte de son cabinet.

Il semble donc que la mécanique du conte dramatique, fort de sa modularité, entre de façon adéquate en correspondance avec le « meccano du conte » narratif⁴⁴, cet art du récit qui connaît pourtant, au théâtre, des modifications fondamentales de sa structure narrative, de ses données énonciatives et également de ses enjeux esthétique-idéologiques. On peut ainsi isoler quatre formes principales de traitement à l'œuvre à travers les transpositions de contes merveilleux, qui sont autant d'arbitrages de la part des auteurs de théâtre, et permettent de poser les jalons d'une poétique du conte dramatique : le réinvestissement du conte merveilleux en enchantement spectaculaire ; le rapport à la fonction moralisante et la subversion des codes ; la nature plus ou moins idéologique de l'argumentaire ; la prise de distance par rapport au matériau narratif et aux propres modalités de fonctionnement du conte dramatique.

La tendance générale des transpositions dramatiques est à l'atténuation des éléments merveilleux, pour des raisons qu'on ne peut réduire aux impératifs pratiques du plateau, dans la mesure où l'on assiste, à la même période, à l'essor considérable d'un théâtre d'enchantement (encore plus sensible à travers l'opéra, dont les origines ont d'ailleurs partie liée à celles du conte narratif) fort au goût du public, donnant parfois lieu à des mises en scène à grand spectacle. L'ironie et l'humour que Perrault lui-même a si bien su insuffler à son recueil de contes ne sont sans doute pas étrangères à ce phénomène de mise à distance des éléments merveilleux. Mais la raison principale de cette atténuation du merveilleux tient davantage à la nature même de l'écriture dramatique, qui ne cherche pas tant dans les contes-sources les ressorts d'un merveilleux scénique dont elle s'est fait, par ailleurs, une spécialité, qu'un jeu subtil sur la mystification démystifiante, sur la renégociation du pacte de créance, sur l'exhibition et la dénonciation simultanées de l'illusion propre à la convention merveilleuse. C'est ainsi notamment que la fameuse scène de « prodige », selon les termes de Perrault lui-même, où le chapelet de boudin s'accroche par enchantement au nez de la bûcheronne à la suite de la malédiction de son mari, dans « Les Trois Souhais », se transforme dans *Le Bûcheron ou Les Trois Souhais* de Guichard en simple mutisme, à l'issue d'un second souhait qui fait suite à

⁴⁴ Claude Brémont, « Le meccano du conte », *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

la commande malencontreuse d'un plat d'anguilles, entraînant toutes sortes de jeux sur les onomatopées du meilleur effet au sein d'une comédie mêlée d'ariettes (scène 14). C'est ainsi également que *Raoul Barbe bleue* évacue presque toute forme d'intervention du merveilleux, réduisant la fameuse « barbe bleue » à une simple connivence intertextuelle, substituant à la « clef Fée » du conte-source une clef en or ornée de pierres précieuses (acte II, scène 5), ce qui rend peu vraisemblable le fait qu'elle puisse se casser (acte III, scène 9), cependant que l'horreur du cabinet des épouses défuntes est réduite à l'évocation d'un hors scène proprement « effrayant » (« Dieux ! qu'ai-je vu... que de sang ! que d'horreurs », acte III, scène 6), contribuant à édulcorer la violence primitive contenue dans le conte de Perrault.

On est cependant bien loin de pouvoir réduire cette tendance générale à un simple processus de rationalisation du conte merveilleux supposé propre à la scène, et on doit se garder de l'appliquer trop systématiquement à l'ensemble des pièces considérées : certaines comédies multiplient en effet à l'envi les épisodes faisant intervenir, le plus souvent sans aucune nécessité dramaturgique, la merveille ou le surnaturel. Le merveilleux est en effet omniprésent dans *La Belle au bois dormant*, « pantomime mêlée de danse et de tout son spectacle »⁴⁵, qui fait intervenir dans la distribution une énorme figuration (la plus lourde de toute la série des adaptations), détaille sous forme de didascalies une scénographie monumentale, inspirée par les romans gothiques, faite de « palais magnifique », « péristyle », « temple », « autel », « trône du roi » (acte I), « place de village », « pont levis » (acte II), « bois », « château » (acte III), destinés à accueillir une liturgie particulièrement ritualisée et une chorégraphie mélangeant allègrement le personnel d'Église (prêtres) et de Cour (gentilshommes, dames de la Cour, gardes) aux figures de fées, de revenants, ou encore, d'animaux fabuleux. La mise en scène à grand spectacle exploite ainsi les ressources de la machinerie nouvelle et l'harmonie imitative de la musique pour exhiber des rites syncrétiques mêlant mythes païens, liturgie chrétienne ou encore cabbale, dans des scènes à effets requérant l'art consommé du machiniste-truquiste : « Le Grand Prêtre entre dans l'enthousiasme, il examine le feu, le serpent en sort, tout le monde frémit, les éclairs brillent, le tonnerre gronde (...). Les dieux, toute la Cour est dans la consternation. (...) La foudre et les éclairs font frémir toute l'assemblée » (acte I, scène 3).

⁴⁵ Anonyme, *La Belle au bois dormant*, Lyon, Olier, 1783, pantomime en trois actes et en prose mêlée de danses, représentée à Lyon en 1783. Il s'agit du canevas de la pièce.

Cette surexploitation des ressorts du merveilleux spectaculaire est encore plus nette dans *Le Petit Poucet ou L'Orphelin de la forêt* (1798), drame plus tardif de Cuvelier de Trie, mêlé de chants, pantomimes et danses, qui ménage de nombreux changements de décors à vue et multiplie l'intervention visible de prodiges sans aucun rapport avec le conte-source, comme la consultation de l'oracle dans le beffroi par le seigneur Barbastal, qui se perce le bras de son poignard, trace un cercle au sol, y jette un papier en feu, et entraîne le miracle : « la terre s'ouvre dans ce cercle ; des vapeurs en sortent ; son autel s'élève en portant un gros livre ; (...) l'autel s'éclaire et laisse lire ces mots : "Le présent te condamne, tremble pour l'avenir !" L'autel s'abîme » (acte III, scène 1). La scène finale est encore plus significative, par l'accumulation apparemment gratuite d'éléments à caractère merveilleux :

Les tigres se précipitent sur Barbastal ; la foudre tombe ; la terre s'ouvre ; ils sont engloutis avec le tyran dont ils déchirent le sein ; alors les murs et colonnes de l'arène s'écroulent avec un bruit effrayant au milieu d'une pluie de feu ; Rosaure et son fils montent dans le char de la Fée, et s'élancent avec elle dans les airs (...) (Acte V, scène dernière).

Il existe donc bien, en marge de la tendance générale à l'euphémisation, voire à la suppression des éléments merveilleux des contes-sources de Perrault, un courant contraire qui cherche, par le mélange syncrétique des systèmes de croyances, l'exhibition ostentatoire de la merveille et du surnaturel, sans aucune nécessité fonctionnelle dans la structure dramaturgique, quitte à solliciter le concours de techniques et d'effets de scène complexes et lourds à mettre en œuvre. Le conte dramatique conserve donc, pour partie, son ancrage merveilleux, au prix de notables inflexions du matériau merveilleux.

Cette stratégie de déplacement est encore plus significative à travers le détournement de la fonction axiologique et éthique du conte merveilleux, qui relève du même type d'ambivalence. Certes, la plupart des adaptations théâtrales poursuivent le travail d'atténuation de la violence, et même de l'horreur inhérente à un certain nombre de contes populaires, entrepris par Charles Perrault dès la fin du XVII^e siècle, conformément au processus de civilisation en cours. Ils vont même parfois jusqu'à en accentuer la vocation moralisante et pédagogique. Mais à l'inverse, la conservation, l'accentuation de certains motifs des contes-sources révèle à la scène des potentialités fantasmatiques parfois à peine perceptibles à la lecture. En outre, un certain nombre d'adaptations détournent délibérément les codes

du contage afin d'en donner une vision qui tend, tantôt vers le libertinage et la grivoiserie, tantôt vers la subversion idéologique, les deux tendances n'étant nullement exclusives l'une de l'autre. Il ne fait aucun doute que la version du « Petit Poucet » proposée par Carmontelle cherche à toute force à moraliser Perrault, en concentrant l'action sur la valeur exemplaire du personnage éponyme, en supprimant la scène d'infanticide des filles de l'Ogre, mais aussi la scène du vol de l'Ogre par les enfants, en proposant en guise de dénouement un éloge appuyé du Prince qui se dit prêt à faire élever les enfants nécessiteux et un blâme des parents irresponsables qui ont voulu se séparer de leur progéniture⁴⁶. Mais *Raoul Barbe bleue* atteste d'une toute autre réalité, en forçant les détails macabres liés à la découverte du cabinet, chambre mortuaire des épouses défuntées, qui a défaut d'être montré, afin de rester conforme aux bienséances, alimente plusieurs tirades à effet pathétique. Ces récits ont attiré les foudres de la critique au moment de la création, affirmant que « de pareils sujets ne devraient jamais être portés sur la scène, et surtout sur la scène lyrique », et que l'auteur est bien présomptueux de s'être emparé, pour son opéra-comique, d'un « sujet spécifique des grands genres classiques », autrement dit, en l'occurrence, de la tragédie⁴⁷. La pièce relève en outre d'une lecture particulièrement orientée politiquement du conte-source, en le croisant avec les influences de la littérature médiévale (tout comme plus tard dans *Le Petit Poucet ou L'Orphelin de la Forêt*), du genre troubadour et même, des tragédies de l'horreur au goût du temps (celles de Dormont de Belloy ou de Baculard d'Arnaud) : laissant de côté la question de la mésalliance et du « sang bleu », signe aristocratique⁴⁸, tout en introduisant dans les propos d'Isaure la revendication féminine nouvelle du droit au bonheur dans le mariage, Sedaine fait de Raoul, pour reprendre les termes de la distribution de certaines éditions, un « tyran féodal », un « tyran exécrationnel » (chœur général, acte III, scène finale), tout disposé à décapiter son épouse comme il l'a fait avec les précédentes, qui sera finalement puni par le peuple et cloué sur la porte du cabinet des horreurs : « *il le tue sur la porte même du cabinet ; on lui témoigne la joie d'être délivré du monstre* » (acte III, scène dernière).

⁴⁶ Martial Poirson, « (M-)oralité du proverbe dramatique en société : *Le Petit Poucet* (1769) de Carmontelle », *op. cit.*

⁴⁷ *Mercure de France*, compte-rendu de *Raoul Barbe bleue*, mars 1789, p. 98-99.

⁴⁸ Claude Brémont, « La barbe et le sang bleus », *Une nouvelle civilisation ?*, Paris, Gallimard, 1973, p. 355-366 ; voir aussi Jean-Paul Sermain, *Le conte des fées*, *op. cit.*, p. 259, qui dénie au conte de Perrault toute visée caricaturale attachée à la figure du monarque.

De façon moins directement explicite, même la dimension sentimentale ajoutée à la plupart des adaptations de contes, qui participe d'un goût nouveau pour les effets pathétiques et d'une tentative de moralisation des genres comiques, peut également se lire comme un travail d'actualisation et d'idéologisation du conte qui, à travers la production des affects et l'implication émotionnelle du spectateur dans la fiction, rend compte de préoccupations émergentes qui tranchent fortement avec le caractère relativement conservateur de la morale sociale affichée par Perrault. Ainsi, par exemple, de questions telles que celles de la place des femmes ou du peuple dans la société, des risques de la mésalliance, ou encore, des dangers de l'ascension sociale... Sous couvert de répliques qu'on qualifierait aisément aujourd'hui de misogynes ou de réactionnaires, la plupart des adaptations dramatiques, sans totalement remettre en question les stéréotypes romanesques, contribuent à les rendre insolites, incongrus, et partant à en déplacer les enjeux.

Tel est le cas du *Bûcheron ou Les Trois Souhais*, où l'intrigue amoureuse prend le pas sur la préoccupation pédagogique et la fonction d'avertissement, et où le pittoresque de la représentation à la mode du temps des milieux ruraux sert l'évocation de l'aliénation propre à la condition paysanne, presque totalement absente du conte-source. C'est ainsi que le bûcheron Blaise se présente sur scène en sueur, ployant sous son fardeau, et tenant le langage suivant : « Ouf ! je suis tout en eau. Respirons un moment... Les pauvres gens sont-ils assez à plaindre ! Depuis que je suis au monde, je ne fais que travailler et je n'en suis pas mieux. » Cette déploration de la pénibilité des tâches est ensuite reprise par le chant (« Qu'on a de peine / Pour un petit gain », scène 2), et radicalisée un peu plus tard en appel à la restitution des biens du peuple spolié et à la réhabilitation des « intellectuels précaires » : « Si je demandions la Terre du Seigneur !... Bon, je ne ferions quasiment que rentrer dans notre bien... Le Maître d'école !... Il n'est guère plus riche que nous... » (scène 4). Ce type de considérations fortement idéologiques se prolonge tout au long de la pièce, sans pour autant remettre en cause le dénouement très conservateur du conte de Perrault, persiflant sur le ressentiment du peuple et sur son incapacité à sortir de son état d'indigence, même quand l'opportunité lui en est offerte. En effet, le Bailli répète sans cesse : « Ce que c'est que de n'avoir pas de modération » (scène 14) ; il exhorte le bûcheron à persévérer dans son état plutôt qu'à chercher à en changer (« Travaillez Blaise », scène 18) ; et Suzette la servante dit le mot de la fin en affirmant : « Pour moi, je ne demande pas mieux que d'être toute ma vie Suzette, pourvu que j'aie Colin »

(scène dernière). Les relations de genres sont justiciables du même type de traitement que les relations sociales dans la pièce, qui mêle sans solution de continuité revendications « féministes » modernes et grivoiseries misogynes traditionnelles. C'est ainsi que Margot milite en faveur du partage des tâches et dénonce la situation d'aliénation domestique de la femme propre au patriarcat marchand d'Ancien Régime : « Tout l'ouvrage / Du ménage / Roule, roule, roule, / Roule sur la pauvre Margot. / Je file, je file, je tricote, tricote, tricote, / Je cuis le pain, j'ai soin du pot (...) / Je balaye, et je frotte, / Tout est net à s'y mirer. / Je suis bien sottte, bien sottte, bien sottte. / Monsieur ne sait que s'enivrer (...) » ; et plus loin : « Ta femme ! Tu ne te soucies ni d'elle, ni de tes enfants » (scène 5). Et pourtant, le septuor de la scène 18 crée la connivence du spectateur sur le refrain sexiste : « Femme muette, combien voudraient en faire emplette ». Les couplets du divertissement final, qui tournent aux prescriptions inversées, sont emblématiques de cette ambivalence fondamentale de la majeure partie de ce type d'adaptations ; elles s'achèvent sur le refrain : « Trop de pétulance / Gâte le goût » (scène dernière).

Mais la plupart des adaptations dramatiques des contes de Perrault participent surtout d'un art consommé dans le détournement, qui tend à se radicaliser au cours du XVIII^e siècle, et se manifeste principalement dans la parodie ou pour le moins, dans la prise de distance par rapport aux contes-sources. Celui-ci prend souvent la forme du paradoxe, voire d'un théâtre qui confine délibérément à l'absurde ou au non-sens et se plaît, en particulier, à exhiber les contradictions du processus de civilisation et à poser les bases d'une anthropologie négative. Dufresny et Barante, dans *Les Fées* ou *Les Contes de ma mère l'Oie*, se lancent plaisamment dans l'apologie drolatique de l'anthropophagie. L'Ogre ordonne ainsi qu'on apprête le prince Octave (« qu'on le mène au cuisinier, et qu'on le mette au court-bouillon »), puis l'offre en pâture à son amante, la princesse Isménie (« pour vous, Madame, si vous l'aimez tant, on vous en servira un quartier à votre souper », scène 2), à laquelle il avait auparavant proposé de l'épouser : « Mariage, ou carnage, carnage » (scène 6). L'évocation de la cruauté propre au rituel cannibale voisine dans la pièce avec l'équivoque grivoise à connotation franchement sexuelle, comme lorsque l'Ogre vante ses mérites d'amant magnifique : « voilà bien du fracas pour un petit homme à demi formé. À sa place vous auriez un mari double, triple, quadruple, un ogre enfin. Ah si vous saviez ce que c'est que l'amour d'un ogre ! L'Ogre mon Maître vous épousera, et vous serez la Sultane Ogrine » (scène 2). Comme souvent, la transposition libertine prend ici une tonalité

orientalisante stéréotypée. Appétit gastronomique et sexuel sont mis sur le même plan et présentés comme deux modalités d'une même pulsion, décrite à l'aide d'un seul réseau métaphorique : « Je frissonne d'amour ; mais j'enrage de faim. Si tu veux je serai un ours affamé, un tigre en fureur, ou bien un bichon caressant, un petit mouton », déclare l'Ogre à Isménie, qui lui répond selon le même registre, filant la métaphore alimentaire (« Ah ! je n'ai point d'autre choix à faire, dévore-moi, monstre horrible », scène 6). Le procédé se fait parfois plus directement subversif, comme dans *Arlequin roi des ogres* de Lesage, Fuzelier et d'Orneval, lorsque Pierrot, cuisinier du roi des Ogres, s'entretient avec ses marmitons sur les mérites comparés de la chair (qualifiée de « marchandise ») des hommes de différents pays et de différentes conditions :

Premier Marmiton.

Il croyait pourtant vous donner un friand morceau, quand il vous apporta dernièrement un petit-maître.

Pierrot.

Il n'avait que la peau et les os. Il était si sec que je le pris d'abord pour un poète.

Deuxième Marmiton.

Et cette grosse Parisienne qui pesait six cents ?

Pierrot.

C'est une baleine dont nous n'avons pu tirer que de l'huile.

Premier Marmiton.

Vous souvenez-vous de ce Procureur que vous mîtes à la daube ?

Pierrot.

Le diable de ragoût ! Il était si dur, qu'après avoir bouilli deux fois vingt-quatre heures, quatre chasseurs affamés n'en purent tirer parti.

(Scène 7)

Et comme si le procédé d'ironie n'était pas suffisamment transparent, l'Ogre Adario est érigé en personnage porte-parole d'un anti-humanisme supposé éclairé :

Hé, n[e] faites-vous pas paraître davantage [de cruauté], vous autres [les humains], lorsque vous égorgez d'innocentes bêtes pour vous nourrir de leur chair, après qu'elles ont labouré vos champs, après qu'elles ont donné leurs toisons pour vous couvrir ? Nous, en mangeant les hommes, nous croyons en même temps purger la terre de mauvais animaux, de monstres pleins de malice qui ne songent qu'à nous nuire. (...) Vous, vous pensez avoir en partage toute l'humanité, comment en usez-vous les uns avec les autres ? Vous vous querellez, vous vous chicanez, vous vous pillez, chez vous le plus fort ôte au plus faible sa subsistance ; cela ne s'appelle-t-il pas manger ? Et les Ogres vous en doivent-ils beaucoup de reste ? (scène 12)

Travestissement burlesque du merveilleux mythologique, dimension parodique, procédé d'ironie sont quelques-uns des nombreux dispositifs

de mise à distance des contes-sources : ils alimentent des adaptations théâtrales allant de la transposition ludique et libertine à des considérations plus philosophiques, éthiques, politiques et idéologiques, ces deux tendances n'étant nullement exclusives l'une de l'autre. Mais force est de constater que, dans la majorité des cas, ces réappropriations et détournements sont solidaires d'une conception plutôt conservatrice de la société (misogynie, refus de l'ascension sociale et de la mobilité des conditions...) et rétrograde de l'Histoire, empreinte d'une nostalgie qui était déjà, dans une certaine mesure, celle des premiers conteurs de la fin du XVII^e siècle. Cette nostalgie amalgame l'inquiétude réelle face au risque de perte de ce qui fait la matière du conte, qui est aussi l'angoisse d'un possible déclasserement du genre auprès du public, et le fantasme d'un âge d'or imaginaire, celui d'une protohistoire propre à l'univers merveilleux du conte, où les rapports de castes et de sexes n'auraient pas lieu d'être, au sein d'une humanité réconciliée. Cette double déploration s'exprime particulièrement bien dans le monologue de la Fée des spectacles qui ouvre le prologue des *Fées* de Dancourt, seule en scène, faisant le deuil des splendeurs passées :

Par quelle étrange destinée,
 Moi Souveraine des plaisirs,
 Moi de tous les mortels l'amour et les désirs,
 Me trouve-je ici seule sans ornements ?
 (...)
 Suis-je donc cette même Fée,
 Qui tant de fois aux yeux de la Cour étonnée
 Y fit briller mille agréments ?
 Hélas ! dans ces heureux moments
 Du plus grand des Héros j'étais favorisée ;
 (...)
 Ma puissance est presque épuisée,
 Ose-t-on publier que j'en suis méprisée ?
 (...)
 Esprits divins, savantes Fées,
 D'un nouveau zèle animez les auteurs,
 Choisissez d'excellents acteurs,
 Rassemblez tout ce qui peut faire
 Les délices des spectateurs,
 (...)
 Que les Jeux, les Plaisirs amènent les Amours,
 Qu'ils viennent amuser cette Auguste Jeunesse,
 Et, s'il se peut, qu'ils la suivent toujours.
 (Prologue, scène 1)

Cette tendance est encore plus nette dans la scène d'ouverture de *La Foire des Fées*⁴⁹, où la Fée Doyenne convoque l'assemblée des fées pour

chercher à enrayer le processus inéluctable d'amnésie dont sont supposés être frappés les contes traditionnels :

La Fée Doyenne.

Vous savez qu'on ne parle plus de nous dans le monde comme on en parlait au temps de ma Mère l'Oie.

La Fée Argentine.

Il est vrai qu'on ne fait plus mention de nous, que pour endormir les petits enfants.

La Fée Doyenne.

