

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

FINS ET CLÔTURES

Volume 1 / Numéro 17 / 2015

Editura Universității din Pitești

**mai
2015**

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS,
CEEOL, INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 15 mai 2015

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Coimbra, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse

Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

Fins et clôtures

Abdellatif El Azouzi	7
<i>Rousseau et la fin des autres</i>	
Françoise BOMBARD	14
<i>Dramaturgie de la clôture dans le théâtre de J. Giraudoux</i>	
Bülent ÇAĞLAKPINAR	29
<i>Dialogue des deux frères : une tension historique dans</i> <i>Juste la fin du</i> <i>monde de Jean-Luc Lagarce</i>	
Agnès FELTEN	39
<i>Fins héroïques et fins d'époques dans le théâtre de Byron, Musset et</i> <i>Schiller</i>	
Diana-Adriana LEFTER	57
<i>Clôtures, fins et finalités dans quelques pièces à sujet mythique</i>	
Răzvan VENTURA	70
<i>Constitution d'un territoire et limite dans</i> <i>Candide de Voltaire</i>	

ROUSSEAU ET LA FIN DES AUTRES

ROUSSEAU AND THE END OF OTHERS

ROUSSEAU Y EL FIN DE OTROS

Abdellatif EL AZOUZI¹

Résumé

Pour Rousseau, la philosophie de la fin se rapporte à un processus de responsabilisation du Moi qui pense en rêvant et rêve en se promenant. Ce Moi est autant déresponsabilisé vis-à-vis des autres que sur-responsabilisé vis-à-vis de lui-même. La fin des autres est alors la grande finalité de Rousseau.

Mots-clés : fin, promenade, imagination, conception, utopie

Abstract

For Rousseau, the philosophy of the end refers to a process of accountability of the self who thinks by dreaming and dreams by walking. This Self is as well disempowered towards others as very accountable towards himself. So, the other's end is the great finality of Rousseau.

Keywords: end, walk, imagination, conception, utopia

Resumen

Para Rousseau, la filosofía se relaciona con un proceso de responsabilización del yo que piensa soñando y sueña paseando. Este yo es entonces de _responsabilizado ante otros que sur _responsabilizado ante si mismo. El fin de otros es entonces el gran fin de Rousseau.

Palabras clave : final, paseo, imaginación, concepción, utopía.

La vie philosophique de Rousseau semble ne commencer véritablement qu'après la fin de sa vie sociale. Une sorte de contrat asocial s'instaure au niveau du comportement du philosophe au début de la seconde moitié du XVIIIème siècle. Il abandonne sa famille², ses amis à Paris, tous ses liens avec ses semblables.

¹ abdellatifel@hotmail.fr, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs - Fès, Maroc.

² Rousseau se trouve convaincu de fuir les mœurs communes et de désavouer les exigences et les impératifs sociaux. En fait, le philosophe abandonne ses enfants, non qu'il ne les aime

C'est bien là le projet philosophique qui s'effectuera plus tard dans les *Rêveries du promeneur solitaire*. Mais avant qu'il ne commence, vers 1776, à rédiger son éloignement, à tracer les voies secrètes de ses promenades, Rousseau a adressé en 1758 à Diderot une sorte de manifeste d'autosuffisance. Nous trouvons que cette lettre constitue dans une certaine mesure la station la plus représentative de cette conversion à soi, une conversion à la fois apocalyptique et génésiaque. Nous partirons alors du discours de la fin, de la non-correspondance qui oriente l'écriture de la Lettre de Rousseau pour pouvoir analyser le comportement philosophique du *promeneur solitaire*.

Philosophie de la non-correspondance

La lettre qu'adresse Rousseau à Diderot le 02 mars 1758 résume en quelque sorte l'écart entre le promeneur solitaire et le promeneur qui ne donne sens à ses déplacements qu'à travers le débat avec les autres, entre le rêveur qui « ne cherche que la solitude et la paix, (...) dont le souverain bien consiste dans la paresse et l'oisiveté », et l'encyclopédiste qui a ce « malheureux penchant à mésinterpréter les discours et les actions de (ses) amis » (*Lettre 1758*). Cet écart entre Rousseau et Diderot revient à ce qu'ils pensent l'utopie de la promenade différemment : Rousseau l'imagine, Diderot la conçoit ; le premier la place dans la lignée des soliloques où l'altérité ne peut nullement servir qu'à fournir son absence à un être dont la seule satisfaction demeure la rêverie, dont le seul compagnon est toujours la rêverie, le second accorde, par contre, à la promenade des vertus dialogiques en fonction desquelles l'être qui pense évolue par la volonté de défendre ses propres systèmes idéels, pour enfin, si le contexte l'exigerait, reconnaître la combattivité des systèmes des autres, ou pour prouver leur fausseté.