He bien, il faut, pour notre honneur, que nous fassions connaître aux hommes que nous jouissons toujours de notre puissance. (Scène 1)

Cette inspiration s'exprime également à travers ce que je serais tenté de qualifier de processus de vieillissement accéléré de l'écriture dramatique, qui renforce l'esthétique sciemment archaïsante de certaines adaptations pourtant particulièrement innovantes sur le plan des techniques de scène. Là encore, le conte dramatique se situe dans la continuité de Perrault lui-même, cet académicien qui a si bien su employer des formules qui n'étaient plus en usage au moment de l'écriture de ces contes. Cette tendance s'inscrit dans une poétique du « bon vieux temps » dans laquelle Sedaine est passé maître, non seulement dans *Raoul Barbe bleue*, mais encore dans la plupart de ses opéras-comiques, et qu'on retrouve notamment dans *Le Petit Poucet ou L'Orphelin de la forêt*, dont l'action est placée « en France, au pied des Alpes, au commencement du XIII^e siècle », dans une atmosphère digne d'un roman gothique, ou dans *La Belle au bois dormant*, qui multiplie par la scénographie les évocations à connotation médiévale.

Cependant, cette esthétique délibérément tournée vers le passé nourrit, et ce n'est pas le moindre des paradoxes du conte dramatique, une profonde modernité, non seulement dans l'exploitation des possibilités nouvelles des arts du spectacle, en plein essor de ce qu'on n'appelle pas encore la mise en scène, mais qui relève déjà d'un théâtre à effets (machinerie, scénographie, décors, costumes, jeu de l'acteur, accessoires...), mais encore dans l'écriture dramatique elle-même. Cette inventivité est particulièrement perceptible à travers un certain nombre de procédés d'hybridation, de distanciation et surtout, de mise en scène des conditions

⁴⁹ Lesage, Fuzelier et d'Orneval, *La Foire des Fées*, comédie en un acte et en vaudeville, musique de Jean-Joseph Mouret, Paris, Ganeau, 1724, repris dans *Théâtre de la Foire*, op. cit., vol. 5, p. 368, représentée à Foire Saint-Germain en 1720.

même d'énonciation propres à la situation de contage et à son oralité supposée. « ConteZ-nous votre aventure, conteZ, conteZ, nous autres fées aimons fort les contes » affirme ainsi la Fée Badine dans *Arlequin jouet des fées*⁵⁰ de Louis Fuzelier. *Les Trois Souhairs* multiplie également les mises en abyme de la parole conteuse, comme lorsque Margot est sceptique devant le récit enchanté de son mari, affirmant « Il va nous faire un conte » (scène 3), ou que Simon, prétendant éconduit de la fille des bûcherons, est dubitatif face au dénouement de l'intrigue (« Je suis curieux de voir la fin de tout ceci », scène 14), bientôt secondé par le Bailli, qui précipite le dénouement (« Allons, allons ; car il faut conclure », scène finale). Il en découle, dans la majeure partie des adaptations, un jeu sur la valeur performative ou autoréalisatrice des paroles merveilleuses, mais aussi sur la réoralisation du conte et enfin, sur la portée métathéâtrale d'une telle mise en scène de la parole, qui n'est jamais aussi convaincante que dans *Les Contes* de Boissy⁵¹. Souvent, elle conduit à un mélange d'hommage et de mise à distance, comme dans *La Belle au bois dormant*, qui met en scène par la didascalie une figure de vieille conteuse : « *La Fée rancuneuse voyant que tous les projets de vengeance sont contrecarrés par une puissance supérieure, vient en vieille pour amuser les villageois à leur conter des histoires de revenants ; elle est suivie d'une foule de monde : elle s'assied, les autres la prenant pour une de leurs voisines, la prie de leur conter des histoires, elle met ses lunettes, et se met en devoir de les contenter* » (acte II). Ainsi, si la polyphonie propre au conte narratif est en partie au moins écrasée au théâtre, c'est au profit d'un processus de réoralisation paradoxal, source de potentialités scéniques et dramatiques nouvelles, et de scènes d'enchantement inédites.

Théâtre de la cruauté ou théâtre d'édification

La tendance générale de l'ensemble de la période est donc de produire des adaptations de plus en plus parodiques et distanciées des contes-sources de Perrault, tout en en faisant une référence quasi obligée, qui entre dans des stratégies autopromotionnelles d'auteurs dramatiques et inspire l'invention de nouvelles écritures scéniques dont la modernité n'est plus

⁵⁰ Louis Fuzelier, *Arlequin jouet des fées ou Les Folies de Rosette*, parodie en trois actes et en prose, représentée à la Foire Saint-Germain en 1716 [BnF, manuscrits, « Théâtre inédit de Fuzelier », fonds français 9335, f° 188v].

⁵¹ Louis de Boissy, *Les Contes*, opéra-comique en prose et vaudevilles, [1731], non représenté [manuscrit BnF f.fr. 9322].

à prouver. C'est donc sur tous les théâtres, tous genres confondus, que les contes de Perrault se propagent au cours du siècle, y compris sur les scènes considérées comme mineures, ce qui ne manque pas de susciter une certaine moquerie : « M. Séraphin ne me conduira pas à l'immortalité ; c'est même dire que je suis mort, que de me conduire chez les ombres », déclare en effet le personnage de Perrault dans *L'Horoscope des Cendrillons*, faisant allusion à l'adaptation de *Cendrillon* sur le Théâtre des Ombres chinoises en 1785, au moment même où *Le Cabinet des fées* le consacrait officiellement comme fondateur du conte merveilleux littéraire. C'est aussi le moment où les contes de Perrault deviennent une référence presque obligée pour les productions dramatiques parfois les plus échevelées, et où Perrault lui-même est érigé en personnage de fiction à part entière sur la scène théâtrale, qui concourt activement à la constitution d'un mythe littéraire à vocation tantôt hagiographique, tantôt critique et parodique. L'année 1810 se caractérise par la création de deux pièces emblématiques de ces deux tendances : d'une part, *Les Six Pantoufles ou Le Rendez-vous des Cendrillons*⁵² ; d'autre part, *L'Horoscope des Cendrillons ou La Fête de Perrault*⁵³. Cette suraccumulation de références, qui prend acte des adaptations précédentes et se présente comme une variation à thème constant, sont l'indice d'une conscience intertextuelle nouvelle au début du XIX^e siècle, et d'un jeu sans fin d'échos et de renvois entre différentes strates de réécritures : entre temps, l'adaptation des contes de Perrault est devenue un véritable « exercice de style », au sens pré-oulipien du terme.

Aujourd'hui, à l'heure où le conte merveilleux occupe de nouveau le devant de la scène théâtrale contemporaine, qu'il s'agisse des nouvelles écritures (Joël Pommerat, Olivier Py, Howard Barker...) ou des expériences de mise en scène (Joël Pommerat et Olivier Py de nouveau, Christian Lepage, Laurent Pelly...), revenir aux sources dramaturgiques de ce répertoire merveilleux, à la fois onirique et subversif, peut donc s'avérer utile pour notre temps. Aujourd'hui, la transposition théâtrale des contes de Perrault n'a pas fléchi, en dépit de la concurrence nouvelle d'autres formes de médiation symbolique comme le cinéma. Elle s'oriente tantôt

⁵² Henri Dupin, Armand Dartois, Antoine-Pierre-Charles Favart, *Les Six Pantoufles ou Le Rendez-vous des Cendrillons*, folie-vaudeville en un acte et en prose, Paris, Martinet, 1810, représentée au Théâtre du Vaudeville le 29 décembre 1810.

⁵³ Nicolas Brazier, *L'Horoscope des Cendrillons ou La Fête de Perrault*, comédie en un acte mêlée de couplets, Paris, Barba, 1810, représentée sur le Théâtre de la Gaîté le 13 décembre 1810, scène 6.

vers un théâtre didactique, tantôt vers un théâtre de la cruauté, qui innerve en profondeur aussi bien les nouvelles écritures scéniques contemporaines que le travail de mise en scène⁵⁴.

⁵⁴ Confer Martial Poirson (dir.), *Le conte merveilleux à l'épreuve de la scène contemporaine*, Revue d'histoire du théâtre, 2011-1 et 2, numéro spécial.

“SPOOKS” “IN DIGNIFIED VENTRILOQUY”: Shakespeare’s Ghost Story in Joyce’s Ulysses

Miguel Ramalhete Gomes
CETAPS/FLUP

It seems to me therefore that there are spirits of all kinds, except perhaps for spirits of the female gender.

Hugo Boxel to Baruch de Spinoza

It surprises me that those who have seen spectres in a state of nudity have not glanced at their genitals!

Baruch de Spinoza to Hugo Boxel

At some point of their normally long lives, it is the destiny of myths to meet their travesties. Unlike the Sphinx, which leaves Oedipus alone after the riddle is answered, a travesty, with its inversions and mockeries, may not be so easily cast off, and may return to haunt the perpetrators of myths. Through their own momentum, however, parodies and the intertextual rewriting of myths also help to preserve that which they debunk. And in the literary tradition, few myths have been as resilient as that of William Shakespeare. In this essay, I would like to go through the strange presence/absence, better characterised as the haunting, of William Shakespeare and of *Hamlet* in James Joyce’s *Ulysses*. I will however not focus on the much-debated “Scylla and Charybdis” chapter, but on the “Circe” chapter, which is much more adequate for ghostly apparitions and impersonations, having been described as a dream play or an expressionistic reverie.

I will be looking at mostly three things: firstly the way the spectre’s apparition is travestied in this chapter, as part of a series of ridiculed immaterial presences, many of them fatherly, which cohabit with deeply material, or bodily, drives. Throughout a succession of events and characters, these conflicts make explicit the tension inherent to the figure of the spectre, that is, its short-circuiting the opposition between body and soul. As Jacques Derrida puts it in *Spectres de Marx*, “le spectre

est une incorporation paradoxale, le devenir-corps, une certaine forme phénoménale et charnelle de l'esprit" (Derrida 1993: 25).¹ Secondly, this travesty – the ghost's indeterminacy, its status between real and unreal, actual and inactual, living and non-living, being and non-being, to paraphrase Derrida yet again (cf. idem: 33) – invokes irony and satire. Ghosts may be said to impersonate (this much is suggested in Shakespeare), but in *Ulysses* this behaviour becomes farcical and excessive. Finally, since ghosts are the troubled sublimation of how the past survives in the present, be it through memory or history, this nightmarish pageant of ghosts will, at the end of the essay, be briefly connected to the presence in *Ulysses* of 19th-century philosophies of history, namely those of Hegel and Marx.

I

In "Circe", spectres appear from everywhere – the stage is filled with reveries, strange apparitions, in a recycling of much of what has gone down during the previous 500 pages. We encounter the ghost of Paddy Dignam, buried earlier that day, the ghost of Lipoti Virag (Bloom's grandfather), Stephen's mother and the figure of William Shakespeare himself, to name but a few. The phantasmagoria described by Stephen in the "Scylla and Charybdis" chapter, that is, in his theory about *Hamlet*, comes back to tease, reprehend and create confusion among the living.²

Paddy Dignam's ghost is vividly described as a rotting corpse, grown from a mere face to "human size and shape" (Joyce 2000: 597). Shortly after appearing, Paddy announces: "Bloom, I am Paddy Dignam's spirit.

¹ The ghost is traditionally a figure of indeterminacy, a spirit which is still very much a material thing, often appearing as a rotting corpse. Susan Zimmerman refers to two cultural documents relevant to this topic: the homily on idolatry ("Against Peril of Idolatry and the Superfluous Decking of Churches", from 1563) and a 15th-century manuscript of ghost stories from Yorkshire (referred to in a study by Jean-Claude Schmitt), in which "the odd physicality of these ghosts" (Zimmerman 2004: 85) is accompanied by their speaking "with the strange voices of ventriloquists" (*apud* ibidem). Zimmerman goes on to describe it as the "half-life, half-death of the revenant, not so much a 'state' as a kind of suspension in the in-between, simultaneously denied material wholeness and decomposition" (idem: 86).

² Martin Scofield argues that the obsessive presence of Shakespeare in *Ulysses*, above all through Stephen's theory on *Hamlet*, finds its comic purge in the "Circe" chapter, through a *reductio ad absurdum* (cf. Scofield 1980: 67-70). Although his invocation of farce could not be more accurate (cf. idem: 69), I would argue that Scofield is overoptimistic about the purging effects, as my text will try to show.

List, list, O list!” (ibidem), in an impersonation of King Hamlet’s ghost. Zoe, a prostitute in Bella Cohen’s brothel, later parodies the same line: “(Tragically) Hamlet, I am thy father’s gimlet” (idem: 667). When other characters question the possibility of Paddy being able to come back – after all, “It is not in the penny catechism” (idem: 597) –, he answers with one of the motifs of *Ulysses*: “By metempsychosis. Spooks” (ibidem). This lack of dignified gravity recalls an earlier comment by John Eglinton, during Stephen’s presentation of his theory in the library: “He [Stephen] will have it that *Hamlet* is a ghoststory” (idem: 240), which means that, for Eglinton, Stephen is turning *Hamlet*, the monumental centre of the canon, into little more than a few scares, into trivial literature, into what Bello Cohen asks of Bloom later on, “smut or a bloody goodghoststory or a line of poetry” (idem: 650). Ghosts are not a serious subject and in the “Circe” chapter, we will see, they are indeed not “grave men”. Consider Virag’s first comments, after coming down through the chimney into the brothel: “Promiscuous nakedness is much in evidence hereabouts, eh?” (idem: 628). His figure, “sausaged into several overcoats, (...) [on the head] an Egyptian pshent (...) [and two] quills [projected] over his ears” (ibidem), cuts an image similar in extravagance to King Hamlet’s reappearance in Gertrude’s closet, in the first, so-called “bad” quarto of *Hamlet*, as a stage direction announces: “Enter the GHOST in his night-gown” (Shakespeare 2007: 132; 11.57.1).³ The awkwardly intimate piece of clothing debunks the ghost’s previous authority as it solemnly demanded “remember me” (Shakespeare 2006: 218; 1.5.91). On the other hand, it strangely recuperates the mode of Hamlet’s remarks during the swearing scene, when, from under the stage, the ghost cries “Swear” (idem: 223; 1.5.149). In his response, Hamlet deflates all solemnity:

Ha, ha, boy, sayst thou so? Art thou there, truepenny?

Come on, you hear this fellow in the cellarage? (idem: 224; 1.5.151-152)

³ These few comments on *Hamlet* and the section on Marx further ahead follow closely Peter Stalybrass’ essay “‘Well grubbed, old mole’: Marx, *Hamlet*, and the (un)fixing of Representation”. Especially relevant are his considerations on Marx’s *The Eighteenth Brumaire* and the “mole” imagery, as well as on the importance of farce for the subversion of the father figure. Derrida’s *Spectres de Marx* also develops these themes, but Stalybrass admits only having read Derrida’s book after having delivered his paper (cf. Stalybrass 2001: 30n.2). Margreta de Grazia’s essay, “Teleology, Delay, and the ‘Old Mole’”, complements Stalybrass’s by digging deeper into Hegel’s own use of the “mole” imagery.

After the spectators hear Hamlet additionally call his father's ghost an "old mole" and a "worthy pioner" (idem: 225; 1.5.161/162), there can be little doubt that, despite functioning as an authority figure, this ghost is already challenged by being treated as something bodily, familiar and unkempt, digging in the earth, instead of dwelling in a pure realm of spirits.⁴

Nevertheless, returning to Eglinton's remark, why should *Hamlet* not be a ghost story? Russell, who is present at Stephen's library lecture, opposes to Stephen the following dictum: "Art has to reveal to us ideas, formless spiritual essences" (Joyce 2000: 236). But *Hamlet*, the doorstep to "Plato's world of ideas" (ibidem), the corridor of access to the spirit, constantly risks being taken over by ghosts, and the ethereal spirit chances ridicule at the hands of bodily, gross spectres. The immaterial principle in *Ulysses* is incarnated (never a word was so misused) as a Nymph, who says, after Bloom has let out some air, that "We, immortals (...) have not such a place and no hair there either. We are stonecold and pure" (idem: 660), later on adding: "No more desire. (*She reclines her head, sighing*). Only the ethereal. Where dreamy creamy gull waves o'er the waters dull" (idem: 661).

But "From the sublime to the ridiculous is but a step" (idem: 631). Almost as if responding to the already fragile position of Russell, who defends a literature revealing pure spiritual essences, there enters, several hundred pages later, the dignified apparition of William Shakespeare, the immortal Bard himself, in a mirror, reflecting Bloom's and Stephen's faces, his poetry a ruin:

(Stephen and Bloom gaze in the mirror. The face of William Shakespeare, beardless, appears there, rigid in facial paralysis, crowned by the reflection of the reindeer antlered hatrack in the hall.)

SHAKESPEARE: (*In dignified ventriloquy*) 'Tis the loud laugh bespeaks the vacant mind. (*To Bloom*) Thou thoughtest as how thou wastest invisible. Gaze. (*He crows with a black capon's laugh*) Iagogo! How my Oldfellow chokit his Thursdaymomon. Iagogogo! (idem: 671).

⁴ An additional parody of King Hamlet's ghost is detected by Richard Halpern in Yorick's skull: "there is nothing spooky about this later return. Yorick's spirit does not ascend from the torments of purgatory; rather, his bone is simply cast up, in a perfectly natural and ordinary fashion, by the hand of the Gravedigger (...). But the skull does not lack all relation to the spiritual; indeed, it produces a parody of spirit in the malodorous gas or smell it gives off" (Halpern 2001: 45/46), something Halpern calls a "stink of the real" (idem: 46), a reminder of materiality.

The thematic stress is not on ethereal essences, not on the world of ideas, but on earthly matters – cuckolding, with a reference to Iago.⁵ The past, the dead and their inheritance (the fact that they fathered, or did not father, the present) are overpowering. Bloom is inevitably subjected to the pressure of genealogies – from “Moses begat Noah” (idem: 615) to “and Virag begat Bloom” (idem: 616).⁶ One can indeed be too much in the “son”.⁷

The motifs of incarnation, representation and impersonation can be seen to come from *Hamlet*, of course – the play within the play and the antic disposition come to mind. We know that all this acting also affects Hamlet’s description of the ghost in his meditations. First it is said to “assume my noble father’s person” (Shakespeare 2006: 187; 1.2.242); then it is said to have “a questionable shape” (idem: 206; 1.4.43),⁸ finally Hamlet fully spells out his doubt about the ghost’s identity:

The spirit that I have seen
 May be a de’il, and the de’il hath power
 T’assume a pleasing shape. Yea, and perhaps
 Out of my weakness and my melancholy,
 As he is very potent with such spirits,
 Abuses me to damn me! (idem: 278-279; 2.2.533-538).

⁵ Just before Shakespeare is refigured as Martin Cunningham, there is time for another instance of Shakespearean quote-mangling, in which the Player Queen’s (after a script from *Hamlet*) “None wed the second but who killed the first” (Shakespeare 2006: 310; 3.2.174) is turned into “SHAKESPEARE: (*With paralytic rage*) Weda seca whokilla farst” (Joyce 2000: 672).

⁶ This biblical structure is also used in Paul Valéry’s essay, “La Crise de l’esprit”, referred to by Derrida (cf. Derrida 1993: 23-24). Valéry’s essay refers to Hamlet – “l’Hamlet européen regarde des milliers de spectres” –, after which the following genealogy of influential skulls appears: “Kant qui genuit Hegel, qui genuit Marx, qui genuit...” (apud idem: 4).

⁷ It is now almost a commonplace about *Ulysses* to say that there is an obsession with fatherhood and with self-begetting. I hope it is not forcing a note to remember that in “Circe”, where all the ghosts appear, it is Bloom who changes into a woman, first “*virgo intacta*” (Joyce 2000: 613) and afterwards having an arm plunged “elbowdeep in (...) [his] vulva” (idem: 651). Bloom also expresses a wish: “O, I so want to be a mother” (idem: 614). In yet another rewriting of *Hamlet*, *Die Hamletmaschine* (1977), by the East German playwright Heiner Müller, Hamlet’s traumatic misogyny similarly leads to a cross-dressing scene: Hamlet wears a “whore’s mask” and adopts the “pose of a whore”, while saying the line “I want to be a woman” (Müller 2001: 548, my translation).

⁸ However, “questionable” historically meant “inviting questions” and not yet “uncertain” (cf. Shakespeare 2006: 206, note to line 43).

This indeterminacy, this fundamental ambivalence, continues into *Ulysses*, namely in the “Circe” chapter, as we have seen, with a travesty, even carnival of ghosts. It is then significant that, as the ghost of Stephen’s mother appears to him, his reaction is quite similar to the lines by Hamlet which I have just quoted. Suspicious of deceit, Stephen asks: “Lemur, who are you? What bogeyman’s trick is this?” (Joyce 2000: 681).

II

As I mentioned at the beginning, ghosts are the troubled sublimation of how the past survives in the present, so that one might try to determine why the ghosts in *Ulysses* behave farcically. For that purpose, it will be necessary to briefly consider a few selected traces of 19th-century philosophies of history in *Ulysses*, more specifically those of Hegel and Marx. This is not in any way meant to alter what has already been said about Joyce’s philosophy of history, nor the importance for it of authors such as Bruno and above all Vico, although both authors tend to be mentioned more in relation to *Finnegans Wake* than to *Ulysses*.⁹ The influence of Hegel and the lack of influence of Marx in Joyce, as some have argued, should not be approached here as the global and direct presence of Hegel’s or Marx’s philosophies of history in Joyce’s historical thinking.¹⁰ The study of intertextuality teaches us otherwise, and this has been argued in the case of Joyce, that is, that Joyce had, for example, contact with Hegelian thinking through other, minor authors (cf. Norris 2004: 213); also not to

⁹ The issue of Joyce and philosophy of history is well synthesised in Margot Norris’s article, “Joyce, History, and the Philosophy of History”, which offers an update on the advances made in studies concerning Joyce’s relation to philosophy of history. To put it in a nutshell, history, in Joyce, is given “revisionary, dispersed, non-progressive, non-teleological, cyclical, and deconstructed forms” (Norris 2004: 207). Norris further adds that “Joyce appears to have been drawn to speculative rather than positivistic methodologies”, that is, “theories of history that conflated history with consciousness, and historiography with narrative” (idem: 219).

¹⁰ In the case of Marx, this turns around the anecdote about Joyce reading the first paragraph of *Capital* and returning the book to the lender, because he found it so absurd; however, others have argued against this lack of influence (cf. Norris 2004: 214-215). Although not arguing for an actual influence in the traditional sense, Patrick MacGee makes a convincing case for the presence in *Finnegans Wake* of some of Marx’s images, themes (theory of value and commodity circulation, for example), and even puns on Marx’s name, in chapter 11 of his *Joyce Beyond Marx*, “‘Politicoecomedey’ and Communism”.

be underestimated is how certain phrases find themselves transmitted in a cultural milieu, how they end up disseminated through language use, leaving its source behind, according to Mikhail Bakhtin’s and Julia Kristeva’s theories of intertextuality (cf. Kristeva 1969: 83).

This preamble is meant to introduce the well-known conversation about history between Stephen Dedalus and Mr. Deasy, in the “Nestor” chapter, a chapter whose “art”, in the famous diagram published by Stuart Gilbert, is precisely “history” (cf. Kiberd 2000: xxiii). At a certain point, Stephen complains: “History (...) is a nightmare from which I am trying to awake” (Joyce 2000: 42). At first, this may seem like the surface impression of Mr. Deasy’s more Hegelian answer: “All history moves towards one great goal, the manifestation of God” (ibidem). But it might, in fact, be read as a possible echo of Marx’s *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*,¹¹ of these well-known sentences:

The tradition of the dead generations weighs like a nightmare on the minds of the living. And, just when they appear to be engaged in the revolutionary transformation of themselves and their material surroundings, in the creation of something which does not yet exist, precisely in such epochs of revolutionary crisis they timidly conjure up the spirits of the past to help them: they borrow their names, slogans, and costumes so as to stage the new world-historical scene in this venerable disguise and borrowed language (Marx 1981: 146).

Again the spirits of the past conjured, again the costumes, the disguise, the stage, the quotes – the nightmare is also that this re-enactment, this

¹¹ The image known as “the nightmare of history” in Joyce criticism has been considered in detail by several authors, some of which are listed in Spoo 1999: 26. Choosing not to decide for any specific source, Robert Spoo argues that the nightmare image, as applied to history, was in the air ever since the late 19th century, having become routine during the First World War. Spoo further elaborates on the conversation between Stephen and Mr. Deasy: “Deasy’s proud faith in the steady unfolding of Spirit in time is sharply contested by Stephen’s antidevelopmental, counterteological scepticism. The notion of a progressive spirit calls forth in him, as it did in Joyce, a counterdiscourse that figures history perversely as static, lifeless corporeality, that denies the temporal process as self-determining soul and points instead to its burdensome body, to the failure of providentialism as a shared cultural truth. Stephen’s and Joyce’s attitudes toward history partake of what I have elsewhere described as a ‘counterdiscourse of history’ that gained currency in the nineteenth century. Sceptical of dominant spiritual conceptions of historical process, writers and thinkers as diverse as Karl Marx, Henry Adams, George Eliot, Jules Laforgue, and Henrik Ibsen imaged history as an uncanny body, a spectre or ghoul, a graveyard or tomb, a nightmare” (idem: 25).

second-time around, is a caricature. According to Marx's (possibly fake) Hegel allusion, "Hegel remarks somewhere that all the great events and characters of world history occur, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second as farce" (ibidem). As Hayden White has observed, this is history writing in the mode of satire (cf. White 1975: 321), and as such, few things remain unturned. One of these is the French Revolution itself, initially the positive pole of the opposition between both revolutions. As some authors have noted, Marx's parody of the events in France from 1848 to 1851, namely in their imitation of the 1789 revolution, throws some negative light on the French Revolution's own disguises and costumes, on its having "draped itself alternatively as the Roman republic and the Roman empire (...) in Roman costume and with Roman speeches" (Marx 1981: 147), "pour se dissimuler, dans l'illusion, le contenu mediocre de l'ambition bourgeoise" (Derrida 1993: 183). The first revolution reveals itself already as repetition, subject to farce, not having benefited from the comparison after all.¹² Peter Stalybrass has put it in good derridean: "the effect of this 'debased' repetition is to unsettle the status of the origin" (Stalybrass 2001: 19).

Marx may have found this theme in one of Hegel's comments about the French Revolution in his *Lectures on the Philosophy of History*, in which Hegel already criticized what he called the "insipid" use of Roman and Greek motifs by the French revolutionaries, claiming that no two individual historical events or situations could ever be entirely the same (cf. Hegel 1986: 17). Hegel uses this example to argue that "What experience and history teach us is this – that peoples and governments have never learnt anything from history" (ibidem, my translation).¹³ Actually, we know this theme from the conventions of comedy – the mistake which gets repeated over and over again, because the character never learns from experience, because memory is not duly exercised and put to use.

But what has all this to do with *Ulysses*, its ghosts and their relation to *Hamlet*? We should not forget the last words of King Hamlet's ghost in his first apparition to Hamlet: "remember me" (Shakespeare 2006: 218; 1.5.91); and again in Gertrude's closet: "Do not forget!" (idem: 345;

¹² To this opening by Marx, Gérard Genette has added: "toute imitation, toute répétition est comique par nature. D'ailleurs, l'Histoire n'attend pas toujours la récurrence pour se montrer farcesque. 'Twice: once too often', disait Bierce, pour le coup bien optimiste: de trop, la première l'est souvent déjà" (Genette 2006: 140).

¹³ Paul Valéry also insisted on this point, saying that history "teaches precisely nothing" (apud White 1975: 100).

3.4.106). In *Ulysses*, Virag, Bloom’s grandfather, also asks him: “I presume you shall remember what I will have taught you on that head? (...) See, you have forgotten. Exercise your mnemotechnic. *La causa è santa*. (...) (*Aside*) He will surely remember” (Joyce 2000: 630–631). In *Ulysses*, the ghosts’ demand that the living learn from the dead and act according to knowledge of the past is wasted, and, one could indeed argue, was never seriously meant from the very beginning. The farcical behaviour of ghosts is the acknowledgment of the already expected failure of memory. History is a nightmare because, never an object of learning, it repeats itself as a self-travesty – as the exposure of the absence of historical memory and historically informed action – thus restating a variation of the comic topos of not learning from experience. The characters in *Ulysses* never realize that they are re-enacting the *Odyssey*. They go about their lives oblivious of the analogy. Only the spooks, in their dignified ventriloquy, seem to have a better time haunting and taunting the living.

And yet, to end here is to forget a small, discreet detail at the very end of the “Circe” chapter, after 140 pages of mad spectral pageant. Bloom and Stephen are alone, Stephen half conscious, and

(*Silent, thoughtful, alert, (...) [Bloom] stands on guard, his fingers at his lips in the attitude of secret master. Against the dark wall a figure appears slowly, a fairy boy of eleven, a changeling, kidnapped, dressed in an Eton suit with glass shoes and a little bronze helmet, holding a book in his hand. He reads from right to left inaudibly, smiling, kissing the page.*)

BLOOM: (*Wonderstruck, calls inaudibly*) Rudy! (idem: 702–703).

No longer a farcical apparition, the ghost of Rudy, Bloom’s dead son, is shown with only mild irony at his idealization with a “*white lambkin [peeping] out of his waistcoat pocket*” (idem: 703). This is the moment of the supposed identification by Bloom of Stephen with Rudy and only it makes for the possible, minimal countering to all the nightmarish insistence on the farcicality of memory and on the uselessness of its efforts.

Works cited

- DERRIDA, Jacques (1993): *Spectres de Marx: L’État de la Dette, le Travail du Deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- ESPINOSA, Baruch de & Hugo Boxel (2005): *Cartas sobre os Espectros e os Espíritos*. Trans. Telma Costa. Lisbon: Teorema.
- GENETTE, Gérard (2006): *Bardadrac*. Paris: Seuil.

- GRAZIA, Margreta de (1999): "Teleology, Delay, and the 'Old Mole'", in *Shakespeare Quarterly* 50, 1999, 251-267.
- HALPERN, Richard (2001): "An impure History of Ghosts: Derrida, Marx, Shakespeare", in Howard, Jean E. & Scott Cutler Shershow (eds.): *Marxist Shakespeares*. London/New York: Routledge, 31-52.
- HEGEL, G.W.F. (1986): *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte – Werke 12*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- JOYCE, James (2000): *Ulysses*. Ed. Declan Kiberd. London: Penguin.
- KIBERD, Declan (2000): "Introduction", in Joyce, James: *Ulysses*. Ed. Declan Kiberd. London: Penguin, ix-lxxx.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Sêmeiôtikê – Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Seuil.
- MACGEE, Patrick (2001): *Joyce beyond Marx: History and Desire in Ulysses and Finnegans Wake*. Gainesville: University Press of Florida.
- MARX, Karl (1981): *Surveys from Exile – Political Writings, vol. 2*. Ed. David Fernbach. Trans. Ben Fowkes & Paul Jackson. Harmondsworth/London: Penguin & New Left Review.
- MÜLLER, Heiner (2001): *Werke 4 – Die Stücke 2*. Ed. Frank Hörnigk. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- NORRIS, Margot (2004): "Joyce, History, and Philosophy of History", in Rabaté, Jean Michel (ed.): *Palgrave Advances in James Joyce Studies*. Hampshire/New York: Palgrave MacMillan, 203-226.
- SCOFIELD, Martin (1980): *The Ghosts of Hamlet – the Play and Modern Writers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SHAKESPEARE, William (2006): *Hamlet*. Ed. Ann Thompson & Neil Taylor. London: Thomson (The Arden Shakespeare).
- __ (2007): *Hamlet. The Texts of 1603 and 1623*. Ed. Ann Thompson & Neil Taylor. London: Thomson (The Arden Shakespeare).
- SPOO, Robert (1999): "Genders of History in 'Nestor'", in Devlin, Kimberly J. & Marilyn Reizbaum (eds.): *Ulysses – En-Gendered Perspectives: Eighteen New Essays on the Episodes*. Columbia: University of South Carolina Press, 20-29.
- STALLYBRASS, Peter (2001): "'Well grubbed, old mole': Marx, Hamlet, and the (un)fixing of Representation", in Howard, Jean E. & Scott Cutler Shershow (eds.): *Marxist Shakespeares*. London/New York: Routledge, 16-30.
- WHITE, Hayden (1975): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- ZIMMERMAN, Susan (2004): "Killing the Dead: the Ghost of Hamlet's Desire", in *Shakespeare Jahrbuch*, 140, 2004, 81-96.

Détournement du mythe sur la scène impériale: Napoléon et la tragédie classique

Florence Filippi
Université Paris Descartes

Nos démocraties modernes se sont construites à partir d'histoires et de mythes complaisamment et insidieusement véhiculés par les médias de masse, comme l'ont montré les théories récentes du *storytelling*¹. De "pouvoir du peuple", la démocratie serait devenue le règne de la fable, se muant en une véritable « mythocratie » pour reprendre l'expression consacrée par l'ouvrage d'Yves Citton. Le mythe fonctionnerait comme un "doux pouvoir" capable d'influer sur nos comportements, un pouvoir qui « insinue, suggère et stimule, plus qu'il n'interdit, ordonne ou contraint – un pouvoir qui « conduit les conduites » en circulant au gré des flux de désirs et de croyances que canalisent nos réseaux de communication « médiatique » »². L'analyse de ce phénomène montre que les agissements des personnages fictifs contribuent plus ou moins à scénariser le comportement des personnes réelles auxquelles s'adresse la fable.

En définitive, cette dérive mythocratique de nos démocraties modernes marque le retour des mythologies étatiques qui ont caractérisé l'absolutisme d'ancien-régime, ainsi que la Révolution et l'Empire. Napoléon avait déjà compris que le pouvoir du mythe, transposé sur scène, pouvait conditionner les gestes et les comportements des spectateurs en les poussant à s'identifier aux personnages des pièces représentées. Associant comédiens et dramaturges à chacune de ses grandes campagnes, ainsi qu'aux grandes entrevues politiques organisées à la gloire du régime, Napoléon a construit son mythe en s'appuyant sur une double stratégie : celle de la propagande politique officielle, complétée par une stratégie plus indirecte et partant plus

¹ CITTON, Yves, *Mythocratie, Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Editions Amsterdam, 2010.

² CITTON, *ibid.*, p. 11.

insidieuse, liée aux spectacles et aux divertissements. Ce « *doux pouvoir* », contribuant à l'endormissement des masses, a permis de contrebalancer la violence des campagnes napoléoniennes et l'asservissement forcé des peuples qu'elles ont pu induire. Napoléon avait compris, avant nos dirigeants actuels, la force « émancipatrice » des mythes, et des mythes tragiques en particulier, puisqu'il est parvenu à construire sa propre mythologie en utilisant le pouvoir de la fiction dramatique, par une série de jeux de miroirs et d'enchâssements de la scène à la salle.

1. Napoléon et la société du spectacle impérial

Avant de comprendre comment Napoléon a pu utiliser les ressources du mythe au théâtre pour construire sa légende, il semble nécessaire de revenir préalablement sur quelques caractéristiques de la mythographie impériale. L'Empire napoléonien se caractérise par un bouleversement général des codes et des symboles auquel le théâtre n'échappe guère. Dans l'ancien système de représentation du pouvoir décrit par Ernst Kantorowicz³, le roi est investi de son propre rôle : la fonction royale n'est qu'un masque, une *persona* qui s'incarne en celui qui est désigné pour remplir ce rôle. Mais avec l'avènement de la monarchie absolue incarnée par Louis XIV, le corps du roi et la royauté ne font plus qu'un, si bien que le signifié « roi » devient inséparable de son signifiant. La personne royale n'est plus investie d'un simple rôle de représentation, double et support mimétique de sa fonction, et le fait de supprimer le corps du roi revient alors à supprimer la royauté. Cette confusion entre signifiant et signifié, qui bouleverse les fondements du système politique, se répercute sur les autres espaces de représentation, et en particulier le théâtre. Le comédien, notamment, profite de l'identification entre le corps du pouvoir et la *persona* et peut se donner comme indissociable du personnage qu'il représente, comme si l'interprète et son masque étaient confondus. Être capable d'incarner le roi, c'est posséder une part de son autorité, puisque le pouvoir n'est plus incarné en un seul et unique corps : chacun peut l'investir à sa manière. Le système de représentation traditionnel ayant éclaté, une usurpation des symboles du pouvoir est désormais possible, et Napoléon le sait quand il décide de créer *ex nihilo* une dynastie nouvelle et autoproclamée.

³ KANTOROWICZ, Ernst, *Les deux corps du roi*, [1957], Paris, Gallimard, NRF, 1989.

La Révolution marque une rupture symbolique dans la transmission du corps éternel de la personne royale en la personne de son successeur. Il faut donc trouver d'autres héros, d'autres corps sacrés. Napoléon saisit l'opportunité qui s'offre après les troubles révolutionnaires de perpétuer l'existence d'un corps auquel l'ensemble de la nation puisse se référer, miroir de son unité harmonieuse :

Il était urgent de produire un équivalent du corps de la Nation, une figure charnelle, un *corpus* d'insignes, d'images, de rites et de récits qui, offert en partage, instaure la cohésion et la pérennité de son être et manifeste, en soi, la nouvelle transcendance. La geste des héros est une pièce d'autant plus centrale de cette configuration qu'elle lui fournit, sans doute, son pôle le plus consensuel⁴.

Le général Bonaparte mène ainsi une entreprise de légitimation de son pouvoir en s'appuyant sur des mythes fondateurs. Progressivement, l'empereur devient lui-même la référence mythographique des hommes de son temps effaçant les modèles antérieurs :

Il s'agit, d'abord, de se faire passer pour un homme providentiel, en utilisant à son profit la nouvelle image de l'individu, conçue par les Lumières, actualisée et incarnée par la Révolution, Bonaparte devient l'image même de l'énergie individuelle, sur laquelle nous vivons encore aujourd'hui. Plus exactement, il fait évoluer le thème des grands hommes vers celui de grand homme, singulier, unique, opposé à une pluralité que les Constituants avaient voulue en érigeant un temple aux grands hommes, le Panthéon⁵.

Pour construire sa nouvelle dynastie, Napoléon s'appuie sur la force du mythe, histoire à vocation fondatrice capable de frayer de nouveaux devenir individuels et collectifs ; il construit sa légende dans le sillage du mythe de César, et de la dynastie carolingienne, et il va jusqu'à imaginer la scénographie de son sacre à la manière des triomphes d'empereurs romains.

Dans ce nouveau système de représentation du pouvoir, le répertoire classique, et les succès voltairiens en particulier, vont jouer le rôle de *corpus* fédérateur entre l'empereur et les particuliers, constitués en communauté. On assiste à un renversement des structures d'influence qui incite

⁴ FABRE, Daniel, « L'atelier des héros », in CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel, ZONABEND, Françoise (dir.), *La fabrique des héros*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 1998, p. 272.

⁵ GENGEMBRE, Gérard, *Napoléon, la vie, la légende*, Paris, Larousse - Bordas, 2001, p. 163.

l'homme politique à s'inspirer du champ artistique pour construire son image. Napoléon écrit son mythe à la manière d'un artiste et la stratégie qu'il déploie s'appuie notamment sur des moyens propres au théâtre. Il s'affiche sous une série de masques successifs, se plaît à endosser le costume d'empereur romain, et met en scène sa vie privée et publique. En outre, Bonaparte choisit d'adopter un nom de scène dès lors qu'il accède au titre d'Empereur, et le choix de ce pseudonyme s'inscrit également dans une logique de théâtralisation du pouvoir. Enfin, il choisit d'organiser lui-même sa propagande, et accorde une attention particulière à la surveillance de la production dramatique. Dans la suite du coup d'Etat de Brumaire en 1799, la censure des pièces est officialisée et les établissements de spectacles sont soumis en conséquence à une réglementation drastique.

Napoléon comprend aussi que le pouvoir émane désormais du peuple : même le despote reçoit sa légitimité de l'assentiment populaire, aussi symbolique et usurpé soit-il. Pour obtenir le soutien du grand nombre, Napoléon s'appuie en priorité sur les divertissements en vogue, et en particulier le théâtre, extrêmement prisé du public. Alors que les spectateurs semblent davantage attirés par la comédie et le mélodrame, le système napoléonien va néanmoins privilégier et réhabiliter la tragédie, qui correspond davantage à la mythographie héroïque que l'empereur prétend incarner. Napoléon, conscient du pouvoir de la fable et des mythes tragiques, espère puiser dans les figures des héros du répertoire classique sa légitimité et son pouvoir :

Napoléon est, sans doute, le premier chef d'Etat moderne qui ait inventé et conduit une véritable politique d'héroïsation. Il a, très jeune, le goût des héros du passé. Il connaît fort bien Homère et prend l'habitude de se référer à ses récits, *L'Illiade* surtout, pour transfigurer ses propres combats. Il ajoute à ces références scolaires un véritable culte pour les héros archaïques – policés par une ombre de mélancolie – que célèbrent les poèmes d'Ossian⁶.

Cependant, quand Napoléon fait mine de demander la représentation des succès du théâtre classique, il donne en réalité sa propre version des mythes tragiques, et les fait représenter pour mieux les récrire. Napoléon sait l'enracinement de la tragédie dans une tradition de récits mythiques, et

⁶ FABRE, Daniel, « L'atelier des héros », in *La Fabrique des héros*, CENTLIVRES Pierre, FABRE Daniel, ZONABEND Françoise (dir.), Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 250.

connaît le potentiel du théâtre, capable de montrer la fable sous un nouveau jour. Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet ont montré la force de relecture et d'interprétation des mythes propre à la tragédie antique :

[...] la tragédie prend ses distances par rapport aux mythes de héros dont elle s'inspire et qu'elle transpose très librement. Elle les met en question. Elle confronte les valeurs héroïques, les représentations religieuses anciennes, avec les modes de pensée nouveaux qui marquent l'avènement du droit dans le cadre de la cité. Les légendes de héros se rattachent en effet à des lignées royales, des *géné* nobles qui, sur le plan des valeurs, des pratiques sociales, des formes de religiosité, des comportements humains, représentent pour la cité cela même qu'elle a dû condamner et rejeter, ce contre quoi il lui a fallu lutter pour s'établir, mais aussi ce à partir de quoi elle s'est constituée et dont elle reste très profondément solidaire⁷.

Cette analyse de la tragédie, entre les ruines d'un monde ancien et la fondation d'une nouvelle société, peut s'appliquer aussi à l'empire napoléonien. La tragédie classique, transposée sur la scène impériale, permet également d'exhiber les vestiges de l'Ancien Régime, sur lesquels une société nouvelle a pu se constituer.

La stratégie napoléonienne consiste à utiliser un leurre, celui des gloires du théâtre classique (Voltaire en particulier), pour prétendre à un théâtre des Lumières, libéré du joug d'Ancien Régime. Napoléon détourne aussi bien les succès voltairiens que les succès de Corneille et Racine pour les mettre au service de son despotisme. Avec l'Empire napoléonien, on assiste donc à une relecture des mythes tragiques sur la scène théâtrale par un processus de réappropriation des succès du théâtre classique. Allant jusqu'à établir des règles strictes de représentation de ce répertoire, et n'hésitant pas à tronquer certains passages pour les mettre au service de ses intérêts politiques et diplomatiques, Napoléon peut constituer son règne en mythe impérial. Une analyse de la mythographie napoléonienne permet de voir qu'elle s'appuie en grande partie sur les ressources de ce théâtre qui permet à Napoléon d'écrire son propre mythe par un jeu d'enchâssement, d'identification, et de confusion entre la scène et la salle, comme nous allons le voir avec l'exemple des reprises de tragédies classiques lors de l'entrevue d'Erfurt en 1808.

⁷ VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, [1972], Paris, La Découverte, t. 1, p. 16.

2. Mythe et tragédie au service de l'Empire : l'exemple de l'entrevue d'Erfurt (1808)

Selon ses mémorialistes, Napoléon connaissait bien le répertoire tragique et goûtait tout particulièrement les tragédies de Corneille :

L'Empereur est ravi de Racine, il y trouve de vraies délices : il admire éminemment Corneille, et fait fort peu de cas de Voltaire, plein, dit-il, de boursofflure, de clinquant, toujours faux, ne connaissant ni les hommes, ni les choses, ni la vérité, ni la grandeur des passions⁸.

Emmanuel de Las Cases, mémorialiste de l'Empire, rappelle néanmoins l'intérêt particulier de Napoléon pour certaines pièces, comme *Zaire*, *Cédipe* ou *la Mort de Jules César* :

[...] après le dîner l'Empereur a lu *Cédipe*, qu'il a extrêmement vanté ; puis *Brutus*, dont il a fait une analyse très remarquable. Voltaire, disait-il, n'avait point entendu ici le vrai sentiment. Les Romains étaient guidés par l'amour de la patrie comme nous le sommes par l'honneur. Or, Voltaire ne peignait pas le vrai sublime de Brutus en sacrifiant ses enfants, malgré ses angoisses paternelles, au salut de la patrie ; il en avait fait un monstre d'orgueil [...]⁹.