De manière plus claire, Rousseau écrit l'affirmation de la fin d'une amitié. La fin est ici libératrice, nécessaire à l'affirmation d'un après plutôt qu'à la négation d'un avant. Rousseau ne s'explique pas, il explique sa

plus, mais parce qu'ils représentent un obstacle aux rêveries du Moi. Rousseau, dans une Lettre qu'il adresse à Mme de Francueil, le 20 avril 1751, explique les raisons de son acte : « Oui, madame, j'ai mis mes enfants aux Enfants-Trouvés, j'ai chargé de leur entretien l'établissement fait pour cela. Si ma misère et mes maux m'ôtent le pouvoir de remplir un soin si cher, c'est un malheur dont il faut me plaindre, et non un crime à me reprocher. (...) Et si j'étais contraint de recourir au métier d'auteur, comment les soucis domestiques et les tracasseries des enfants me laisseraient-ils, dans mon grenier, la tranquillité d'esprit nécessaire pour faire un travail lucratif ? ». Les affaires du Moi qui rêve et écrit, sont apparemment intouchables chez Rousseau !

position, il ne se justifie pas, il justifie sa philosophie. Le sens de la rupture n'est pas du tout ici à vocation alarmante : la lettre ne présente aucun signe de correspondance dans le sens où – précisons-le – Rousseau écrit non pour nier l'existence de Diderot, mais pour affirmer l'existence de Jean-Jacques. Ce n'est pas une façon de malmenier l'autre, c'est une façon d'élire soi-même par la voie de l'élaboration continue, et complètement sûre, d'un Moi autonome à qui les autres ne sont plus un enfer, ils lui sont simplement ce qu'il n'est pas. Forme d'impassibilité ? C'est lui donc l'enfer des autres ? Probable ! Mais disons quand même que Rousseau ne détruit pas l'image des autres en raison du souvenir d'une confrontation douloureuse ou d'une haine incurable, il est pourtant dans la position de quelqu'un qui se passe des autres sans pour autant leur nuire ni les prendre ennemis. Dans ce contexte, l'image des autres, de Diderot notamment, est incolore, transparente, n'est pas vraiment gênante. Rousseau ne se laisse déterminer dans sa Lettre par aucune considération particulière au(x) sujet(s) de son destinataire. Effectivement, il semble s'adresser à un cadavre ; mais à un cadavre qui ne peut nullement appeler la passibilité de Rousseau que si ce dernier souffrirait d'une éventuelle jalousie : la jalousie de voir Diderot incapable d'entendre le récit des maladresses d'avant sa « mort » ! C'est pour cela que Rousseau « voudrai(t) que (Diderot) p(ût) réfléchir un peu sur (lui-même) » (*Lettre* 1758).

En tous cas, si Rousseau écrit à Diderot c'est parce qu'il s'est vu tenu, à ce moment du siècle, d'utiliser les Lumières au singulier, de dire sa propre Lumière. C'est une occasion de s'engager dans une expérience tout à fait intime dont l'outil est l'imagination.

Dans la pratique de la promenade, Diderot conçoit¹ et Rousseau imagine. Conception et imagination sont deux rapports à la Lumière², deux

¹ Dans la *Promenade du Sceptique*, Diderot présente la promenade comme exercice collectif effectué par une communauté de philosophes se promenant sur l'allée des marronniers, ce sont des êtres qui conçoivent le monde tant qu'ils sont « naturellement grave (s) et sérieux, sans être taciturne (s) et sévère (s). Raisonneur (s) de profession, il (s) aime (nt) à converser et même à disputer, mais sans cette aigreur et cette opiniâtreté avec laquelle on glapit des rêveries dans leur voisinage. » (*Promenade du sceptique*, Ed. J. Assézat, Paris, 1875, p. 215)

² Nous utilisons Lumière au singulier en gardant et réinsérant d'abord l'acception physique du terme, et en rappelant ensuite la définition que donne Kant à la pensée du XVIIIème siècle : « Les Lumières, c'est la sortie de l'homme hors de l'état de tutelle dont il est lui-même responsable. L'état de tutelle est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre. On est soi-même responsable de cet état de tutelle quand la cause tient non pas à une insuffisance de l'entendement mais à une insuffisance de la résolution et du courage de s'en servir sans la conduite d'un autre. Saper Aude ! Aie le courage de te servir

rapports différents l'un de l'autre dans la mesure où ils véhiculent deux métaphores sœurs dans la forme et contradictoires dans le fond : la lampe et la lanterne-sourde.

En principe, la lumière que procure une lampe est exposée, extériorisée, mise à la disposition des autres ; la lumière d'une lanterne-sourde est pourtant réservée, intériorisée, elle peut même être cachée et continuer à éclairer le chemin de celui qui la porte. La lampe de Diderot permet de voir les autres et permet aussi à ceux-ci de voir ce qui les entourent, mais le problème est que cette lampe condamne celui qui la porte à se voir lui-même moins aisément que les autres ne le voient. Or, la lanterne de Rousseau lui donne la possibilité d'empêcher les autres de le voir, de bien donc se voir lui-même sans être vu par les autres.

De là, la conception est une pensée à finalité plurielle, une lumière qui doit couvrir et faire connaître le plus grand nombre d'espaces et d'êtres. C'est le propre d'une pensée édifiée sur la base d'une logique d'extension¹ : plus la lumière est projetée, plus la vue parvient à évoluer dans plusieurs ongles, à embrasser enfin plusieurs coins des éléments examinés. Néanmoins, l'imagination est une pensée profonde, un mystère de rumination². L'imagination s'explique par un travail de compréhension³ en fonction duquel la lumière de la connaissance est consommée par et dans l'être lui-même. C'est dire que l'être imaginant rompt avec le dehors pour concentrer tous les efforts sur le dedans. Et c'est dans cette perspective que Rousseau inscrit l'imagination dans la vie de solitude.

de ton propre entendement ! Voilà la devise des Lumières. » (« Qu'est ce que les Lumières ? », traduction de Jean-François Poirier et Françoise Proust, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1991)

¹ Nous empruntons le terme extension à la Logique pour caractériser la nature du raisonnement sur lequel s'appuie la pensée conceptuelle ou conceptualisante. « Extension » désigne une sorte de recherche qui « caractérise la classe ou l'ensemble qu'(un concept ou des concepts) constitue(nt) ». (*Dictionnaire Philosophique*, Ed. Hatier, 2000)

² La métaphore de la rumination est au cœur de l'écriture des *Rêveries*. Ayant soi-même pour seul interlocuteur, et aussi douloureusement que courageusement, Rousseau applique à sa pensée un exercice itératif, une recherche répétitive de la nature de soi-même à travers soi-même. Il écrit à la page 123 des *Rêveries* : « Réduit à moi seul, je me nourris, il est vrai, de ma propre substance, mais elle ne s'épuise pas et je me suffis à moi-même, quoique je rumine pour ainsi dire à vide et que mon imagination tarie et mes idées éteintes ne fournissent plus d'aliments à mon cœur ».

³ « Compréhension » ou « intension » sont opposées, dans la Logique, à « extension ». « Compréhension » désigne alors une recherche où le(s) concept(s) est déterminé « par des attributs censés faire partie de sa nature ». (*Dict. philo. op. cit.*)