On voit ici comment l'empereur se plaît à relire les tragédies voltairiennes, en proposant une interprétation nouvelle des passions exprimées par les personnes. *Cédipe* et *Brutus* ne sont plus les victimes du *fatum* tragique ou des traîtres, mais ils sont mus par l'amour de la patrie et le désir de sauver leur peuple. En faveur d'une relecture pour le moins ambivalente, Napoléon a ainsi constamment récupéré et détourné les succès du théâtre voltairien à des fins politiques.

Pour ne citer que l'exemple de l'entrevue d'Erfurt, que Napoléon organise en 1808 afin d'obtenir le soutien du tsar Alexandre, on voit que le mythe transposé sur scène devient un enjeu diplomatique. L'empereur

⁸ LAS CASES, Emmanuel de, *Mémorial de Sainte-Hélène*, éd. de Gérard Walter, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, t. 1., p 646.

⁹

– persuadé des pouvoirs du mythe tragique sur l’actualité - se déplace avec une partie des sociétaires du Théâtre-Français afin d’impressionner les monarques présents. A l’occasion de cette rencontre diplomatique, Napoléon décide de faire jouer une tragédie chaque soir à l’issue des tractations. Les pièces au programme, choisies par l’empereur, constituent une forme de commentaire en marge des événements, ainsi que le rappelle Talleyrand dans ses *Mémoires*, en dressant la liste des représentations prévues. Les tragédies de Voltaire sont programmées en alternance avec les pièces de Corneille et Racine :

On [...] remit [aux comédiens] avant leur départ, la liste des pièces qui devait être jouées : la première, comme je l’ai déjà dit, devait être *Cinna*, ensuite *Andromaque*, *Britannicus*, *Zaïre*, *Mithridate*, *Cedipe*, *Iphigénie en Aulide*, *Phèdre*, *La Mort de César*, *Les Horaces*, *Rodogune*, *Mahomet*, *Radamiste*, *Le Cid*, *Manlius*, *Bajazet*.¹⁰

On voit que dans cette liste, une place importante est laissée aux tragédies représentant des adaptations de mythes. Les vedettes du Théâtre-Français sont ainsi chargées de représenter une série de mythes tragiques, comme s’il s’agissait de reflets de l’actualité politique, en filigrane de l’entrevue.

Les Comédiens Français ne sont finalement convoqués qu’en tant que figurants, puisque les principaux acteurs d’Erfurt sont en réalité les vassaux de la Confédération germanique dont trois ont reçu leur couronne de Napoléon. L’empereur veut faire oublier aux monarques présents les échecs de Baylen et Cintra, ainsi que l’abandon du premier siège de Saragosse et la levée en masse des Espagnols. Néanmoins, l’esprit d’Erfurt n’est plus celui de l’entrevue de Tilsit où Napoléon avait conclu un premier traité avec le tsar. Désormais, Alexandre 1^{er} n’a plus le même intérêt à laisser agir Napoléon, qui doit s’employer à le séduire en déployant toutes les richesses de l’Empire. Dans ce projet, et selon le dispositif scénographique mis en place par Napoléon, l’action se déroule davantage dans la salle, parmi les monarques, que sur scène. Les comédiens forment une sorte de chœur à l’antique, suggérant que le véritable spectacle se joue hors scène et qu’ils n’en constituent que l’exégèse. On assiste donc, selon la stratégie napoléonienne, à une inversion de l’espace de jeu, et c’est dans la salle, parmi les spectateurs, que se joue la véritable intrigue.

¹⁰ TALLEYRAND, *Mémoires*, édition du duc de Broglie, Paris, Calmann-Lévy, 1891, note de l’auteur, p. 405.

L'entrevue d'Erfurt montre ainsi comment l'Empire utilise les ressources du répertoire classique, et du mythe transposé sur scène, pour en faire un « théâtre d'exécution »¹¹ et de propagande. La théâtralité envahit l'ensemble de l'espace politique lors de la préparation de l'entrevue d'Erfurt, ainsi qu'en témoignent encore les *Mémoires* de Talleyrand qui rapportent la préparation minutieuse de la rencontre entre Napoléon et ses conseillers politiques. C'est à ces derniers que revient la responsabilité du choix des pièces au programme, et non aux comédiens de la troupe. Il semble que ce soit ici le corps politique qui maîtrise le discours tragique, tandis que les comédiens sont présentés comme de simples adjuvants, des corps au service de l'Etat. Dans la reconstitution livrée par Talleyrand, l'empereur demande à Dazincourt, directeur de la troupe des Comédiens Français, de l'accompagner à Erfurt, sous les yeux de Rémusat, responsable de la politique des spectacles :

Serait-ce pour jouer la comédie et la tragédie ? demande Dazincourt – je ne veux que des tragédies, nos comédies ne serviraient à rien ; passé le Rhin, on ne les comprend pas. – Votre majesté veut, sans doute, un très beau spectacle ? – Oui ; nos plus belles pièces. – Sire, on pourrait donner *Athalie*. – *Athalie* ! fi donc ! Voilà un homme qui ne me comprend pas. Vais-je à Erfurt pour mettre quelque Joas dans la tête de ces Allemands ? *Athalie* ! Que c'est bête ! Mon cher Dazincourt, en voilà assez. Prévenez vos meilleurs acteurs tragiques qu'ils se disposent à aller à Erfurt, et je vous ferai donner mes ordres pour le jour de votre départ, et pour les pièces qui doivent être jouées. Allez. Que ces vieilles gens-là sont bêtes ! *Athalie* ! Il est vrai aussi que c'est ma faute. Pourquoi les consulter ? Je ne devrais consulter personne. Encore s'il m'avait dit *Cinna* ; il y a de grands intérêts en action, et puis une scène de clémence, ce qui est toujours bon¹².

On voit ici que Napoléon redoute véritablement une contamination des effets scéniques sur l'assemblée des spectateurs : représenter *Athalie* pourrait mettre « quelque Joas » dans la tête des Allemands. Il pense donc que le mythe transposé sur scène est susceptible d'avoir des conséquences directes sur le spectateur, en réveillant chez lui des velléités insurrectionnelles.

La figure de Napoléon, que Talleyrand fait parler dans ses *Mémoires*,

¹¹ L'expression est employée par Francis et Madeleine AMBRIERE à propos de la politique théâtrale de Napoléon dans leur biographie de Talma, *Talma ou l'Histoire au théâtre*, Paris, De Fallois, 2007. En privilégiant la reprise d'œuvres classiques, pour la plupart déjà connues du public, la politique impériale valorise l'interprétation au détriment de la création.

¹² TALLEYRAND, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 403.

semble persuadé de l'efficacité politique du mythe tragique, conçu comme un matériau malléable, chargé de refléter la geste napoléonienne : cette identification de l'empereur aux premiers rôles du théâtre classique permettrait d'expliquer (du moins dans la reconstitution de Talleyrand) sa volonté de ne représenter que des tragédies. Mettre une comédie au programme serait une façon de réduire le théâtre à sa fonction de simple divertissement, ce qui n'aurait pas la même efficacité rhétorique et symbolique que la tragédie. En outre, l'empereur dresse le tableau d'un peuple allemand mélancolique et sans humour, que seules quelques figures mythiques, ou quelques fantômes d'empereurs romains pourraient impressionner.

Talleyrand met en scène Napoléon à la façon d'un personnage de comédie qui voudrait se parer, aux yeux des autres monarques, de la noblesse des figures de tragédie. Si l'on en croit les propos cités par Talleyrand, l'empereur fait venir les comédiens à Erfurt parce qu'il est incapable d'interpréter lui-même son propre rôle (« je n'ai jamais bien déclamé¹³ » dit-il). Il a donc recours à la grandeur des figures mythiques pour incarner, devant les autres souverains, la dignité impériale qui lui manque. Talleyrand suggère pourtant que Napoléon n'a pas la dimension tragique des empereurs de théâtre mythiques auxquels il voudrait ressembler devant ce « parterre de rois »¹⁴. Sinon, pourquoi détourner l'attention des invités d'Erfurt vers *Cedipe* ou Jules César, plutôt que de mettre en valeur le véritable empereur ?

L'entrevue d'Erfurt est organisée selon les souhaits de Napoléon. On joue *Cinna* le 28 septembre 1808 pour célébrer la première journée de l'entrevue, puis *Andromaque* le 29, *Britannicus* le 30, *Zaire* le 1^{er} octobre, et *Mithridate* le 2. Mais c'est lors de la représentation d'*Cedipe* de Voltaire, le 3 octobre, que le mythe scénique sert de miroir direct aux tractations politiques qui se jouent dans la salle. Napoléon demande à la troupe de mettre en valeur la scène 1 de l'acte I, entre Dimas et Philoctète, que Napoléon interprète comme un gage d'amitié envers le Tsar présent à ses côtés dans la salle. L'empereur fait des recommandations préalables à Talma, premier tragédien de la troupe, et lui demande de renoncer au premier rôle d'*Cedipe* pour interpréter celui de Philoctète. Talma n'est plus là pour interpréter les premiers rôles, mais pour déclamer les répliques les plus efficaces, et

¹³ TALLEYRAND, *op. cit.*, p. 403.

¹⁴ L'expression aurait été employée par Napoléon pour désigner l'assemblée des monarques d'Erfurt. Elle est citée notamment par Madeleine et Francis AMBRIERE, *op.cit.*

exécuter une performance sur commande. Il l'incite en particulier à marquer une pause dans la déclamation de ce fameux alexandrin :

L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux¹⁵.

L'histoire rapporte qu'en entendant ce vers, le tsar Alexandre aurait serré la main de Napoléon en lui rétorquant : « Je m'en aperçois tous les jours », comme si les illustres spectateurs présents dans la salle pouvaient directement donner la réplique aux acteurs sur scène. Cependant, cette réplique est ambiguë et modifie la dramaturgie voltairienne. En effet, quand le tsar fait mine d'acquiescer en soulignant l'importance d'être entouré de « grands hommes », son propos peut prendre un autre sens, et désigner ironiquement son autre « ami », le roi Charles IV, ennemi farouche de Napoléon auquel Alexandre va finalement se rallier pour déclarer la guerre à l'Empereur. On voit ainsi comment Napoléon cherche à transformer les répliques des personnages voltairiens, et tente d'imprimer sa marque sur ce répertoire en récrivant le mythe à partir de l'actualité. On voit également les contresens que l'empire napoléonien a pu commettre dans ses relectures systématiques des mythes tragiques, et dans sa volonté de faire coïncider la fiction avec des enjeux politiques réels.

Ce répertoire classique est constitué en représentation idéale du pouvoir napoléonien, et ne semble aucunement correspondre à la politique tsariste. Il y a donc une discordance entre l'utopie théâtrale que Napoléon impose aux autres monarques, et la réalité du contexte géopolitique¹⁶. Le 6 octobre, avec la représentation de *La mort de César* à Weimar, Napoléon espère rassurer les monarques européens en prouvant que les velléités républicaines ont disparu de son corps d'armée. Il ne craint ainsi aucunement de montrer, devant ses invités, le meurtre d'un empereur et la conspiration des républicains. Un propos du tragédien Talma concernant l'entrevue d'Erfurt permet d'éclairer ce choix dramaturgique :

A Erfurt je vis très souvent [Napoléon]. Plus d'un monarque dut envier ma faveur. Il s'occupait avec soin, avec intérêt, des ouvrages à représenter : il me parla le premier de *la Mort de César*, à laquelle je ne songeais guère. « Quoi ! Sire, lui dis-je, c'est la

¹⁵ VOLTAIRE, *Cédipe*, édition d'Isabelle Degauque, Espaces 34, 2008, p. 25.

¹⁶ Les autres tragédies programmées pour l'entrevue d'Erfurt s'inscrivent également dans une logique de récupération stratégique et diplomatique : le 7 octobre : *Rodogune*, le 9 : *Mahomet*, le 10 : *Rhadamiste et Zénobie*, le 11 : *Le Cid*, le 12 : *Manlius* (à cette occasion, l'Empereur décerne la légion d'honneur à Goethe et à Wieland), le 13 : *Bajazet*.

pièce de circonstance que vous choisissez pour tant de Majestés ? – Oui, Talma, me répondit-il. Serait-ce donc si mal de prouver à l'Europe personnifiée autour de moi par ses souverains, que des vers empreints d'une haine vigoureuse contre la royauté m'effraient peu ? qu'on me les dit en face et par mon ordre ? que ma puissance est à l'abri des illusions, et qu'enfin tout germe de républicanisme a disparu de mes armées impériales¹⁷ ?

Napoléon espère que la programmation théâtrale choisie aura des conséquences directes sur l'efficacité des négociations politiques, et pourtant, il ne semble guère craindre le danger que pourrait représenter la mise en scène de la chute d'Oedipe. Le théâtre est à la fois reflet de l'actualité et exutoire, permettant de placer la menace à distance.

Certaines des tragédies choisies pourraient en effet inspirer des idées dangereuses aux spectateurs : *La mort de César* ou *Cedipe* montrent la chute de deux monarques, dont l'un est victime d'une trahison et l'autre de la fatalité tragique. Le fait de montrer la mort de l'empereur sur scène serait-il un moyen d'empêcher son accomplissement hors scène ? Pourtant, Napoléon insiste bien, dans les préparatifs d'Erfurt, pour que l'on ne joue pas *Athalie* qui risquerait de « mettre quelque Joas dans la tête des Allemands »¹⁸. Napoléon craint l'influence de Joas, figure théâtrale de la sédition, qui pourrait inspirer des idées de révolte aux Allemands. L'empereur croit donc au pouvoir du théâtre sur le réel, et à l'impact direct de la représentation sur les événements. C'est sans doute pour cela qu'il sélectionne les passages que les acteurs doivent interpréter. Quand Talma joue *Cedipe* ou *César*, il ne doit interpréter qu'un morceau de l'intrigue et mettre en valeur une facette du personnage ; celle du monarque au temps de sa splendeur. Les coupes permettent aussi d'occulter la fin tragique des empereurs de théâtre, et d'oublier celle qui menace Napoléon. Ces retouches trahissent par là-même l'intention première du répertoire voltairien qui était de montrer la chute du tyran en s'appuyant sur la force cathartique et exemplaire de la tragédie. Les rois de la mythologie sont aux prises avec la fatalité, contrairement aux figures de l'Histoire, qui ne doivent leur réussite ou leur défaite qu'à eux-mêmes. La chute d'*Cedipe* est inévitable, relève du *fatum* ; elle ne peut s'expliquer par un acte volontaire du héros, tandis que Napoléon veut se présenter en élu, désigné par le sort.

¹⁷ AUDIBERT, Louis-François-Hilarion, *Louis XI, le cardinal de Retz et Talma*, Paris, Au Bureau de la mode, 1845, p. 270.

¹⁸ Talleyrand, *Mémoires*, *Op. cit.*, p. 403.

Si l'on en croit l'interprétation de Talleyrand, Napoléon choisit volontairement un répertoire qui doit faire oublier aux princes de sang ses origines modestes d'empereur autoproclamé. Contrairement aux héros d'Ancien régime, qui s'étaient imposés à la Nation, les nouvelles figures de l'héroïsme sont élues et désignées par le peuple. La langue du XVIII^e siècle propose déjà une nouvelle acception du terme « héros » : par glissement métonymique, le mot s'utilise de moins en moins au sens premier de demi-dieu de la mythologie (actant exemplaire d'un récit mythologique, épique ou historique) et devient synonyme de « personnage » d'un récit. Philippe Hamon, dans *Texte et idéologie*¹⁹, montre aussi qu'à partir du XVIII^e siècle, l'ensemble du champ littéraire est jalonné de figures de héros exemplaires et mythiques perçus comme « discriminateurs ultimes des valeurs ». L'évaluation des manières, des opinions et des conduites se fait à l'aune d'un héros qui est au centre du récit. Le champ artistique et théâtral devient ainsi le « miroir des contenus possibles de l'individualité »²⁰, et l'on assiste à un renversement des structures d'influence qui incite l'homme politique à s'inspirer du champ artistique pour construire son image. Napoléon construit son mythe à la manière d'un artiste et la stratégie qu'il déploie s'appuie notamment sur les moyens propres au théâtre.

Les héros de la mythologie choisis par Napoléon transportent les spectateurs dans un autre temps, avant celui des monarchies de droit divin, où le pouvoir pouvait se conquérir par la force :

Le choix des pièces de ces spectacles d'Erfurt avait été fait avec un grand soin et beaucoup d'art. Tous les sujets étaient pris dans les temps héroïques ou dans les grands événements de l'histoire. La pensée de Napoléon, en faisant paraître les temps héroïques sur scène, avait été de dépayser toute cette ancienne noblesse allemande au milieu de laquelle il était, et de la transporter par l'imagination dans d'autres régions, où passaient sous ses yeux des hommes grands par eux-mêmes, fabuleux par leurs actions, créateurs de leur race et prétendant tirer leur origine des dieux[...]²¹.

Par l'intermédiaire de la représentation, les monarques spectateurs sont transportés en d'autres temps, où la noblesse se gagnait encore par les prouesses guerrières, et non par les liens du sang. Napoléon cherche à

¹⁹ HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, en particulier le chapitre 2 : « Héros, héraut, hiérarchie ».

²⁰ FABRE, Daniel, « L'atelier des héros », *op. cit.*, p. 237.

²¹ *Ibid.*, p. 429.

imposer la figure théâtrale du grand homme parvenu au faite de la gloire par la force de la volonté. L'empereur estime donc que le « dépaysement » théâtral engendré par la représentation tragique est capable de désarmer ses interlocuteurs politiques, et semble convaincu de l'influence physique de l'illusion théâtrale, censée inspirer la terreur à cette assemblée de monarques.

Napoléon veut être comparé au héros des temps anciens, à l'aventurier légendaire auquel la cité – incarnée par le chœur – voue un culte. Son règne est contemporain de la construction du panthéon et de l'élaboration de nouveaux critères d'héroïsme et de distinction sociales. L'empereur bénéficie ainsi de la diffusion de nouveaux schèmes symboliques et de nouveaux critères de réussite sociale, liés au talent et à l'exceptionnalité du parcours. A ce titre, la constitution de sa légende profite d'autres parcours symboliques et mythiques à une époque où l'on voue un véritable culte aux héros de l'Antiquité. Napoléon joue sans cesse de la confusion entre *signifiant* et *signifié* et s'appuie sur la force du mythe pour asseoir sa légitimité.

Talleyrand, dans ses mémoires, rappelle que cette utopie théâtrale finit par déborder l'espace scénique pour envahir l'espace politique. La représentation de *Mahomet* constitue, à ce titre, l'apothéose théâtrale de l'entrevue :

[..] la pièce de son choix, celle qui établissait le mieux les causes et la source de sa puissance, c'était Mahomet, parce que d'un bout à l'autre, il croyait remplir la scène. Dès le premier acte :

Les mortels sont égaux, ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait la différence.
Il est de ces esprits favorisés des cieux
Qui sont tout par eux-mêmes et rien par leurs aïeux.
Tel est l'homme, en un mot, que j'ai choisi pour maître ;
Lui seul dans l'univers a mérité de l'être ;
Tout mortel à ses lois doit un jour obéir, etc. (Mahomet, I, 4)

Les yeux de toute la salle étaient fixés sur lui ; on écoutait les acteurs et c'était lui qu'on regardait²².

En définitive, les comédiens semblent présents pour réciter un texte de commande, plus que pour être vus et applaudis : on « écoute » les interprètes, mais on « regarde » Napoléon qui « remplit » la scène.

²² TALLEYRAND, *op.cit.*, p. 320.

La stratégie théâtrale de Napoléon ne s'intéresse pas, on l'a vu, à l'intégralité de la tragédie en tant que récit, mais plutôt à certains morceaux de bravoures qui redoublent sur scène ce qui s'est joué au dehors. Ce sont bien moins les pièces elles-mêmes que certains vers, ou certains passages, qui intéressent l'assemblée, parce qu'ils sont directement en rapport avec l'actualité politique et qu'ils sont immédiatement accompagnés de réactions de la part des spectateurs. La mise en scène napoléonienne semble parfaitement fonctionner, puisque les monarques, devenus acteurs, interprètent le rôle que Napoléon veut leur faire jouer. Ils réagissent exactement aux moments prévus, comme s'ils suivaient des indications de mise en scène, ainsi qu'en témoignent les exclamations qui accompagnent la représentation d'*Oedipe*. Le dispositif théâtral mis en place par Napoléon procède selon une logique d'endoctrinement politique, reposant sur le slogan et les réflexes qu'ils induisent chez l'auditeur.

La performance des Comédiens Français à Erfurt, jouant l'*Œdipe* de Voltaire, instaure sur l'espace scénique une proximité fictive entre l'empereur et la salle. Le récit mythique transposé sur scène permet d'éviter une confrontation réelle entre le despote et son peuple dans l'espace politique. En effet, le dialogue entre le souverain et la salle est illusoire puisque le public demeure passif, à l'image du peuple devant son tyran²³ et ne peut changer le cours de la fatalité tragique. Comme celui des despotes qu'il met en scène, l'empire napoléonien est temporaire, arbitraire et autoproclamé, puisqu'il s'appuie sur des mouvements de foule prévisibles et contrôlés.

Napoléon a maintenu le théâtre post révolutionnaire dans un état ancien, favorisant la tragédie classique au détriment de nouvelles formes ou propositions dramatiques. On sait à quel point le mythe de Napoléon a rejailli sur tout le XIX^e siècle, brouillant les relectures historiques, historiques du consulat et de l'Empire, rendues impossibles par l'ombre portée par la légende impériale. Napoléon est lui-même devenu légende, au point que son propre mythe a été également transposé sur scène peu

²³ Sous la Révolution, les mises en scène imaginées par David au Théâtre de la République exploitaient déjà l'espace libre de la scène pour y introduire des figurants. Dans la mise en scène de *Caius Gracchus* en février 1792, les personnages des sénateurs sont disposés sur scène autour d'une tribune d'où les interprètes haranguent le peuple. La scénographie tend à imiter les lieux de débats politiques, en plaçant le comédien à l'avant-scène en position de supériorité devant les spectateurs. Voir à ce sujet, RAZGONIKOFF, Jacqueline et DANIELS, Barry, *Patriotes en scène, Théâtre de la République (1790-1799)*, Versailles, ArtLys, 2007.

de temps après sa disparition. Une fois devenu mythe, Napoléon a pu lui aussi apparaître à la scène.