Rousseau, seul au monde

La philosophie de la solitude, de la fin des liens et attaches correspond à une opération abrégative en fonction de laquelle Rousseau se décide à ne fréquenter que ses propres images mentales, à n'entrer en contact qu'avec son Moi en toute discrétion. La nature du rapport qu'instaure le philosophe avec lui-même déclare le début d'une fin et espère une fin pour un début. Car, dans ce contexte, Rousseau confond fin et début pour pouvoir satisfaire l'immanence de l'être qui pense en se promenant seul, et qui se promène en pensant sa solitude. Ce n'est absolument point ici les traits ni d'une raison réductrice ni même d'un penchant misanthrope, l'écriture de la solitude trouve par contre sa justification dans une intériorisation du monde dans la mesure où la solitude fait mûrir l'idée, elle fait grandir en nous l'image, la nôtre. La solitude accentue le Moi imaginant, et est pour lui ce qu'une levure est pour une madeleine. Rousseau associe le sens de la rupture à celui d'une croissance interne : pour qu'il arrive à « *dire être ce que la nature a voulu* » (*Rêveries*, p. 14), Rousseau devait résoudre la problématique de « moi à eux » et d'« eux à moi ». Dans une logique d'élimination, Rousseau abrège la formule en dissolvant l'élément « eux » ; Rousseau représente le Moi comme nécessité naturelle dont les origines et les retombées ne concernent que le Moi lui-même. L'on entre ici dans une économie de la connaissance, selon laquelle « moi » efface « eux » ; il domine tout le trajet et peut transformer la pensée en une longue estimation du double sentiment qui marque cette phrase tirée de la « Première Promenade » : « *En ne me laissant rien ils se sont tout ôté à eux-mêmes.* » (p. 5). Il s'agit, pour le Moi d'un promeneur solitaire, de trouver de la consolation dans un sentiment d'auto-bénédiction qui fonctionne, d'une part, selon la confiance aux vraies raisons de la fin/départ, selon l'élection d'être solitaire, et d'une autre part, selon la permanente culpabilisation de ces autres, pitoyables aux yeux du Moi.

Pour Rousseau, être solitaire, en finir de ce qui n'est pas moi revient à une bonne association entre rêverie et promenade. Paul Audi explique ceci en ces termes :

Quand Rousseau, dans ses Rêveries du promeneur solitaire, prend la liberté d'allier rêverie et promenade, il désigne à l'aide de deux vocables une seule et même expérience : rêverie exprime la chose du point de vue de l'âme, alors que promenade l'exprime du point de vue du corps.¹

¹ Paul Audi, « Marcher et rêver », in *Le Nouvel Observateur* (Hors-série), numéro 76, juillet/août 2010, p.p. 50, 52

Effectivement, en redéfinissant l'homme à travers l'existence de la double faculté de rêver et de se promener, Rousseau mentionne l'existence nécessaire d'une équivalence entre l'âme et le corps. Dans ce cas, il associe l'existence de l'homme à une forme d'allée sur laquelle l'âme rêve et le corps avance. Rousseau engage le corps et l'âme dans une même opération, dans une même existence, du moment que le corps prépare le sentiment, sent le contact au monde, et que l'âme rêve et élabore les sensations du corps.

Il s'agit en effet d'une tentative de rencontrer, par cette union intérieure à nous-mêmes, l'unité divine qui nous habite, la vérité Une qui constitue l'essence de tout être ; Rousseau l'exprime ainsi dans ses Rêveries :

De quoi jouit-on dans une pareille situation ? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de son existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. » (Rêveries., p. 81)

Car dans le cadre de cette forme solipsiste¹ de l'écriture du Moi, pour définir l'existence de l'homme, Rousseau semble relire le cogito de Descartes en remplaçant le concept de méditation par celui de rêverie. Au lieu de dire « Je pense donc j'existe », nous dirons, selon Rousseau, « Je rêve donc j'existe » ou encore « Je rêve donc j'existe pour rêver ». De l'homme pensant qui doute, médite et raisonne, nous passons à l'homme rêveur qui songe, s'abandonne à lui-même et qui n'arrête pas de marcher². Le promeneur solitaire est ainsi l'idéal de l'homme conscient du mouvement de son existence. Le « je » de Rousseau n'existe en effet qu'à partir du moment où sa solitude est vécue comme la raison d'une histoire intime de soi, comme la somme des instants de vie et d'affection partagés avec soi-

¹ Le solipsisme renvoie à cette doctrine philosophique selon laquelle nous bâtissons toute connaissance sur la forte tenue à la première et ultime conviction issue du Cogito de Descartes qui, après avoir douté de tout, découvre que la seule certitude humaine n'est autre que celle du sujet lui-même, celle du sujet existant et pensant.

² Nous signalons que le concept de promenade chez Rousseau, correspond à la pratique solitaire de la marche, au voyage à pied. Paul Audi, à ce sujet, cite, dans son article, le témoignage de Rousseau : « Jamais je n'(y) ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose ainsi dire. (...) La marche a quelque chose qui anime et avive mes idées : je ne puis presque penser quand je reste en place ; il faut que mon corps soit en branle pour y mettre mon esprit ». (Paul Audi, *op. cit.*)

même. Le rêve est alors ici une formule de penser la promenade en promenant la pensée.

Nous existons parce que nous pensons et nous pensons parce que nous existons, avait conclu Descartes, mais après un siècle, nous aurions existé par notre faculté de penser, laquelle faculté n'aurait marché que pour notre propre existence et pour la vie de notre être. Si Descartes, dans sa définition du sujet pensant, désigne la pensée par son existence nécessaire en nous-mêmes, l'esprit de Rousseau la désigne par son travail et par sa fonction intérieurs au sujet. La pensée n'est plus un état, elle est une action, elle n'est plus une preuve d'existence, elle est un mode d'existence.

Ainsi, le réinvestissement du cogito, de l'énergie et de la confiance qu'il doit donner au sujet pensant, verse-t-il dans l'idée d'un déplacement du concept même de pensée : la pensée humaine n'est plus uniquement une volonté infinie dont le principe divin est souvent bloqué par les limites de l'entendement humain, la pensée est un pouvoir. Nous pouvons dire que Rousseau essaie de retrouver l'intégralité de toute connaissance dans l'être lui-même, dans la croyance qu'il doit y avoir sans doute en nous-mêmes, loin du secours du monde extérieur, un point quelque part, là où la connaissance humaine peut être absolue et sans aucun trait de clôture.

Pour Rousseau, la philosophie de la fin se rapporte à un processus de responsabilisation du Moi qui pense en rêvant et rêve en se promenant. Ce Moi est autant déresponsabilisé vis-à-vis des autres que sur-responsabilisé vis-à-vis de lui-même. La fin des autres est alors la grande finalité de Rousseau.

Bibliographie

Dictionnaire Philosophique, Ed. Hatier, 2000

Audi. P, « Marcher et rêver », in *Le Nouvel Observateur* (Hors-série), numéro 76, juillet/août 2010

Diderot. D, *La Promenade du sceptique*, Ed. J. Assézat, Paris, 1875

Kant. E, « Qu'est ce que les Lumières ? », traduction de Jean-François Poirier et Françoise Proust, Flammarion, Paris, 1^{ère} édition 1991

Rousseau. J-J, *Rêveries du promeneur solitaire*, Le Livre de Poche, 1972

**DRAMATURGIE DE LA CLÔTURE DANS LE THÉÂTRE DE
J. GIRAUDOUX**

DRAMATURGY OF CLOSING IN J. GIRAUDOUX THEATER

**DRAMMATURGIA DI CHIUSURA NEL TEATRO DI
J. GIRAUDOUX**

Françoise BOMBARD¹

Résumé

Le lecteur ou le spectateur du théâtre de Giraudoux a en tête certains mots de la fin restés célèbres. Pour autant, la dernière réplique constitue-t-elle la seule clôture des pièces ? Ne faut-il pas remonter plus haut dans le texte pour trouver où et comment se dénoue l'action et se résout le sort des personnages ? Dans ce théâtre qui se joue volontiers des conventions, y compris par le mot « Rideau » qui marque dans les manuscrits la clôture textuelle de façon conventionnelle, quels enjeux de la fin se dessinent sur le plan idéologique (retour à l'ordre ou non, et à quel ordre ?) et esthétique (importance de la réflexivité et de la théâtralisation) ?

Mots clés : dénouement, enjeux, mot de la fin, réflexivité, théâtralisation

Abstract

The reader or the viewer of the Giraudoux Theater has in mind some words of the late famous. However, the last reply is the only fencing of plays? Should we not go further back in the text to find where and how to undo the action and resolve the fate of the characters? In that Theater played gladly conventions, including by the word 'Curtain' which marks in the manuscripts the text close in the conventional manner, what is at stake at the end emerge ideologically (return to order or not, and in what order?) and aesthetics (importance of reflexivity and the dramatization)?

Key words: denouement, issues, closing remarks, reflexivity, dramatization

Riepilogo

Il lettore o lo spettatore di Teatro Giraudoux ha in mente alcune parole del tardo famoso. Tuttavia, l'ultima risposta è la scherma solo della opera teatrale? Dovremmo non tornare ulteriormente nel testo per trovare dove e come annullare l'azione e risolvere il destino dei personaggi? In quanto Teatro giocato felice convenzioni, anche attraverso la parola 'Tenda' che segna nei manoscritti il testo chiudere in modo convenzionale, che cosa è in gioco alla fine emerge ideologicamente (ritorno all'ordine o non e in quale ordine?) ed estetica (importanza della riflessività e la drammatizzazione)?