Le mythe napoléonien aurait même contribué à façonner l'ensemble des mythes contemporains :

On ne peut ignorer la place éminente tenue par ce que l'on a très tôt appelé la « légende » de Napoléon dans l'atelier des héros nationaux. Il rassemble la panoplie des attributs héroïques, il remodèle les voies d'accès à l'excellence et il sert de référence à un renouvellement de la philosophie de l'Histoire. Autant de traits qui l'imposent – comme exemple ou comme repoussoir – sur tous les terrains où se joue en Europe, dans le siècle qui suit, la question de l'action historique et de la participation à la symbolique nationale. Les travaux sur ce personnage sont légion, beaucoup proposent un inventaire des versions de son « mythe » et s'interrogent sur son extraordinaire popularité²⁴. [...]

Pour construire son propre mythe, Napoléon s'est appuyé sur une série de référents légendaires, et en particulier les héros d'épopée. Il fonde un empire, et non un royaume, et construit un nouveau territoire symbolique : il devient donc lui-même un modèle à imiter pour devenir légende.

Napoléon a œuvré pour que le public confonde sa personne avec d'autres masques légendaires, et pour que son mythe s'appuie sur une illusion d'identification aux figures impériales de la tragédie antique. L'excessive théâtralité du régime napoléonien a été magnifiquement illustrée par Chateaubriand qui, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, dresse le portrait du « caractère de Bonaparte ». La personnalité de l'empereur reposait, d'après lui, sur un excès de mise en scène, car Bonaparte n'a cessé de se singer lui-même en jouant Napoléon, au point qu'il est devenu difficile – même pour ses contemporains - de distinguer l'acteur et le rôle :

Il tenait du sang italien ; sa nature était complexe : les grands hommes, très petite famille sur la terre, ne trouvent malheureusement qu'eux-mêmes pour s'imiter. A la fois modèle et copie, personnage réel et acteur représentant ce personnage, Napoléon était son propre mime ; il ne se serait pas cru un héros s'il ne se fût affublé du costume d'un héros. Cette étrange faiblesse donne à ses étonnantes réalités quelque chose de faux et d'équivoque ; on craint de prendre le roi des rois pour Roscius, ou Roscius pour le roi des rois.

²⁴ FABRE, Daniel, « L'atelier des héros », *op. cit.*, p. 250.

Les qualités de Napoléon sont si adultérées dans les gazettes, les brochures, les vers et jusque dans les chansons envahies de l'impérialisme, que ces qualités sont complètement méconnaissables²⁵.

Dans le portrait de Chateaubriand, Napoléon est un simulacre d'empereur, un comédien qui joue son rôle. L'allusion à Roscius établit une équivalence de statut entre l'empereur et le tragédien : Napoléon ne peut être imité par un autre comédien, puisqu'il est à la fois empereur en soi, et représentation de l'empereur. Dans ce portrait, Napoléon est l'incarnation parfaite de la fusion entre corps symbolique et corps réel de la royauté.

Le portrait de Napoléon par Chateaubriand montre aussi comment le mythe napoléonien s'est façonné à partir d'une variété de points de vue qui se sont superposés jusqu'à former une figure fantasmatique. Dans la légende constituée, il ne reste plus rien de la figure originale ; seules les représentations demeurent :

Bonaparte n'est plus le vrai Bonaparte, c'est une figure légendaire composée des lubies du poète, des devis du soldat et des contes du peuple ; c'est le Charlemagne et l'Alexandre des épopées du Moyen Âge que nous voyons aujourd'hui. Ce héros fantastique restera le personnage réel ; les autres portraits disparaîtront²⁶.

Selon cette conception romantique du mythe, il devient impossible de discerner la part de réalité et de fiction dans la reconstitution. On voit ainsi comment s'écrit et se réécrit le mythe, par la constitution d'un palimpseste d'archives historiques et de fictions littéraires et théâtrales.

²⁵ CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, volume 1, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951, livre 24, chap. 6, p. 1002.

²⁶ CHATEAUBRIAND, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, Livre XXIV, chapitre 8, *éd. cit.*, p. 1008.

la langue du plateau **Amphitryon de Molière, selon Vassiliev**

«Si nous voulons garder Racine, éloignons-le.»

Roland Barthes¹

Cristina Marinho

Universidade do Porto



Eugène Green, dans *La parole baroque*, reconnaissait dans les théâtres classiques de l'Asie, le Nô, le Kabuki, le Kunqu et le Kathakali, une unité profonde de conception de la représentation théâtrale universelle lui permettant de rapprocher la Renaissance et l'époque baroque du théâtre européen de ces formes à la fois intimes et étranges de l'Orient². Plus exigeante que la gestique baroque lancée au début des années 80,

¹ BARTHES Roland, *Sur Racine*, « II. Dire Racine », Paris, Seuil, 1979, p.143.

² GREEN Eugène, *La parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, «La voie de l'action», p.13. Green soulignera, dans la page 14, que «constatant qu'aucune recherche n'existait qui me permettrait de passer directement à une pratique artistique, j'ai commencé à faire ce travail moi-même. Je l'ai fait avec tout le sérieux dont j'étais capable, et j'ai eu la chance de pouvoir suivre, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, le séminaire de Louis Marin; (...)»

L'approche de Green cherchait la civilisation dont elle serait signe, expression pure d'émotion et de pensée, et se réalisait dans les spectacles du Théâtre de la Sapience qui disparaîtrait. En effet, le metteur en scène arrêta son action, que la critique considèrerait « *une entreprise séditeuse, blasphématoire* soulignera, dans la page 14, que « *constatant qu'aucune recherche n'existait qui me permettrait de passer directement à une pratique artistique, j'ai commencé à faire ce travail moi-même. Je l'ai fait avec tout le sérieux dont j'étais capable, et j'ai eu la chance de pouvoir suivre, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, le séminaire de Louis Marin; (...)*», et obscène»³, afin d'écrire les fondements pour l'actualité de la pratique artistique renouvelée. La parole serait le domaine le plus sensible où la rationalisation, une face du Janus baroque, s'exercerait en tant que lieu par excellence du sacré, dans la tradition culturelle européenne, depuis Platon. Sa remise en question de la vérité dans le langage atteint les fondements chrétiens de toute théologie, axés sur le Verbe en tant qu'essence originelle de Dieu, suite d'un héritage juif où la création divine procède à partir de noms sacrés. Une désacralisation de la parole, à partir du XVIIe siècle, déferait le paradoxe baroque où elle constituerait, par sa double nature, un oxymore tragique, le reflet à la fois d'une réalité et de son inexistence. La parole écrite ne pouvant pas être le lieu d'une épiphanie, à l'époque baroque, « *c'est uniquement dans la parole sonore que le sacré peut se manifester à l'homme* »⁴, la déclamation permettant son

³ Idem, *ibidem*, «La voie de l'action», p.15. Georges Forestier ajoutera, sur *fabula*, que cet essai « *ne consiste pas seulement à fournir les preuves historiques des fondements de la pratique théâtrale d'Eugène Green (...) il montre surtout combien la parole baroque est aujourd'hui non seulement essentielle à notre continuité culturelle, mais essentielle à une pratique renouvelée de l'art contemporain. (...)* Il mettra en évidence que « *Eugène Green semble définitivement empêché par les résistances de toutes les institutions théâtrales de continuer son travail de metteur en scène (...) afin de conclure «que ce livre à la fois très riche et très beau transfigure ce qui aurait pu être révolte contre l'indécrottable obscurantisme des milieux théâtraux dominants en une belle mélancolie dominée (typiquement baroque). (...)»*

⁴ GREEN Eugène, *La parole baroque essai*, édition citée, « *Le jeu de l'existence du monde* », « *L'incarnation* » p.24. L'auteur développera, dans la page 25, la portée de la déclamation de l'époque baroque:

« (...) C'était seulement par la déclamation que la parole révélait au même instant les deux faces de sa nature, et c'était seulement sous cette forme qu'apparaissait son essence sacrée. Mais dans la déclamation, la parole n'est plus une idée abstraite et sans lieu, comme on peut l'envisager sous sa

incarnation dans un corps et dans une voix humains, véritable projection du mystère eucharistique. La rhétorique, en tant qu'architecture de l'esprit et, par conséquent, génie civil du discours littéraire, en elle-même une discipline baroque, prendrait en charge le dépassement de la raison vers les énergies cosmiques de *memoria*, territoire de tout le savoir potentiel. Si la parole s'avère le songe allumé où résiderait la vraie vie, comme dans l'éphémère ou dans l'instabilité s'exprimerait le plus concret qui soit, ou la seule réalité à partir de la mort qui l'éveille, aux alentours de 1580, jusqu'à 1680, l'unité qui suivra dissoudra le paradoxe baroque. Examiner, donc, les caractéristiques de la représentation baroque implique l'axe théâtral, forme de représentation par excellence, à l'époque, référence pour tous les autres arts, et les Français accepteront à peine d'ébranler leur tout savoir dans le domaine⁵ où le Classicisme triomphant aurait vaincu l'outrance baroque, la francité prenant suprêmement le dessus. Mathilde La Bardonnie illustrera, tout en gardant une élégance ironique, l'incompréhension française, lors de la «*version baroque de Mithridate de Jean Racine, mise en scène*

forme écrite: l'énoncé déclamé, et sa sacralité, existent à travers l'incarnation de la parole dans le corps et le souffle d'un homme. Ainsi la déclamation rejoint le mystère originel du christianisme, et devient un echo de l'Eucharistie.

Voir également DE CASQUET Julia Gros, *En disant l'alexandrin L'acteur tragique et son art XVIIe-Xxe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, page 11:

« (...) L'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours. » Cette formule est aussi une invitation à ne pas concevoir l'oralité selon les bornes étroites de l'oral, du vocal, mais à réfléchir à tout ce que terme d'oralité suppose d'engagement physique, c'est-à-dire corporel et bien sûr vocal de la part de celui qui a en charge de dire le texte à voix haute. (...) »

⁵ Idem, *ibidem*, «Le jeu de l'existence du monde», «Le songe est une vie», p.30. Green soulignera un aspect fondamental du préjugé critique:

« (...) Or, ce qu'il y a de particulier dans le cas présent, c'est qu'il s'agit d'opinions qui sont tenues pour des faits de la «culture commune», et qui portent une très forte valeur affective, puisqu'elles sont censées concerner des éléments essentiels de l'identité française, et se justifier par références à des «vérités» historiques inamovibles. (...) »

En effet, le chercheur précisera les territoires d'effacement français du phénomène baroque européen, dans son extraordinaire diversité, y inclus les siens, riches et singuliers, dans les pages 36-37 de cet ouvrage.

Jean Rohou, in *Avez-vous lu Racine? Mise au point polémique*, Paris, L'Harmattan, 2000, page 40, affirmera que « ce sont (...) les effets intellectuels, affectifs et esthétiques que l'écrivain vise d'abord, et il invente ou choisit et dispose les événements afin de les produire. »

d'Éugène Green, *Chapelle de la Sorbonne*»⁶, dans la mesure où sa formulation même refuse naturellement la nature baroque de la pièce et qualifie avec ambiguïté le résultat de cette production artistique «*excitante*» d'un «*artiste plutôt à la marge, voire insolite*», «*arpenteur radical, [...] à la recherche d'une interprétation baroque du théâtre classique*». Si elle établit la rigueur du chercheur, «*ca passionné, /qui/ vingt années durant a fouillé à la Bibliothèque Nationale le peu qui pouvait s'y trouver en matière de diction*», elle saura interroger les résultats de cette érudition multiple par l'équivoque, encore une fois, sur la lecture des documents de l'époque dont Green serait «*moins soucieux de prétendre à l'authenticité (...) que de redonner une verdeur au théâtre du XVIIe siècle, à des souvenirs enfouis. (...)*». Ainsi soulignera-t-elle que «*du côté des professionnels de l'orthodoxie classique, sa tentative de retour aux sources suscite des doutes*» afin de conclure qu'un «*spectateur normal*» suivra à peine «*le rythme et les sonorités étranges des vers, ici scandés comme on ne peut imaginer que des vers soient scandés*». Après avoir mis en valeur les divergences du philosophe et linguiste François Regnault, «*coanimateur de la compagnie Pandora et coauteur d'un brillantissime traité intitulé **Dire le vers***», comme celles de Christian Rist, «*autre puriste*» formé à l'école de Jean-Marie Villégier, saluant son «*exotisme violent*», l'enthousiasme, non fondé dans cet article, de Georges Forrestier ne sauvera pas Green. La Bardonnie le situera inexorablement dans un *no man's land* contemporain où tout jugé franc tireur ne s'empêchera pas d'être abattu: ni audacieux, ni conservateur, Eugène Green est quasi caricaturé, enseignant à des lycéens les gestes des personnages des peintures du XVIIe, l'impossible symétrie des baroques, tandis que de vrais spécialistes réproouvent son appropriation douteuse du corps, de l'érotique du siècle qu'on ne connaît point. Or, l'incompréhension de l'oxymore baroque dont les grands spécialistes témoignent légitimant ce scepticisme critique s'avère étonnante: le piège d'une claire opposition entre artifice et naturel se manifeste toujours dans leur présomption nette de la substance et de l'ornemental qui débouche nécessairement sur un équivoque traditionnel⁷. Aussi le fait que le théâtre constitue un lieu du sacré est-il déformé actuellement par l'argument de l'opposition

⁶ Voir *Libération*, le 28 septembre 1999, France Culture, article de Mathilde La Bardonnie, «*Racine en vers et contre tous. Eugène Green propose une version baroque de **Mithridate** de Jean Racine, mise en scène d'Eugène Green, Chapelle de la Sorbonne, du mardi au samedi, 19h30m, jusqu'au 30 Octobre*». L'auteur notera ici que «*la démarche tant erudite qu'artistique d'Eugène Green est saluée avec enthousiasme*».

ecclésiastique à ce que les structures de l'Église considéraient un divertissement. La représentation théâtrale, la liturgie et le sermon à l'église convergissaient, au contraire, dans la communion publique dans la langue, lien humain et épiphanie, jusqu'à ce que Louis XIV élimine toute source de tension, dans son royaume signalant absolument la mort du corps mystique du roi, vers les années 80.

⁷ Voir Green Eugène, *La parole baroque essai*, éd. Citée, « Le reflet sur l'eau », « Artifice et naturel », page 44:

« (...) Pour Molière comme pour ses rivaux, être « naturel » en scène, c'était à chaque moment du spectacle, utiliser les codes de la rhétorique théâtrale pour représenter d'une manière convaincante ce dont la scène était l'imitation. Rien ne peut remplacer le temps qui travaille: avant que l'homme européen n'arrive aux sommets du théâtre soixante-huitard, il aura fallu qu'il connaisse trois cents ans de progrès ».

Green référera, dans le cadre de cette polémique entre troupes à l'époque de Molière, l'édition moderne de l'ensemble des pièces de la Querelle, MONGRÉDIEN Georges, *La Querelle de l'Ecole des femmes*, Paris, 1971.

Georges Forestier soulignera, à ce propos, que « le moyen le plus sûr d'atteindre le naturel était d'obtenir la perfection de l'artificiel ». Voir Forestier Georges, *Lire Racine*, Racine Jean, *Oeuvres Complètes I, Théâtre - Poésie*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, pp.LIX-LX. Dans le même sens, très clairement, Eugène Green dénoncera, *op. Cit.*, « Le reflet sur l'eau », « Le sacré et le profane », page 80, les faux sens qui dominent:

« Baroque et « classicisme », artifice et « naturel », jansénistes et jésuites, le Roi humain et mystique, Le Roi présent et caché, le sacré et le profane: voilà des oppositions où on peut voir une manifestation du paradoxe baroque, mais aussi des pièges, où la « culture commune », par des dogmes censés créer des liens communautaires, nous fait tomber. (...) »

Voir CHAOUCHE Sabine, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique*, Paris, Honoré Champion, 2001, p.12:

« (...) au théâtre, à cette époque, « dire », c'est avant tout « faire impression »; imprimer, faire appel à l'imagination par le pouvoir évocateur de la parole, créer des images vives et vivifiantes capables de s'insinuer dans les esprits et surtout impressionner, ébranler les sens, bouleverser le spectateur. »



Si nous disposons d'importantes sources à déchiffrer quant à plusieurs aspects de la déclamation, partie fondamentale de la rhétorique, la prononciation des phonèmes s'avère l'élément le plus illustré par des documents précis du XVII^e siècle. *Pronuntiatio* et composition littéraire se mettaient réciproquement en valeur et l'énergie particulièrement investie dans le discours déclamé l'éloignait de la conversation quotidienne⁸: Bénigne de Bacilly, un grand maître de chant, établit, dans ses *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*⁹, un mode plutôt théâtral d'accorder du poids aux paroles que l'on récite, capable de dégager la force potentielle, invisible, d'un discours révélateur. Car le système énergétique de la langue française est plus stable que ses phonèmes, l'examen de la langue actuelle permet de comprendre la déclamation baroque, art parfaitement européen aussi bien dans ses bases culturelles que dans ses effets. Maîtrise et conscience du souffle, source essentielle de l'énergie,

⁸ Eugène Green dénoncera, en plus, les équivoques d'une récitation soi disant naturelle des contemporains avec une délicieuse ironie, in **op. cit.**, «*Le grand théâtre du monde, La chair de la parole*», p.83:

« (...) »

Or, la récitation «naturelle» des comédiens post-soixante-huitards est aussi une forme de déclamation, puisque ses caractéristiques rythmiques et ces schémas d'intonation, très différents de ceux du discours ordinaire, sont repérables et reproduisibles, ce dont on trouve le reflet dans l'écriture musicale de certains compositeurs contemporains. (...) »

⁹ BACILLY Bénigne de, *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, Paris, 1^{ère} édition, 1668, p. 248.

elle constitue l'axe du jeu de toutes les formes de théâtre ancien asiatique fondé sur le centre de l'univers que l'acteur debout constitue, lieu d'échange du dedans et du dehors, à partir d'un texte voué, par nature, à cette incarnation. Prendre un texte dramatique baroque pour un ensemble de signes réduit évidemment sa portée, anéantit sa raison d'être, et ce procédé, hélas revendiqué par des porte drapeaux de la contemporanéité, déconsidère, par ailleurs, l'intercompréhension européenne dans cet art, les éléments sonores du Français étant, par exemple, plus saisissables aux portugais, castillans ou catalans, à l'époque¹⁰. Il importe de rappeler que les interprétations et les choix par rapport aux données linguistiques existantes, dont ces documents témoignent, reflètent la spécificité politique du Français en tant que cible, plus que toute autre langue en Europe, de nationalisation exemplaire dans le but de créer une langue de référence. Autour du monarque, inspirateur d'une élite soignant la perfection, en outre, se développait un modèle de «Français de cour», fondement de toute déclamation, axé sur le Français parlé dans le sud de l'Île de France et en Touraine, et encore point de départ pour une espèce de sa quintessence, une articulation qui puiserait dans l'invisible l'âme ainsi révélée de la verbalisation humaine. Green insistera sur le fait que «*cet aspect de la prononciation qu'on entendait au théâtre était aussi étrange pour un contemporain de Molière ou de Racine que pour nous*»¹¹ et seul lui permettait la reconnaissance régulière des formes

¹⁰ Cette dimension est très précisément illustrée par des ouvrages de l'époque baroque. Pourtant, ces oppositeurs actuels tiennent à l'ignorer, comme Green le soulignera, *op. cit. Le grand théâtre du monde*, «*La chair de la parole,, Prononciation*», p.89, Jean Palsgrave et *L'Éclaircissement de la langue française*, 1530, justement Bénigne de Bacilly et *Remarques curieuses sur l'Art de bien chanter*, 1668, encore Louis de Dangeau et ses *Essais de grammaire*, 1694. Ce chercheur présentera le parcours particulier d'évolution phonétique du Français, dans les pages 92-94 de cet ouvrage, qui s'autodétruit de ce point de vue, ses phonèmes ayant une propension à se manger les uns les autres. En plus, on constate une graduelle perte de son énergie vitale par l'affaiblissement de l'accent d'intensité et sa localisation précaire sur la dernière d'un groupe de syllabes qui engendraient un «allègement phonétique de la langue» généralisée au XIV^e siècle. Sa grammaire, par conséquent, ne serait plus audible.

¹¹ Voir Eugène Green, *La parole baroque essai*, éd. Citée, *Le grand théâtre du monde*, La chair de la parole, *Prononciation*, p.96. L'auteur en soulignera la même valeur d'épiphanie. Dans la page 94, l'auteur tournera en dérision la tradition scolaire française selon laquelle le Français serait une langue

potentielles de la langue que l'écriture, plus rare, dévoilait. Ainsi, cet éloignement, produit par une technique à maîtriser dont l'effet devait être dépassé, non sans peine, par le public, engendrait -il un temps et un lieu abstraits, strictement de la représentation, un voyage, en un mot. Si dans tout système prosodique le vers renforce l'énergie naturelle et visible, en Français ceci est d'autant plus vrai, car il révèle son énergie non apparente. Outre l'accent d'intensité, dit à tort l'accent tonique, Bacilly introduira l'accent de longueur et l'accent musical rassemblés dans les formes du discours littéraire et capables d'une considérable richesse rythmique, sans exclure l'accent d'hauteur, primordial dans le système d'intonation. Le vers français est classé, dans les traités de prosodie depuis 1500 jusqu'à la Révolution Française, selon le nombre de syllabes qu'il comporte, ayant une forme masculine, quand la fin du vers coïncide avec la syllabe accentuée, ou une forme féminine¹², lorsque la pénultième syllabe est suivie d'une autre, articulée et non accentuée, dont la voyelle e est forcément neutre. Outre l'intonation, très précise également, la ponctuation moderne découpe logiquement le texte qui perd tout son jeu rythmique et son éventail de tons¹³. D'habitude, les lecteurs mettent l'accent d'intensité sur la sixième

écrite par nature qui permettrait aux interlocuteurs une décodification instantanée des possibilités grammaticales.

¹² Idem, *ibidem*, p.101. Dans le même chapitre, Green précisera que « *les traits anciens distinguent, parmi les vers féminins, les «féminins ouverts» où cet e neutre est le dernier son, et les «féminins clos», ou cette voyelle est suivie d'un autre phonème (s ou t). (...) »*

¹³ Catarina Araújo de Figueiredo de França Martins Blanco, étudiante de Littérature Française Classique à la Faculté des Lettres de Porto, année scolaire 2011-12, 1er semestre, a développé une recherche sur la déclamation de *Bérénice* de Jean Racine («*Declamar Bérénice de Jean Racine: A necessidade de revelar a realidade escondida da palavra através do respeito escrupuloso da pontuação original*», FLUP, 2012) au cours de laquelle elle compare l'édition de Jean-Pierre Collinet (Gallimard, 1982) avec celle de Georges Forestier (Gallimard, 1999). Collinet soulignera, page 50, que « *Nous modifions, aussi discrètement que possible, la ponctuation afin de l'adapter à l'usage actuel.*», tandis que Forestier mettra en valeur la ponctuation racinienne, car le dramaturge s'y concentrait très délibérément, page LIX: « *Nous avons en revanche scrupuleusement respecté la ponctuation originale (...)*». Catarina conclura, page 9, que 480 vers (dans l'ensemble de 1507 vers de la tragédie) présentent des différences de ponctuation et un vers peut inclure plus d'une altération. Aussi, y-a-t-il 600 modifications produisant d'immédiates conséquences dans la déclamation correspondante, ce qui lui permet d'observer que Jean-Pierre Collinet intervient plus nettement qu'il ne l'avoue, dans le cadre de son édition.

et la douzième syllables de l'alexandrin, mais cet accent est plutôt déterminé par une précision exclamative ou interrogative, ou bien par un supplément d'énergie porté par un mot sur un autre, tout en concentrant une forte charge émotive sur des adjectifs ou des substantifs. Outre cette singularité, en elle-même tout un domaine à approfondir, il est important de considérer la façon dont le corps participait dans la représentation de la parole et de rendre compte des relations fondamentales de cette conception baroque avec la recherche récente sur le langage humain. En effet, lorsque Eugène Green éclaircit la signification du geste, à l'époque, en tant que «*langage naturel et universel qui, sous sa forme primitive, et entièrement muette, permettait aux êtres humains de communiquer des idées et des sentiments*»¹⁴, toutefois assimilé, cultivé, il

Julia Gros de Casquet, dans son ouvrage, *En disant l'alexandrin L'acteur tragique et son art, XVIIe- XXe*, éd. citée, page 47, affirmera que «*Racine a été un réformateur de la déclamation tragique dans les années 1668-1670, à travers l'information et le rythme (...), cette réforme de l'oralité du vers est décelable dans le travail d'écriture et de ponctuation de ses vers.*» Sabine Chaouche, dans son chapitre fondamental «*Au Cœur du «Chant» Racinien*», in *L'art du comédien / Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, éd. Citée, p.321, ajoutera que «*Si Racine était doué en matière de déclamation, il est certain que son travail d'écriture contient en son sein toutes ses recherches sur une prononciation novatrice dans la mesure où il se veut une traduction ou retranscription des tonalités de la voix et des marques de respiration de l'acteur. Par conséquent le rôle de la ponctuation est fondamental dans la déclamation racinienne.*»

¹⁴ GREEN Eugène, *La parole baroque essai*, édition citée, «*Le corps transfiguré*», «*Vers une théorie de la représentation gestuelle*», p.145. Voir le magnifique ouvrage de Michael Corballis, *The Recursive Mind/ The Origins of Human Language, Thought and Civilization*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2011, dans lequel les principes généraux de la Psychologie Expérimentale, contrariant les traditions linguistiques dominantes, rejoignent ces présupposés baroques d'une *anima* humaine de la communication qui divergerait essentiellement de tout notre logocentrisme civilisationnel. Dans sa Préface, Corballis expose clairement les directions de sa recherche qu'il développera dans les Chapitres 11 et 12 («*Becoming Human*» / «*Becoming Modern*»), page ix:

«*(...) Where I part from Chomsky, though, is in his view that thought itself is fundamentally linguistic. I argue instead that the modes of thought that made language possible were nonlinguistic, but were nonetheless possessed of recursive properties to which language adapted. Where Chomsky views thought through the lens of language, I prefer to view language through the lens of thought. This change of view provides the main stimulus for this book, since it not only leads to a better understanding of how we humans think, but it also leads to a radically different perspective on language itself, as well as on how it evolved. (...)*»

ouvrira tout un éventail de lignes de réflexion à venir sur l'humain, un jour libéré de l'oppression logocentrique. Ainsi existe-t-il toute une codification gestique poussée jusqu'à la définition du geste abstrait que seul l'énergie de la parole pourrait cristalliser, surtout sans le confondre avec la gesticulation nerveuse. Le geste d'expression, par exemple, ne devait pas être redondant par rapport au discours, et il surgirait, donc, pendant le silence du personnage, tandis que le geste doit se rapporter à une parole précise, connaissant un moment d'immobilité avant la fin du mot, une «stase» conférant son existence corporelle. Le geste baroque comporterait, comme les théâtres classiques d'Extrême-Orient et les arts martiaux, une énergie en devenir, un mouvement principal et un rétablissement de l'équilibre de l'énergie. Ce mouvement principal a lieu sur le temps faible du texte, l'assise se faisant sur le temps fort, aussi bien les changements d'appui que les déplacements doivent se concentrer sur des silences¹⁵. Eugène Green insistera sur la valeur présente de la parole baroque, un mode récupéré d'approcher l'existence, d'après le paradoxe baroque qui nous réconcilie impossiblement avec la logique du monde et notre instinct supérieur d'ailleurs. Il s'agirait, par conséquent, d'un théâtre à la parole dévolue comme projet d'avenir donnant à voir, par l'artiste qui disparaît, le dehors et l'intérieur, souffle d'éternité, en fait.

Nous avons l'intention de poursuivre la recherche sur les relations entre ces données et la déclamation baroque afin de publier des conclusions générales qui dépasseront le cadre, lui-même encore un projet d'étude, plus spécifiquement vassilievien de cet essai.

¹⁵ Idem, *ibidem*, « Les déplacements », p.161:

« Il est significatif que ces principes se retrouvent, malgré la diversité des langues et des formes, dans tous les théâtres classiques d'Extrême-Orient. »

Green saura évaluer, page 162, la disponibilité de la réaction des enfants, lors de ces représentations contemporaines:

« (...) Cela veut dire qu'à ls réagissent spontanément en spectateurs baroques: la rationalité et la clarté de l'éloquence corporelle donnent à l'action la lisibilité d'une bande dessinée, mais la maîtrise de l'énergie chez l'acteur lui donne une puissance surnaturelle, née de la présence apparente du sacré. (...) »



Anatoli Vassiliev parcourt tout un itinéraire d'auteurs élus¹⁶ et Pouchkine, par exemple, est au centre de son travail pédagogique et de ses mises en scène dans le sens de travailler l'essence du vers, c'est-à-dire, sa métrique, son rythme et sa signification, sa portée musical et le fonds, par excellence, du verbe qu'il contient. Il s'agirait de puiser aux sources de la ritualisation théâtrale, de relier l'acteur au sacré à travers des entraînements longs de déclamation, pour ainsi dire, sur l'hexamètre, et d'arts martiaux chinois. Vassiliev, lui-même, ou un acteur du laboratoire, pourront travailler sur l'élocution de voyelles, de mots, d'un hexamètre ou d'un distique par la troupe, tout en pratiquant les intonations exclamative, narrative et affirmative, perçues comme allant de l'aigu au grave, selon une méthode synchrétique de diction et de prononciation des écoles théâtrales russes. L'acteur devrait se concentrer, donc, sur la nature vocale de son action, le pouvoir visuel, décontraction et verticalité de son corps et cet art serait proprement une méditation. Il devrait imaginer extrinsèquement le son qu'il lance vers des lignes horizontales et verticales, ce qui lui permettrait de

¹⁶ Cette (proposition d') étude constitue la troisième partie d'un développement intégré sur Vassiliev. Afin de ne répéter ses points de départ, il importe de renvoyer à MARINHO Cristina, «*Amphitryon* de Molière, segundo Vassiliev / *A vida além túmulo da palavra*», in *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil Homenagem a Arnaldo Saraiva*, Ed. Afrontamento, CITCEM, 2012, ed. de Zulmira Santos e Isabel Morujão, pp.75-87 et à «*Molière de Vassiliev / la théorie comme pratique / la pratique comme théorie*», in *Teatro do Mundo/ Tradição e vanguardas: cenas de uma conversa inacabada*, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, 2011, pages 125 - 140.

sentir l'ensemble et l'accord des participants. Le travail de Vassiliev de 1992 sur l'**Amphitryon** de Molière a consolidé une approche de chant et de pièce vocale particulière, toujours axée sur le vers, et il est certain que sa recherche prend graduellement conscience de sa primauté vocale, à partir de l'exploitation de parallélismes subtils fondant des éléments d'intonation avec des projections sémantiques du vers¹⁷. Si nous mettons en valeur, par une simple délimitation méthodologique de l'essai, l'incarnation vassilievienne du verbe, il importe de bien intégrer celle-ci dans un complexe réseau de construction dramaturgique¹⁸ dont les palimpsestes de plusieurs époques excluraient, au départ, toute archéologie baroque ou non que Green lui-même rejette, non sans éviter des équivoques critiques, connus par Vassiliev, à son tour, en France, lors de son expérience au Français. Il est vrai qu'Anatoli semble parcourir à reculons les différents paradigmes esthétiques et s'il est parti d'un projet social et d'avant-garde de l'art, s'il est passé par une spiritualité symboliste et s'est identifié avec Nietzsche, le tout étant traversé par l'Esthétique religieuse de Russie, il reviendra sur le Moyen Âge et sur son mystère. Or, il s'est aperçu que ses acteurs agissaient parfaitement, mais ils n'étaient pas capables de parler¹⁹, car ils étaient encore trop quotidiens dans leur langue. Par conséquent, sa recherche sur les structures du jeu ludique s'orientait naturellement vers la transmission verbale qui essayait de retrouver une parole primordiale

¹⁷ POLIAKOV Stéphane, Paris, Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Actes Sud-Papiers, 2006, « *Divisions, reprises, montage: le vers et verbe* », pages 102-119. L'auteur expliquera, dans la page 106, qu'« il serait cependant faux de voir, dans ce travail, une simple étude sonore. La sonorité ne peut faire fi des autres aspects du théâtre vassilievien: le travail sur le sens, les opérations dans l'espace et les structures de jeu. Leur intégration tend ainsi vers la forme théâtrale du mystère, sensible dans les dernières mises en scène. »

¹⁸ Voir LUPU Stéphanie, **Anatoli Vassiliev Au coeur de la pédagogie théâtrale Rigueur et anarchie**, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, 2006, « Vers un Théâtre de l'Incarnation », p.203:

« (...) En effet, si les premières années de gestation de la méthode sont dominées par l'alliance entre «texte littéraire et improvisation», et cherchent à faire de l'étude un «style» entre «rigueur et anarchie», les années quatre-vingt-dix et 2000 sont davantage marquées par une recherche sur la parole. Le style «experimental» où l'acteur créateur et libre a la première place, semble céder la place à un projet théâtral fortement inspiré par le mystère, l'incantation et l'anonymat.

(...) »

¹⁹ VASSILIEV Anatoli, **Sept ou huit leçons de théâtre**, P.O.L éditeur, 1999, p.108 Il est clair que Vassiliev revient, d'une façon très personnelle, sur le dernier souci stanilavskien de la parole que Maria Knebel développera par la suite.

et oubliée, à travers une technique verbale. En effet, le metteur en scène russe saura profondément confondre le texte et sa lecture, une même réalité rituelle pouvant éveiller notre trésor, dans l'espace actuellement métaphysique de son théâtre, par le dialogue révélateur du sens, le corps de l'acteur, dans sa fluidité longuement entraînée²⁰, donnant lieu à sa parole. Le Coeur s'avère le point irréductible qui engendra le souffle



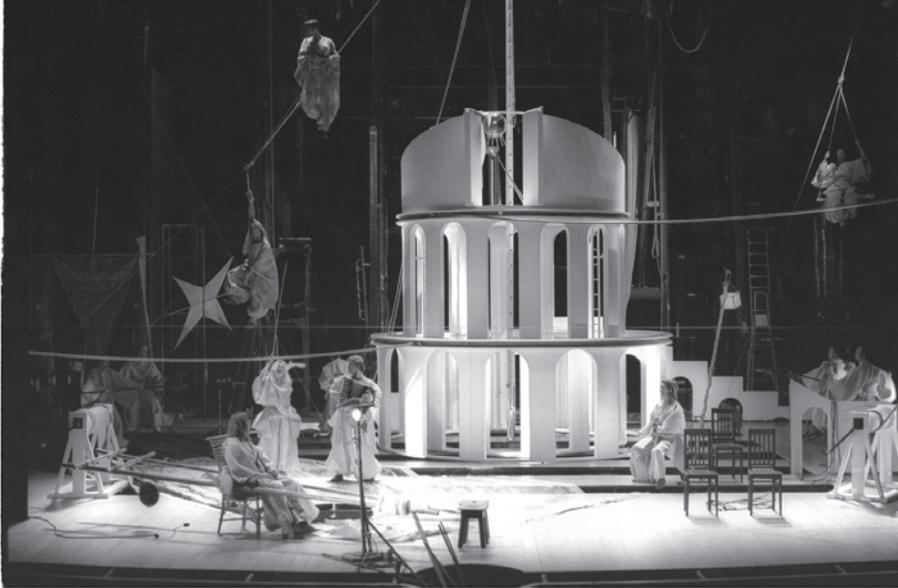
Les vêtements des acteurs de Vassiliev bâtissent des silhouettes illuminées qui pratiqueront une métaphysique du langage articulé, de l'incantation qu'une alchimie antique ne cessera pas de transmettre. D'une certaine façon, encore, Anatoli réalisera la méthode manquante d'Artaud qui était conscient du piétinement humain aspirant à l'acte théâtral où le sens se dévoilerait.

Amphitryon de Molière, par Vassiliev, à la Comédie Française, en 2002²¹, réalise ces carrefours temporels et civilisationnels que l'érudition voudrait effacer par sa logique routinière, sans prendre à corps le comédiographe

²⁰ LUPO Stéphanie, *Anatoli Vassiliev Au coeur de la pédagogie théâtrale Rigueur et anarchie*, éd. Cite, «De l'Imitation à L'Incarnation», pages 2224-2225:

« (...) C'est la connaissance de ce cercle que nous envisageons comme le corps se hissant à sa surface. C'est ce que nous appelons la perte de la chair, au profit de l'enveloppe, le passage du concept de profondeur à celui d'épaisseur. (...) »

surtout abstrait. À Moscou, à Paris, sous Louis XIV, après le monde soviétique, de nos jours, ces pèlerins de leurs existences, à l'autel de leur plateau, raffineront des cris et exhaleront des vers, en espérant que l'Annonce nous sera faite.



"Amphitryon" Molière / Anatoli Vassiliev, Comédie-Française, 2002 * copyright Photo Lot

²¹ Ces images soulignent le travail vocal des acteurs dans cette mise-en-scène d'Anatoli Vassiliev. (Comédie Française, 2002)

Édipos, Sísifos e Onis: Reescrita de mitos em Matsumoto, Teshigahara e Shindô

David Pinho Barros
Universidade do Porto

O universo diegético criado pelo cinema da Nova Vaga Japonesa está povoado de referências a seres fabulosos da tradição nipónica, mas também a entidades mitológicas ocidentais. Lembremos, por exemplo, a obra de Imamura Shohei, onde a narrativa está quase sempre dependente de uma crença profunda numa mundividência espiritual antiga, que remonta aos mitos de criação do arquipélago japonês. Os jidaigeki erótico-místicos de Shindô Kaneto são, por sua vez, minimalistas reescritas de mitos nipónicos, cunhados como alegorias do Japão seu contemporâneo. Por outro lado, cineastas como Matsumoto Toshio e Teshigahara Hiroshi trabalharam exaustivamente mitos ocidentais como o de Édipo e o de Sísifo, tornando-os veículos privilegiados no âmbito das manifestações de contra-estética e contra-política características do movimento, e servindo como via de comparação com o passado, com o objectivo de veicular a visão, mais ou menos desiludida, de que a evolução política, social e cultural do país do pós-guerra assumira um carácter puramente conjuntural.

Se, por um lado, considero excessiva a atribuição de uma estratégia concertada de reescrita de mitos ao cinema da *Nuberu Bagu*, a verdade é que a utilização de elementos mitológicos modificados para convir ao contexto sociopolítico do pós-guerra foi nitidamente uma via de combate adoptada por vários realizadores desta geração.

A uma primeira leitura, poderia parecer despropositada a utilização dos mitos do antigo Japão por parte de um movimento que se definia como uma acção de ruptura em relação ao cinema japonês clássico, mas também relativamente à cultura tradicional nipónica. Esta inspiração mítica é, no entanto, mais complexa daquilo que pode revelar uma leitura imediata excessivamente sincrónica. Na verdade, David Desser, no capítulo do seu *Eros Plus Massacre* dedicado à ligação entre o cinema da Nova Vaga e o teatro pós-Shingeki, seu contemporâneo, refere-se precisamente a este aspecto, traçando um paralelo entre as formas como os dois movimentos utilizaram

elementos da mitologia popular pré-moderna. Citando Tsuno Kaitaro e o seu texto “The Tradition of Modern Theatre in Japan”, escreve:

“[They wished] to use the pre-modern popular imagination as a negating force to transcend the modern... although Shingeki’s break with classical Noh and Kabuki was both justifiable and inevitable, it nonetheless cuts off from the sources of our traditions and trapped us within the restrictive confines of a static, bourgeois institution. Today we are seeking to reaffirm our tradition, but not as our predecessors did in the years leading up to the war... Our hope is that by harnessing the energy of the Japanese popular imagination we can at once transcend the enervating clichés [sic] of modern drama and revolutionize what it means to be Japanese”.

A vontade era clara: a de levar a cabo uma ruptura com o presente e o passado através, nas palavras de Desser, de um “regresso dialéctico a um passado pré-moderno”. Mas a palavra “harness” utilizada por Tsuno não é, de todo, irrelevante para a compreensão deste fenómeno. Na verdade, os cineastas da Nova Vaga, tal como os dramaturgos do movimento pós-Shingeki, queriam não só inspirar-se no imaginário popular mitológico pré-moderno, mas também, e principalmente, arreá-lo, dominá-lo, domesticá-lo, para poder moldá-lo e trabalhá-lo a seu gosto e conseguir chegar, através dele, a um discurso moderno forte, rico e plurifacetado. O objectivo era, assim, o de fazer com que a utilização da mitologia tradicional nipónica extravasasse de um uso respeitoso e nostálgico e permitisse prédicas ambíguas e, frequentemente, irónicas e abrasivas.

Foi deste contexto que nasceu quase toda a obra de Imamura Shohei, que, em científicos exercícios sócio-antropológicos como *A Mulher Insecto* (*Nippon Konch-ki*, 1963) e em *Profundos Desejos dos Deuses* (*Kamigami no Fukaki Yokubo*, 1968), encontrou a origem da violência, da promiscuidade e das obsessões do século XX japonês nos mitos criadores do arquipélago, incedivelmente eróticos e incestuosos. Foi também ele que viu nascer o *Manji* (1964) de Masumura Yasuzo, onde os rituais tradicionais ligados à espiritualidade pré-moderna eram praticados de forma tão excessiva que as suas consequências eram totalmente imprevisíveis. Ou ainda o *Silêncio* (*Chinmoku*, 1971) de Shinoda Masahiro, em que a figura mitológica do *oni* é expurgada da sua carga semiótica imediata e associada à intolerância ideológica presente em toda a História do Japão e, especialmente, no século XX.

Mas é em *Onibaba* de Shindô Kaneto que encontramos deste fenómeno um modelo exemplar: como o próprio nome indica, a longa-metragem realizada em 1964 é uma aventura de *onis*, os demónios cornudos que, na tradição nipónica, caçavam os pecadores e levavam-nos na sua carroça

dourada para *Emma-o*, o governador do submundo. Eram frequentemente tidos como responsáveis pelas doenças e alguns identificados como sendo antigas mulheres mortais que se tinham transformado em demónios por via da inveja e frustração presentes nas suas vidas. A alegoria é pertinente e, portanto, apesar da localização da acção no período feudal das guerras civis, *Onibaba* apresenta um discurso sobre a revolução sexual dos anos sessenta¹. O filme aproxima-se de “A Máscara de Carne”, o conto popular em que se baseia, na utilização do esquema repressor da protagonista: o de usar, para assustar a nora, uma máscara de *oni* roubada a um soldado assassinado. Na verdade, o conto tradicional apresentava a história de uma mulher que ia rezar todas as noites a um templo e que era severamente admoestada pela sogra. Vendo que as suas reprimendas não eram suficientes para afastar a nora do templo, a sogra decide utilizar uma máscara para a assustar à noite no seu caminho para a reza, acabando por matá-la de susto. Perante as consequências inesperadas do assombramento, a sogra arrepende-se dos seus actos e pede clemência a Buda, que lha concede. No entanto, ao retirar a máscara, a pele do seu rosto acompanha-a, deixando a protagonista eternamente desfigurada.

Partindo desta base, Shindô construiu, contudo, um outro contexto para a acção: a jovem não vai rezar a um templo, mas sim passar as noites com um desertor, com quem se envolve numa relação física extraordinariamente intensa. Esta mudança de moldura diegética implica assim um reajuste à “moral da história”: enquanto que no conto tradicional aquilo que castigou a sogra foi a sua incompreensão e desrespeito pela fé e devoção religiosa da nora, em *Onibaba* foi a sua obtusidade ética em relação à procura do prazer. A demanda da interacção sexual é, desta forma, elevada por Shindô ao estatuto da sacralidade, bem como considerada natural e necessária. Numa entrevista sobre o filme, o realizador sublinhou precisamente este aspecto:

“Durante o período Nanbokuchō [...], quando o país estava dividido entre dois impérios, um no Norte o outro no Sul, e estava constantemente em estado de guerra, parecia que as pessoas passavam fome e perdiam os seus hábitos. No entanto, as pessoas escondiam-se nas ervas e sobreviviam. Homens e mulheres continuavam as suas relações sexuais, o que é uma razão importante para estarmos todos aqui hoje. Este facto está no centro do meu filme.”