Parole chiave : finale , problemi, parola della fine, riflessività, drammatizzazione di chiusura

¹ francoise.bombard@ac-dijon.fr, Professeur agrégée honoraire, docteur ès lettres, France.

Si le mot « Rideau » marque dans les manuscrits de Giraudoux la clôture textuelle de façon conventionnelle, c'est bien davantage certains mots de la fin que se remémore le lecteur ou le spectateur de ce théâtre. Pour autant, devons-nous considérer la dernière réplique ou l'ultime didascalie comme seule clôture des pièces ? Ne faut-il pas chercher en amont pour trouver où et comment se dénoue l'action et se résout le sort des personnages ? Les variantes témoignent de l'attention que Giraudoux porte à l'écriture de la fin de ses pièces – il a même retenu et publié deux dénouements pour sa première pièce, *Siegfried*. Que devons-nous considérer comme la fin d'une pièce ? La fonction dramatique de la fin concerne l'achèvement fabulaire et le sort réservé aux personnages. Quant aux enjeux, ils sont de deux natures : idéologique et esthétique. Toute pièce finit dans l'ambiguïté et ce théâtre oscille entre théâtralisation et réflexivité dans un jeu perpétuel avec les hypotextes.

Fin / dénouement

Plus que le dénouement, la fin a fait l'objet d'ouvrages et d'articles portant essentiellement sur les diverses formes du récit

Conformément à ce qu'écrit G. Larroux¹, le premier élément qui signale la fin au lecteur est le point. Ce point final, dans les manuscrits de Giraudoux, précède le mot « Rideau », véritable clausule conventionnelle qui renvoie à un type de scène et de salle (salle à l'italienne) : il marque donc bien la fin du texte à dire, à jouer, à interpréter. Pour le lecteur, l'unité qui précède, la phrase finale, est une réplique, excepté dans quatre pièces où une didascalie remplit cet office (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, *L'Impromptu de Paris*, *Cantique des cantiques*, *Sodome et Gomorrhe*) mais pour le spectateur, le texte de théâtre se termine dans tous les cas sur la dernière réplique alors que la pièce finit sur un jeu de scène ou de régie pour les quatre œuvres évoquées.

Or la phrase finale « est souvent l'objet d'un investissement spécial [...] elle tend à s'émanciper comme énoncé promis à la remémoration [...] »². Elle est ce « mot de la fin » si fréquent sous la plume de Giraudoux et que sa brièveté rend frappant. La palme du mot bref revient à l'« Amen » de *Pour Lucrèce*, précédé et suivi de points de suspension³. Ce terme religieux détourné s'est attiré les foudres de Claudel : « La morale est donnée par une vieille maquerelle, Barbette [...] dont le métier est de mener

¹ Larroux, G., *Le Mot de la fin*, Nathan, Paris, 1995, p. 18.

² Larroux, G., *op. cit.*, p. 19.

³ *PL*, p. 1116.

les hommes à la damnation éternelle. Amen. Telles sont les dernières paroles de Giraudoux, dans quelle bouche ! [...].¹ ». Dans ces mots de la fin, nombreuses sont les phrases exclamatives, le point d'exclamation prolongeant comme un point d'orgue une voyelle ouverte, qu'il marque l'exaltation amoureuse – « Siegfried, je t'aime !² » – ou l'enthousiasme – « L'île est prête !³ », « C'est du théâtre !⁴ ». A l'inverse, les sonorités fermées teintent de nostalgie le mot de la fin d'*Ondine* : « Comme je l'aurais aimé !⁵ » Les phrases déclaratives énoncent un constat : « La parole est au poète grec.⁶ », « Cela s'appelle l'aurore.⁷ ».

Le mot de la fin est savamment amené. Ainsi, à la fin de *Judith*, le ralenti obtenu par les didascalies et les points de suspension est associé à un jeu d'antithèses qui conduit à la clôture du texte : « Le garde : [...]. Je mime Judith la putain. [...]. Judith, après un dernier regard au garde : Que votre procession approche... Judith la sainte est prête....⁸ ». Dans *Siegfried*, la multiplication des points de suspension et les interrogatives brèves aboutit au « Siegfried, je t'aime ! ». La matérialisation de la fin passe, dans cette pièce, par la mention de la « ligne idéale », celle qui, dans la gare frontière où se déroule le dernier acte, sépare l'Allemagne de la France, or selon G. Larroux, « parmi les figures spatiales qu'un texte convoque à ses bordures, il n'est pas rare que la frontière au sens propre, autrement dit la figure du tracé, apparaisse.⁹ ».