¹ O filme está, também, profundamente ligado à questão da violência e Max Tessier vê-o mesmo como um retrato cruel das guerras civis (TESSIER, 2005: 61).

A sexualidade reprimida era, de acordo com a História político-social dos anos sessenta no Japão, mas também com a do Ocidente, uma questão de maior importância nos debates públicos, esquematicamente cindindo os jovens apologistas da libertação sexual e os defensores da tradicional estrutura familiar nipônica e das suas implicações relacionais. Shindô coloca o debate em acção no próprio filme, associando a figura da jovem à consciência moderna da emancipação do desejo e a sogra ao conservadorismo moral. O *oni* em que a mãe voluntariamente se transforma vai ao encontro da caracterização tradicional do ser mitológico, associado a mulheres invejadas e frustradas, ligando-o portanto ao imaginário pré-moderno. Mas associa-o também à força social de repressão do desejo sexual, fortemente presente ainda nos anos sessenta no Japão, transformando-o, assim, numa figura diacronicamente ambivalente.

Desser e Alex Cox vêem *Onibaba* também como um conto sobre o capitalismo, ligando o filme a outro fulcral debate público no Japão neste período. Analisam as relações existentes entre as personagens de acordo com os interesses materiais que cada uma nutre pelas outras, lembrando que, acima de tudo, o filme é uma história de sobrevivência em tempos de crise². Na verdade, a jovem e a sua sogra vivem de uma actividade criminosa: assassinam soldados desertores errantes que ali vêm parar depois dos combates e trocam as suas armaduras por alimentos, razão pela qual Max Tessier lê o filme como um retrato cruel das guerras civis, profundamente ligado à questão das motivações e vicissitudes da violência.

O Funeral das Rosas (Bara no Sôretsu, 1969) de Matsumoto Toshio é, tanto ou mais que *Onibaba*, um mito reescrito, neste caso um ocidental, o de Édipo Rei. A ambivalência é aproveitada de uma forma igualmente pertinente dentro do discurso político-social do cinema da Nova Vaga, se bem que a reformulação da linha narrativa tradicional seja ainda mais subvertida do que na obra de Shindô. Com efeito, a primeira longa-metragem de Matsumoto apresenta um Édipo (Eddie no filme) travesti, homossexual e *entertainer* erótico, que voluntariamente assassina a mãe e, sem o saber, tem relações sexuais com o pai que, além da ligação sanguínea que o une ao filho, é proxeneta e, portanto, seu superior na profissão.

² E a sobrevivência dá-se não só também no campo da sexualidade, como *através* dele: “[...] *Onibaba* reveals what *Ugetsu* [Mizoguchi Kenji, 1953] suppressed, namely, that women cling to life and survive by asserting their sexual essences, that women, more than men, can cope with times of terror.” (DESSER, 1988: 121). São estes posicionamentos que levaram o crítico japonês Sato Tadao a considerar Shindô como um cineasta *feminisuto*, a par dos cineastas feministas canónicos como Mizoguchi, Kinoshita e Imamura.

Tal como em *Onibaba*, o mito em *O Funeral das Rosas* é um elemento polivalente, apoiando a teoria da inevitabilidade e previsibilidade de determinados comportamentos humanos mas, também, da especificidade de certas tendências socioculturais contemporâneas ao trabalho de Matsumoto. Com efeito, a nível político, o filme protagonizado por Peter é um retrato de um microcosmo onde as regras que regem os comportamento são diferentes das seguidas nas esferas maioritárias. Este facto é a prova de que a revolução de Esquerda a que Matsumoto e grande parte dos cineastas da Nova Vaga aspiravam estava a dar-se de forma incompleta e parcelar, fazendo-se sentir mais a nível social do que propriamente político. O falhanço da revolução tinha sido já frustradamente dissecado por outro cineasta da Nova Vaga, Ôshima Nagisa, em *Noite e Nevoeiro no Japão* (*Nihon no Yoru to Kiri*)³, o terceiro filme que realizou em 1960. A acção do filme passa-se num casamento entre dois antigos revolucionários, que é interrompido pela violenta intrusão de uma personagem com o nome de Ota. Este contestatário japonês põe em causa a fidelidade dos dois cônjuges ao movimento, acusando-os de frouxidão e comodismo. A natureza do evento permite então uma discussão entre os membros da “Velha Esquerda”⁴, ou seja, a que tinha lutado desde o final da Segunda Guerra Mundial, e a “Nova Esquerda”, a que estava

³ O título, literalmente *Noite e Nevoeiro no Japão*, deve o seu nome ao célebre documentário de Alain Resnais *Nuit et Brouillard*, realizado em 1955, sobre os campos de concentração nazis. Sabe-se hoje que Ôshima, apesar de admirar muito o trabalho de Resnais, ainda não tinha visto o filme do qual utilizou parte do título. Richie define desta forma a longa-metragem: “A political fable which criticizes both right and left, it was made with minimal means, many long takes, and is filled with theatricality. [...] It is about the failure of the left to end the United States – Japan Security Treaty during the 1960 demonstrations.” (RICHIE, 2005: 197).

⁴ Tal como a das personagens de *Nihon no Yoru to Kiri*, a revolta dos jovens cineastas dá-se tanto contra a direita militarista e reaccionária como contra a Esquerda débil e derrotista do pós-guerra, acusada de, aliciada pelo comodismo proporcionado pela tutela americana, ter abandonado o combate. Por outro lado, aqueles que protagonizavam a luta contra a presença dos americanos no cinema japonês eram oriundos tanto da Esquerda como da Direita, embora, obviamente, a motivação da oposição fosse diferente. Esta partilha de responsabilidades na luta contra a presença americana teve um paralelo, aliás, em várias outras zonas do globo neste período, entre as quais a França, como explica Dudley Andrew no seu artigo *The Post-War Struggle for Color*: “Despite their image as saviours of Western civilization, the Americans were feared and distrusted by many elements of the French populace. In the world of cinema both right and left-wing factions had reason to speak up against the extent of the American presence in Europe. The left-wing naturally was hoping for a Russian solution or a French solution based on Russian ties. They felt France to be an occupied country and loathed the economic

naquele momento a protagonizar as manifestações contra o Tratado de Cooperação e Segurança⁵. A empresa de produção do filme, a Shochiku, presumindo que uma obra que girasse em torno de um casamento poderia passar facilmente como um melodrama, aceitou distribuí-lo. No entanto, o escândalo que causou foi tão grande, tanto a nível estético como político⁶, em grande parte por ter coincidido com o assassinato do presidente do partido socialista japonês por um jovem fanático de extrema-direita, que a companhia decidiu retirá-lo imediatamente de exibição.

O Funeral das Rosas partilha da desilusão com a Velha Esquerda e a sua acção política, mas apresenta também uma revolução sociocultural incompleta e mal assimilada. Com efeito, o filme de Matsumoto dá conta de uma incorporação da vanguarda política e estética ocidental na sociedade *underground* japonesa, mas reprova severamente a forma apressada e acrítica como foi levada a cabo.

O facto de a profecia de Édipo se concretizar, levando este Eddie aos conhecidos actos do assassinato, do incesto e da cegueira provocada, reforça o sentido de inevitabilidade dos comportamentos sociais, da impossibilidade de levar a cabo uma revolução que modifique a natureza humana. Mas, apesar disso, Eddie não é Édipo. A profecia que o condena é a mesma da do rei de Tebas, mas o contexto em que o protagonista d'*O Funeral das Rosas* se move permite-lhe variações: Eddie é um homem mulher que assassina a mãe e se envolve com o pai e cuja tragédia tem lugar mais por via

net US industry was able to weave in every sector of French life, notably in their second largest industry, the cinema. The right-wing was comprised of two segments, capitalists and nationalists. The nationalists were, of course, opposed to every kind of intervention; the capitalists opposed those interventions which were disadvantageous to them." (DE LAURENTIS/HEATH, 1980: 63).

⁵ Ian Buruma, no seu *Inventing Japan*, menciona especificamente a atitude de Ôshima perante o contraste entre o entusiasmo vivido pela Esquerda no pós-guerra e a desilusão posterior em relação à política e ao país: "In December 1955, a young radical student at Kyoto University, soon to become a world-famous film director, wrote the following sentence in his diary: "Ten years after the war it looks superficially as if democratic forces have suffered a setback. But in fact they have progressed. The time of unruly romanticism has come to an end. The masses have got their foothold now and we enter a time of realism." A few years on, Ôshima Nagisa would be deeply disillusioned." (BURUMA, 2003: 133).

⁶ Max Tessier descreve assim o filme-escândalo de Ôshima: «[...] ouvertement politique, traitant du renouvellement contesté du traité de sécurité nippo-américain en pleines manifestations anti-américaines et critiquant le PCJ, le film était un brûlot révolutionnaire, de surcroît filmé en plans-séquences d'une stupéfiante complexité, avec des dialogues ininterrompus. (TESSIER, 2005: 71).

das circunstâncias sociais em que nasce e vive do que por uma metafísica intangível.

Mais austero na reescrita do mito, mas não menos libertário, é *A Mulher das Dunas* (*Suna no Onna*, 1964), o segundo filme de Teshigahara Hiroshi adaptado de um romance de Abe Kôbô. A longa-metragem apresenta a alegoria de um entomologista, Niki, que, depois de um passeio pelas dunas à procura de insectos para estudar, perde o último autocarro que o levaria de volta à cidade. Convidado a passar a noite numa habitação da localidade mais próxima, estranhamente situada num buraco de areia na duna, cedo percebe que tinha sido feito prisioneiro da dona da casa, uma jovem viúva com quem acaba por se envolver fisicamente. Niki estaria condenado a passar as noites a retirar a areia acumulada durante o dia na área circundante à casa, sob pena de morrer soterrado ou de os outros habitantes da localidade lhe cortarem o abastecimento de víveres e de água. O mito que está subjacente ao romance de Abe e ao filme de Teshigahara é, evidentemente, o de Sísifo.

A uma primeira leitura, e dado o interesse despertado pela filosofia de Camus e Sartre entre a geração no seio da qual nasceu o cinema da Nova Vaga Japonesa, *A Mulher das Dunas* poderia parecer uma obra existencialista clássica, obcecada pelas questões da identidade e da responsabilidade. Se elas estão, por um lado, efectivamente presentes no filme, ligando-o ao existencialismo mas também ao surgimento do mito de Sísifo *per se*, são-lhes acrescentadas duas dimensões específicas à realidade japonesa: uma de natureza cultural e outra de carácter político. Em relação à primeira, David Desser, no seu livro *Eros Plus Massacre*, relembra o facto que a responsabilidade individual no filme está profundamente dependente do conceito gregário de *giri*, ou seja, de obrigação. Segundo Desser, a dívida de Niki é para com a mulher, que, apesar de o ter ludibriado inicialmente, alimenta-o e trata-o bem. Mas é também, e sobretudo, para com o resto da aldeia, que pode desaparecer completamente se a casa da viúva ficar soterrada.

No mito grego, contudo, Sísifo tinha sido condenado por um juízo moral divino, por acções que os deuses consideravam ultrajantes. Niki, pelo contrário, não tinha entrado no microcosmo das dunas senão pela sua curiosidade pessoal e científica e, aparentemente, a sua escolha como prisioneiro tinha sido completamente arbitrária, não deixando espaço, conseqüentemente, a leituras baseadas em preceitos morais. Mas se não há motivação para a clausura, ela está presente no final de *A Mulher das Dunas*, quando Niki se acomoda à nova vida e decide desistir das suas tentativas de fuga. Se Sísifo não empreende a evasão por saber da sua condenação irrevogável e eterna, Niki não o faz por escolha própria, porque assim o

decidiu. Não porque tenha encontrado prazer na sua rotina, mas porque chegou à conclusão de que as ações que leva a cabo no poço da areia não são menos ilógicas ou válidas do que as que preenchem o seu dia-a-dia no exterior.

A segunda dimensão especificamente japonesa que é acrescida ao mito original é, por sua vez, a que se reporta ao contexto político contemporâneo à realização do filme. Teshigahara, apesar de nunca se ter envolvido directamente em grupos comunistas como o fizeram Ôshima e Wakamatsu, era também um atento comentador da realidade política de esquerda, cuja evolução nos anos 50 e 60 reforçavam o cariz sisifiano da revolução. Teshigahara, em *A Mulher das Dunas*, propõe assim uma atitude política transparentemente plausível: a de que saber que a revolução não vem é *praticamente* (em todos os seus sentidos) o mesmo que esperar que ela venha. Em todas as circunstâncias desfavoráveis, há mudanças a fazer que podem ir sendo feitas, não dependendo a sua validade de uma eventual revolução total. Niki encontrou assim sentido à sua vida em determinadas manobras que exerce no seu novo território e no qual tem uma intervenção positiva visível, forte e imediata. Uma das imagens mais desconcertantes do final do filme é quando o protagonista faz uso da sua sabedoria pré-vida nas dunas, ou seja, pré-moderna, e monta uma estrutura que lhe permite recuperar água do fosso de areia. É é precisamente no momento da aceitação do seu cativeiro, quando a sua vida se encontra reajustada ao meio em que se move, que é devolvido à personagem o nome próprio, desconhecido até então pelo espectador. Arthur Kimball, na sua discussão do romance de Abe, vê o final da obra como um regresso à sua ideologia existencial:

“Out of the apparent absurdity of life [Niki] has learned to extract meaning. He has been ‘set free’ in the metaphysical sense, and escape is no longer necessary.” (DESSER, 1988: 79).

Desser, pragmaticamente, acrescenta:

“The meaning he “extracts” (a nice expression on Kimball’s part) is a function of the water he has learned to extract from the sand.” (DESSER, 1988: 79)⁷.

⁷ Donald Richie, no seu *A Hundred Years of Japanese Film*, praticamente parafraseia a afirmação de Desser: “In discovering a way to make potable the water that seeps from the sand, he hits upon his purpose in life.” (RICHIE, 2005: 195).

E se Niki faz, assim, uso da sua sabedoria pré-moderna para se ajustar à vida condicionada que lhe é imposta, e se a ela recorre para “extrair” da sua vivência motivações e sentidos, da mesma forma o fizeram os cineastas da Nova Vaga Japonesa. No limbo da pendência revolucionária, na espera e esforço no sentido da resolução de graves contendidas sociopolíticas e artístico-culturais que caracterizaram os anos sessenta no Japão, os autores da *Nuberu Bagu* utilizaram o universo mitológico popular não como apologia saudosista do tempo em que o viu nascer nem como veículo ideológico de uma política tradicionalista, mas sim, pragmaticamente, como instrumento sábio, forte e válido para um discurso sobre um presente semi-revolucionário e para um futuro que esperavam ser, com todas as suas forças, política e artisticamente revolucionário no seu todo.

Bibliografia

- BURUMA, Ian (2003), *Inventing Japan*, London: Orion Publishing Co.
- COTTERELL, Arthur (1997), *Classical Mythology: The Ancient Myths and Legends of Greece and Rome*, London: Ultimate Editions
- DE LAURENTIS, Teresa & HEATH, Stephen (Ed.) (1980), *The Cinematic Apparatus*, New York: St. Martin's Press.
- DESSER, David (1988), *Eros Plus Massacre: An Introduction to The Japanese New Wave Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- DOMENIG, Roland (2006), “The Art Theatre Guild”, in *Funeral Parade of Roses.*, London: The Masters of Cinema Series.
- GALBRAITH, Stuart (2009), *Japanese Cinema*, Köln: Taschen.
- O'ROURKE, Jim (2006), “Timeline for a Timeless Story”, in *Funeral Parade of Roses.*, London: The Masters of Cinema Series.
- ÔSHIMA, Nagisa (1980), *Écrits*, Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard.
- PASSEK, Jean-Loup (Dir.) (1995a), *Dictionnaire du Cinéma A-K*, Paris: Larousse.
- PASSEK, Jean-Loup (Dir.) (1995b), *Dictionnaire du Cinéma L-Z*, Paris: Larousse.
- PHILLIPS, Alastair & STRINGER, Julian (Ed.) (2008), *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, New York: Routledge [2007].
- RICHIE, Donald (1971), *Japanese Cinema: Film Style and National Character*, Garden City: Anchor Books.
- RICHIE, Donald (2005), *A Hundred Years of Japanese Films*, Tokyo: Kodansha International Ltd.
- SATO, Tadao (1997a), *Le Cinéma Japonais I*, Paris: Centre Pompidou.

SATO, Tadao (1997b), *Le Cinéma Japonais II*, Paris: Centre Pompidou.

STORM, Rachel (2006), *Mythology of Asia and the Far East: Myths and Legends of China, Japan, Thailand, Malaysia and Indonesia*, London: Southwater.

TESSIER, Max (2005), *Le Cinéma Japonais*, Paris: Armand Colin Cinéma.

WHITAKER, Sheila (1977), "Japanese Independents" – in *Framework*, n° 6, Warwick.

‘Fast bind, fast find, / A proverb never stale in thrifty mind’ – parallel voices, echoes of permanence (notes concerning proverbs and proverbial expressions in the drama of William Shakespeare)

Nuno Pinto Ribeiro
Oporto University/ C. E. T. U. P.

Proverbs and proverbial expressions, an insistent resource in the oral culture of Elizabethan popular and commercial drama, can be seen as both the expression of consensual values and the site of a precarious collective wisdom in times of tribulation and change. In this they share the engaging fascination and inspiring role of founding stories and myths celebrating gods or heroes, protagonists of the community and interpreters of a common lore. The generic statement of accepted truths may thus aim simply at granting a feeling of stability and confidence in an ever-moving system of ideas and social representations but, under a more critical scrutiny, it may also expose, in the historical frame of reference and in the specific context of the action of the play, the subjective bias of the speaker and the cloaked or patent interests of groups and classes. A brief survey of the ubiquitous presence of those formulaic statements and codified principles of popular extraction can be nothing more than a prospective test of reading possibilities.

A bird in the hand is worth two in the bush – this is an established truth that common sense would hardly challenge. Hotspur, however, has a different opinion when against the odds he claims his unassailable fortitude and bravery, and proclaims his most genuine convictions: ‘Out of this nettle, danger, we pluck this flower, safety’ (**Henry IV Part One**, 2. 4. 9-10). Expediency may be a good advice when one decides to take a risk that can lead to triumph and glory; that’s why Iago has to act promptly ‘(/.../Ay, that’s the way/ Dull not device by coldness and delay’, **Othello**, 2. 3. 360-361), Macbeth longs for the perilous venture (‘Come what may, / Time and the hour runs through the roughest day, **Macbeth**, 1. 3. 145-146), and King Richard clears the way from any moral encumbrances (‘Conscience is but a word that cowards use, / Devised at first to keep the strong in awe’, **Richard**

III, 5. 6. 39-40. Sometimes wisdom and maturity, or other reasons, dictate alternative choices – ‘Wisely and slow. They stumble that run fast’ says Friar Lawrence in **Romeo and Juliet**, III. 3. 94, and ‘Hasty marriage seldom proveth well’ (Richard of Gloucester to King Edward IV, his brother, in **Henry VI, Part 3**, 4. 1. 18), no matter how true the saying ‘Hanging and wiving goes by destiny.’ (Nerissa to Portia, in **The Merchant of Venice**, 2. 9. 81-82) may be. And tribulation cannot always be mitigated by imagination, ‘...for there is nothing either good or bad but thinking makes it so’, the appeasing Claudius states (**Hamlet**, 2. 2. 244-245), but the exiled Bolingbroke knows too well that the real thing cannot be evaded by any figment or intellectual chimera (‘O, no! the apprehension of the good/ Give but the greater feeling to the worse’, **Richard II**, 1. 3. 263-264). Dead itself, that removes us to ‘The undiscover’d country, from whose bourn/No traveller returns’ (**Hamlet**, 3. 1. 81-82) can be looked at with the most indifferent cynicism, because ‘The ripest fruit first falls’ (**Richard II**, 2. 1. 154), with resignation (‘The end of life cancels all bonds’, **Henry IV, Part One**, 2. 2. 157), ‘He that dies pays all debt’ (**The Tempest**, 3. 2. 126), or in horror and dismay before ‘The kingdom of perpetual night’ (**Richard III**, 1. 4. 47). ‘A bird in the hand...Wisely and slow, never hurry never hurry;’ – or should one make haste and see the future in the instant?

All these formulae, a legacy of an open and ever-changing system, only correspond, as a rule, to inconsistent and voluble assertions, or precarious generalizations: both daily experience, multifarious and evasive, and wisdom granted by memory and folklore, are often illuminated by contexts of specific import or stimulated by the subjectivism of the appealing discourse of harmony and the mysterious persuasive entanglement of the visible and the immaterial, or the haunting presence veiling what is unpredictable or unavoidable paves the way to a protective feeling that tends to curb facts and adjust them to the norm. The representation of an integrated whole, permeated by an established set of correspondences and continuities – that favors the operative role of symbols and allegories – would provide a reliable basis for reassuring systems of general truths; however, even on the territory of proverbs, maxims or aphorisms, the building exposes its fissures and contradictions.

Shakespeare’s drama is very generous in such rites and common beliefs, and Histories, Comedies and Tragedies, in their wide range of situations and characters, are a splendid source of proverbial expressions. In ‘festive comedies’ a subgenre given full theoretical citizenship by C. L. Barber in his

widely-accepted study (**Shakespeare's Festive Comedies – A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom**, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1959) dramatic action moves from the institution of conflict to the games of love in the 'green world' where paths separate, opens the grove of loss and ritual passage for young people to face and cross on their way to the fulfillment of desire and natural inclination, threatened at first by authority, conveniently reinstated in the end, that is, when society and nature celebrate harmony and mutual satisfaction. 'The course of true love never did run smooth', had stressed Lysander at the beginning of his adventure (**A Midsummer Night's Dream**, I. 1. 135), and Puck, or Robin Goodfellow, the mischievous spirit of the woods, would announce, at the end of Act I, scene 1, the undoing of tensions and the expected advent of fruitfulness and renovation – '...And the country proverb known, / That 'every man should take his own', / In your waking shall be shown. / Jack shall have Jill, / Naught shall go ill, / The man shall have his mare again, and all shall be well . Sometimes the proverbial suggestion is provided by the very title of the play – see the 'problem plays' **Measure for Measure**, **All Well that Ends Well**, or even **Much Ado about Nothing**; and the biblical reverberations of the first example, the truism or semantic platitudes of the others, underline, in the frame of conventions of comedy, the set of balanced forces and the web of expectations that tend to dissolve characters in levels of experience which transcend them. Without the imposing configuration of the tragic hero or the historical figure immortalized in chronicle or drama, shapes of comedy face the obscure world inhabited by allegory and symbol; maxims, proverbs, aphorisms are aiming at providing some substance and consistency to that unstable ground and at confirming or establishing patterns of life and behavior. This consistency is very often only available when formal and abstract idealism has to give way to resigned pragmatism. In **Measure for Measure** inflexible decree referred to by Escalus – 'Mercy is not itself, that oft looks so; / Pardon is still the nurse of second woe' (2. 1. In fine) – and justice in its most zealous version, as inscribed in the argumentative tensions of the dialogue interpreted by Isabella and Angelo, Act 2, scene 1, go without equity and only require the literal punitive law, but such a crude impersonal enforcement of a general command is nothing but the sheer activation of a formal measure for measure principle, of proverbial extraction, inapt before the complexity of the situations it is supposed to rule, finally ousted in the dénouement of the dramatic action – 'An Angelo for Claudio; death for death; / Haste still pays haste, and leisure answers leisure; / Like doth quit like, and Measure for Measure. In a slight inflexion to this comic contrivance, in **All Well that Ends Well** or **Much Ado**

about Nothing proverbial inscription seems to respond to the interests of a conflict rather engaged in comic language and situation, and less inspired by controversial issues: the reason given by Lavatch, the clown, when trying to persuade the Countess, his lady mistress, to marry, include topics of saucy and provocative intention – ‘My poor body, madam, requires it. I am driven on by the flesh, and he must needs go that the devil drives (1. 3. 29) - , and Bertram’s pre-nuptial crisis has grown under the sign of the jolly absurdity that prefers the risks of war to the horrid domestic confinement – ‘Wars is no strife/ To the dark house and the detested wife’ -, which solicits from Parolles, his good fellow, a compatible answer – ‘A young man married is a man that’s marred’ (Act II, scene 3, in fine). Helen, the Countess’ nurse, may well be in the right when she gives reassurance and confidence to the partners in the ongoing conflict: ‘All’s well that ends well; still the fine’s the crown. / Whatever the course, the end is the renown □(4. 4., in fine). And Beatrice, the Countess’ nurse in *Much Ado about Nothing*, does not evade that same spirit when she gives Hero her plain piece of advice – ‘If the Prince be too important, tell him there is measure in all things’ (2. 1. 58-59) - , which joins in tone and intention the proverb inscribed in the dialogue interpreted by Don Pedro and Leonato –

Don Pedro Good Signor Leonato, are you come to meet your trouble? The fashion of the world is to avoid cost, and you encounter it.

Leonato Never come trouble to my house in the likeness of your grace, for trouble being gone, comfort should remain, but when you depart from me, sorrow abides and happiness takes his leave (1. 1. 77 ff) –,

And the same can be said, in more general terms, of Dogberry’s clumsy voice when expressing male rivalry: ‘And two men ride of a horse, one must ride behind’ (3. 5. 33) .

Proverbs in **Twelfth Night** , in spite on anxieties based on identity dilemmas, on disguise and deceit, after all the common ground of performance and theater quandaries, may be read along the same lines. When Maria rejects the naïf passes of Sir Andrew Aguecheek, verberating the foolishness and effeminacy of his awkward moves – ‘Now, sir, thought is free, I pray you, bring your hand to the buttry-bar, and let it drink (1. 3. 58-59) – the audience respond with alacrity to the comic moment, and it is certainly in a jocular vein that Olivia’s misadventures, her surrender to Cesario, that is, Viola’s charms, is to be taken: ‘I pity you’, says Viola with

some bitterness; 'That's a degree to love', replies the unfortunate maid, entangled in the wiles of an impossible hope. But comedy, as stressed above in relation to **Measure for Measure**, may depict a sinister outline. 'Fast bind, fast find/ A proverb never in thrifty mind' (**The Merchant of Venice**, 2. 5. 51-52) expresses a medieval and Renaissance view of Jews adopted by Christian Europe. One could certainly advocate the sheer extravagance and populist representation of the outcast and accordingly legitimize the brutal exorcism in the service of festive consummation. Be as it may, the contrast established by both the usurer's greed and his zealous and ascetic closure with the easy-going and unrestrained attitude kept by young aristocrats concerning wealth and money – 'So may the outward shows be least themselves, / The world is still deceiv'd with ornament', **The Merchant of Venice**, 3. 2. 73-74 – is a mark of an ethnic absolute difference, later strongly suggested by the music of spheres that Jessica and Lorenzo long to hear – and claim to look for in a kind of harmonious correlative on earth, the music of love and social integration.

In history plays proverbial expressions vibrate in unison with the very political matrix of the text and with the resurgence of images of the past deeply engaged in contemporary affairs. In **Richard II** the Queen, after the fall of her lord and king, refuses the playful diversion advised by her solicitous nurse since lawn accidents and bowling irregularities become a metaphor of the world and an image of an unpromising life (3. 4. 4). The world upside down had already been insinuated in ominous traces. Two antagonistic wills brought to trial of the single combat supervised by the king depict an opposition not to be overcome by Richard's voice:

Richard Rage must be withstood.
 Give me his gage. Lions make leopards tame.

Mowbray Yeah, but not change his spots. (1. 1. 172-174)

The nostalgic glorification of the good king **Henry V**, at a historical juncture when pains of Mankind are no more to be justified by God's design, and the vitality of natural and vegetal references dress a political context that overtly clashes against any self-condescending and erratic ruling measures.

The strawberry grows underneath the nettle,
 And wholesome berries thrive and ripen best
 Neighbour'd by fruit of baser quality;
 And so the Prince obscured his contemplation
 Under the veil of wildness – which, no doubt,
 Grew like the summer grass, fastest by night,
 Unseen, yet crevice in his faculty,

observes the Bishop of Ely, to which the Archbishop of Canterbury replies, full aware of priorities established by a time without miracles: ' It must be so, for miracles are ceased,/ And therefore we must needs admit the means/ How things are perfected. (Henry V, 1. 1. 67-70). The proverb is up to its calling when it is national pride to speak through the intrepid voice of the hero, struggling with obstinacy against the odds – 'I tell thee herald,/ I thought upon one pair of English legs/ Did march three Frenchmen. (3. 7. 134-136), or in the hour of the harsh exposition, touching those cardinals that insidiously surround Catherine of Aragon, the queen fallen in disgrace, of hoods that do not make monks:

What can be their business
 With me, a poor weak woman, fall'n from favour?
 I do not like their coming, now I think on't;
 They should be good men, their affairs as righteous-
 But all hoods make not monks (**Henry VIII**, 3. 1. 19-23)

One of the most curious examples of the operative force of proverbs and proverbial expressions is perhaps to be found in **Henry IV, Part One**, a chronicle play that displays in a variegated range of characters, situations and places, the English nation, actually the real protagonist of the play.

Lords and commons, courtiers, soldiers, outcasts and outsiders inhabit the palace and the tavern, the road and the forest, filling those stations with the impressive mark of their gestures and their language. It is there that proverbs rise and shine to defend and celebrate social attitudes and ways of life. Early in the play Sir John Falstaff, the cheerful knave and robber of Eastcheap and Gadshill, and the Prince's jolly goodfellow, is linked explicitly by his noble companion to the devil, providing in this way a new life to the Old Nick after his errands in the recent experience of Medieval drama – Sir John stands to his word, the devil shall have his bargain, for he was never yet a breaker of proverbs. He will give the devil his due. (1. 2. 104-106). The plump figure of the braggart soldier will have the guts to activate in due time the proverb to invoke the bandit's ethics and code – 'A plague upon it when thieves cannot be true one to the other' (2. 2. 25-26) – to advocate his vocation when travellers in the forest are about to be assaulted and robbed – 'Now, my masters, happy man be his dole, say I. Everyman to his business' (2. 2. 68-69) – and later, in the tavern, with energy that only wine can provide, to vituperate all cowards in the world – '...a coward is worse than a cup of sack with lime in it' (2. 5. 114). Before the Prince he will support with the force of talent and conviction his way of life – 'If sack and sugar be a fault, God help the wicked. If to be old and merry be a sin, then many an old host that I know is banned /.../' (2. 5. 428-430). Falstaff is the hero by 'instinct', expedient and pragmatic, the one who proclaims to his fascinated cronies in the tavern 'Watch tonight, pray tomorrow!' (2. 5. 254-255), tests with success his vital resources – 'Can honour set to a leg? No. Or an arm? No. Or take away the grief of a wound? No. Honour hath no skill in surgery then? No. What is honour? A word. What is in that word honour? What is that honour? Air. /.../' (5. 1. 131-134) – and rejoices among ruins with the boastful wisdom of the survivor – 'The better part of valour is discretion, in which better part I have saved my life (5. 4. 117-118). By then the sound and fury of Hotspur's gallant foolhardiness lay already in the past. Ready to seize honour from the deep bottom of the sea or to grasp it from the horns of the moon, no matter how gratuitous the move, the sinister Owen Glendower and his assumed esoteric and providential qualifications (to have the devil at one's service is not for sure a negligible prerogative) brings to the fore the captivating suicidal king of honour and his pattern of life – 'And I can touch thee, coz, to shame the devil/ By telling truth. Tell truth and shame the devil' (3. 1. 55-56). In the past lay also Hal's choric voice, the cold announcement of a regeneration by the clock also conveying proverbial lessons – 'If all the year were playing holidays, / The

sport would be as tedious as to work;' (1. 3. 182-183). Excess is not only the blind courage of the warrior or his intemperate vision of absolute honour – also the fatal disproportion of the body and immoderation of the vice, both finding in 'That villainous abominable misleader of youth, Falstaff, that old-bearded Satan' (2. 5. 621-622), a monumental representation. Precision in measure has its right formulation in the lecture in politics as an art given by the King to the Prince, in a proverb that is, in many ways, an illuminating password of the play and its central intention and meanings – '...a little/ More than a little is by much too much.' (3. 2. 72-73).

In tragedy proverbs also find an operative role to play. In the opening of **Timon of Athens** the protagonist's unrestrained generosity is acclaimed by the Poet, the Painter and the Jeweller, and this view of a great patron for all seasons depicts the sense of opportunity animating the group of sycophants circulating permanently around him. Vindicated service and asserted friendship only cover vulgar interests and egoistic expectations – 'When we recompense have praised the vile, / It stains the glory in that happy verse/ Which aptly sings the good' (1. 1. 15-17). The Poet's speech is, along the same lines, the sheer convention of praise and politesse with greed and courtesan rapacity underneath. Still in the first scene Timon restores to freedom a friend in need – 'Tis not enough to help the feeble up, / But to support him after' (1. 1. 109-110) – and in the next scene releases him from debt with the exaltation of the invaluable significance of friendship – '.../You mistake my love. / I gave it freely ever, and there's none/ Can truly say he gives, if he receives. (1. 2. 8-10). The absolute indifference to material concerns will follow an iterative course, hand in hand with proverbial expressions, and the presence of accepted truths is made especially conspicuous in the company of signs of an imprudent way of life. Flavius, the faithful servant, exposes in an aside the recklessness that does not know to say friends from enemies and guides his master towards collapse and destitution – 'Happier is he that has no friend to feed/ Than such that do e'en enemies exceed' (1. 2. 197-198) –, and Apemantus, in his cynical philosophy, scourges without mercy the train of leeches that suck their host and his property; and he doesn't spare the fatal naiveté that paves the way to the hero's fall: 'I should fear those that dance before me now/ Would one day stamp upon me. T'has been done./ Men shut their doors against a setting sun' (1. 2. 135-137). The misanthrope leaves society and rebukes it with acrimony, but it is Timon, unaware and credulous, the ultimate target of his harsh criticism and vituperation, even if his attitude is refracted by the flogging of the hero's attendants, whom

he utterly despises. Apemantus will not join the guests at table because he is not used to eating lords, does not take part in the universal idolization of the prodigal host for he sees in it the embodiment of vanity and self-gratification. That is why his answer to the Poet, author of the encomiastic verses paying tribute to the patron's excellence, could not be more corrosive – 'Yes, he is worthy of thee, and to pay thee for thy labour. He that loves to be flattered is worthy of the flatterers. /.../' (1. 1. 226-228) -, and the exposure of the baseness of the courtiers steps into the same shoes: '...Friendship's full of dregs./ Methinks false hearts should never have sound legs./ Thus honest fools lay out their wealth on curtsies' (1. 2. 231-233). Apemantus' stiffness knocks down human being and relegates them to the condition of animals; this subjection of mankind will not deprive him, however, of the power to single out in the resentful and inflamed man-hater a basic limitation inexperience and judgment: 'The middle of humanity thou never knewest, but the extremity of both ends' (IV. 3. 302-303). Urbane and gracious sense of community gives way to the unassailable aggressivity kept safe by the cavern and the wilderness, nurtured by the memory of universal indignity- 'There's nothing level in our cursed natures/ But direst villainy' (4. 3. 300-301); and the curse incriminating riches and gold clashes against the traditional pastoral feeling or aurea mediocritas which recalls the loss of Eden and bitterly regrets spoilt innocence in the ways of the wide world and big cities:

What a god's gold,
 That he is worshipped in a baser temple
 Than where swine feed!
 Tis thou that riggest the bark and plougest the foam,
 Settlest admired reverence in a slave.
 To thee be worship; and thy saints for aye
 Be crowned with plagues, that thee alone obey. (.....)

Wrathful Moses flogs the Golden Calf. But he now preaches in the wilderness bursting histrionically with universal abjection. A very different response is to be found in Alcibiades: the aggrieved warrior reacts against insulting ungratefulness making his army in revolt march against the walls of Athens. Proverbs are also common in speeches that denounce or reveal what social conventions disguise, as in the case of the First Stranger, in 3. 2. 58 ff. , a choric figure that exposes ingratitude and falsehood operating behind ceremony observed in the banquet – ‘Why, this is the world’s soul, and just of the same piece/ Is every flatterer s spirit. Who can call him his friend/ That dips in the second dish? /.../ - a judgment to be gravely confirmed at the end of the scene: ‘...But I perceive, / Men must learn now with pity to dispense, / For policy sits above conscience.’ Also Sempronius, Timon’s follower in the good old days of prosperity, rejects him in time of distress with the incredible line of reasoning that orders and discriminates affections according to chronological entry and therefore relegates the hero’s request to the bottom of the list of an eligible agenda: ‘Who hates mine honour shall not know my coin’ (...). Proverbs are not absent from the conflict opposing the Senators and Alcibiades, the worthy servant of the town that tries to persuade the Elders to concede the exceptional favour of mercy and to acquit a friend of his found guilty of murder. To the entreaties and arguments of the general – ‘For pity is the virtue of the law, / And none but tyrants use it cruelly,’ – responds the punitive inflexibility of the court, for whom mercy is only liable to stimulate crime – ‘If wrongs be evils and enforce us kill, / What folly ‘tis to hazard life for ill!’ (3. 6. 8 ff). The Senators, old usurers and greedy rascals, depict at the highest level the general corruption and the degrading activities of the ubiquitous power of gold. No wonder that **Marx’s Economic and Philosophical Manuscripts of 1844** and **The Capital** saw in this play a major assertion of the pervasive commodification of the human existence in the context of the growth and accumulation of wealth under the capitalist social and economic system.

Adding quotations would nothing but confirm the idea that proverbs and sententious expressions are not an accidental or episodic embellishment of speech and dramatic action – they actually qualify the voices of the characters in conflict. In Othello the villain finds the world free to bustle in – Iago’s invocation, or invention, of proverbs allegedly ratifying the degraded or voluble condition of women (see the long string of examples in the action of 2. 1. , just before the arrival of the hero), and the subjection of claimed virtues of respected ladies to the private lust of courtisans

I know our country disposition well:

In Venice they do let God see the pranks

They dare not show their husbands; their best conscience

Is not to leave't undone, but keep't unknown (3. 3. 199-202).

His view on reputation, accordingly, is the Janus-like assertion that puts it conveniently in perspective when turning the knife in the wound of the afflicted Cassio, fallen in disgrace – ‘Reputation is an idle and most false imposition; oft got without merit and lost without deserving’ (2. 3. 261-263) – or cherishes its invaluable import when corrupting the protagonist – ‘God name on man and woman, dear my lord, / Is the immediate jewel of their souls (3. 3. 153 ff). In **King Lear** vitality of the negative figures and features of traditional wisdom interpreted by virtuous personae establish contrastive dualities favoured by the extreme nature of the feelings and attitudes depicted in the play. In **Richard III** young victims are doomed by proverbial wisdom and authority – ‘So wise so young, they say, do never live long’, is Gloucester’s aside in 3. 1. 79, insisting on the issue in the following verses - , urgency and expediency inhabit the speech of the usurper and his cronies and agents – see the executioners’ language, a variation of ‘not words but deeds’, in 1. 3. 350-351, or in 1. 4. 81 -, and the obsession with revenge captures the intense proverbial note vibrating in Margaret’s diatribe of 1. 3. ff. And in **Macbeth** phrases of proverbial import take the oxymoron as configuration – battle lost and won, weather foul and fair, etc. – and tinge places and situations with the colours of mystery, premonition and opacity. Prologues, epilogues, inductions or any ostensive formal choric voices are therefore to share their intentional role with the functional location of those formulaic expressions that profess the permanence of general truths, parallel voices in the common language of myths and their web of symbols and interpretative codes and, in a similar way, inevitably impregnated by the contingency and vested interests of contradictory views and speeches.

Bibliography

AMSTRONG, Jane, ed., *The Arden Dictionary of Shakespeare Quotations*, Thomson Learning, 2001.

LAMB, G. F. , ed. , *Shakespeare's Quotations*, Edinburgh and New York, Chambers, 1992.

LAW, Jonathan, *The Penguin Dictionary of Proverbs*, London and New York, Penguin Books, Market House Books Ltd, second edition, 2000.

MINER, Margaret, and RAWSON, Hugh, eds., *The Penguin Dictionary of Quotations from Shakespeare*, London, Penguin Books, 1992.

SPEAKE, Jennifer, ed. , *The Oxford Dictionary of Proverbs*, Oxford and New York, Oxford University Press, Oxford Paperback Reference, fourth edition, 2004.

WEINSTOCK, H. , *Die Dramatische Funktion elisabethanischer Sprichwörter und Pseudosprichwörter bei Shakespeare*, Heidelberg, 1966 (this title is indicated with reluctance: in spite of all my efforts the book was not available to me in time – indirect reference and information, however, make it advisable to let readers know that a work with such a systematic and deliberate academic intention exists).

Quotations are referred to the Norton Shakespeare based on The Oxford Edition (general editor: Stephen Greenblatt, New York and London, W. W. Norton & Company, 1997) .

These notes are an adapted version of a paper presented to an Open Seminar of the Department for Anglo-American Studies (Oporto, Faculty of Letters, February 2011).

INDICE

Prefácio	
<i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	7
Notas para um Teatro Mitocrítico	
<i>Armando Nascimento Rosa</i>	11
Du mythe originel à l'appropriation contemporaine: évolution du personnage de Clytemnestre, du matriarcat préhellénique à la libération de la femme	
<i>Jacqueline Razgonikoff</i>	29
Myth Interrupted: Scenographies of the Real against the Real	
<i>Simon Donger</i>	77
12 Stages of the Alm	
<i>Aldona Cunningham</i>	89
Un éloge paradoxal: transpositions dramatiques, musicales, lyriques et choréographiques des contes de Perrault (1964-1800)	
<i>Martial Poirson</i>	99
«Spooks» «In Dignified Ventroloquy»: Shakespeare's Ghost Story in Ulysses	
<i>Miguel Ramalhette Gomes</i>	125
Détournement du mythe sur la scène imperiale: Napoléon et la tragédie classique	
<i>Florence Filippi</i>	135
la langue du plateau / Amphitryon de Molière par Vassiliev	
<i>Cristina Marinho</i>	151
Edipos, Sísifos e Onis: reescrita de mitos em Matsumoto, Tahigashare e Shindô	
<i>David Pinho de Barros</i>	165
«Fast bind, fast bind, / A proverb never stale in thrifty mind» notes concerning proverbs and proverbial expressions in the drama of William Shakespeare	
<i>Nuno Pinto Ribeiro</i>	175

Título

Teatro do Mundo
A reescrita de mitos no teatro

Edição

Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto
Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias

Capa

Arquitecto José Luís Lázaro Fidalgo

Impressão e Acabamento

Tipografia Fonseca, Lda. - Porto

Tiragem

100 exemplares

Depósito Legal

346431/12

ISBN

978-989-95312-2-2

Os artigos publicados são da inteira
responsabilidade dos respectivos autores

Prefácio

Nuno Pinto Ribeiro

Notas para um Teatro Mitocrítico

Armando Nascimento Rosa

*Du mythe originel à l'appropriation contemporaine:
évolution du personnage de Clytemnestre,
du matriarcat préhellénique à la libération de la femme*
Jacqueline Razgonikoff

Myth Interrupted:

Scenographies of the Real against the Real

Simon Donger

12 Stages of the Alm

Aldona Cunningham

Un éloge paradoxal:

*transpositions dramatiques, musicales, lyriques et
chorégraphiques des contes de Perrault (1964-1800)*

Martial Poirson

«Spooks» «In Dignified Ventriloquy»:

Shakespeare's Ghost Story in Ulysses

Miguel Ramalhete Gomes

Détournement du mythe sur la scène impériale:

Napoléon et la tragédie classique

Florence Filippi

La Langue du Plateau / Amphitryon de Molière par Vassiliev

Cristina Marinho

Edipos, Sísifos e Onis:

reescrita de mitos em Matsumoto, Tahigashare e Shindô

David Pinho de Barros

«Fast bind, fast bind, / A proverb never stale in thrifty mind»

notes concerning proverbs and proverbial expressions
in the drama of William Shakespeare

Nuno Pinto Ribeiro



U. PORTO



CLEPUL

Centro de Literaturas
e Culturas Lusófonas
e Europeias

ISBN 978-989-95312-2-2



9 789899 531222