En fait, seuls deux de ces « mots de la fin » devenus célèbres se sont imposés d'emblée à Giraudoux : la dernière réplique de *Siegfried* et celle de *La Folle de Chaillot*. Les autres, dont certains nous paraissent pourtant si évidents dans leur formulation, résultent la plupart du temps d'une recherche parfois laborieuse et inséparable de celle du dénouement. La clôture ne se réduit pas au mot de la fin *stricto sensu* : elle englobe le plus souvent un échange rapide de répliques, parfois des didascalies, et, dans deux cas, une tirade entière (celle de Jupiter dans *Amphitryon 38* et celle de Barbette dans *Pour Lucrèce*).

¹ Claudel, P., *Journal*, cité dans *TC* (Pl.), p. 1797.

² *S*, IV, 6, p. 76.

³ *SVC*, 11, p. 591.

⁴ *IP*, 4, p. 724.

⁵ *O*, III, 7, p. 851.

⁶ *GT*, II, 14, p. 551.

⁷ *É*, II, 10, p. 685.

⁸ *J*, III, 8, p. 276.

⁹ Larroux, *op. cit.*, p. 44.

A quel type de personnage le mot de la fin revient-il ? Dans un tiers des pièces, il est confié à l'héroïne, à ces femmes et jeunes filles qui peuplent l'univers giralducien : Geneviève, Judith, Ondine, Aurélie, Agnès. Un seul « héros » s'en voit gratifié, et ce n'est sans doute pas un hasard : Outourou, le notable tahitien qui a tenu tête aux Anglais (*Supplément au voyage de Cook*). Il échoit moins souvent au personnage principal : Lewis (*Tessa*), le député Robineau (*L'Impromptu de Paris*), le Président de *Cantique des cantiques*, ou encore à un personnage secondaire qui a aussi un rôle de témoin : Cassandre (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), Barbette (*Pour Lucrèce*). Certains personnages sont des relais de l'auteur auprès du public : ainsi le Mendiant (*Électre*), l'Archange (*Sodome et Gomorrhe*) et un meneur de jeu, le Droguiste d'*Intermezzo* qui assure de façon plaisante la clôture.

Dans la dramaturgie classique, le dénouement intervient après la dernière péripétie « élimin[ant] définitivement conflits et obstacles¹ ». La *Poétique* d'Aristote et les écrits des doctes au XVII^e siècle exigent que le dénouement soit vraisemblable, et obéisse aux bienséances, d'où le recours au récit dans les tragédies. A l'inverse, mélodrame et drame romantique n'hésitent pas à présenter sur scène des morts violentes, des dénouements sanglants.

Les dénouements du théâtre de Giraudoux ne cherchent pas à se conformer à des règles devenues obsolètes dans le théâtre moderne tout comme la notion de genre imposant fin heureuse ou malheureuse. Pourtant le dénouement d'*Électre* est narré dans de longues tirades par le Mendiant, résurgence du chœur antique, et c'est encore lui qui commente la catastrophe finale. Le poète belliciste Demokos est frappé à mort par Hector. A la fin d'*Ondine*, à l'entrée de la Fille de vaisselle, Hans « tombe mort.² » et comme dans un mélodrame, Lucile s'empoisonne et meurt sur scène dans *Pour Lucrèce*.³ La dernière page de *Tessa* a été réécrite par Giraudoux comme une sorte de variation sur *La Bohème* de Puccini : dans un décor misérabiliste, celui d'une pension de famille sordide, Tessa meurt d'épuisement sur scène, mais les interventions de l'hôtesse et de sa fille ajoutent la dérision au pathétique, mettant ainsi à distance le drame.

¹ Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*, A. Colin, Paris, p. 86.

² *O*, III, 7, p. 850.

³ *PL*, III, 6, p. 1113.

A quelques exceptions près, les remaniements opérés par Giraudoux dans les versions successives d'une pièce sont nombreux. Affectent-ils les réponses apportées aux questions soulevées par l'exposition ou sont-ils seulement une manière de finir plus satisfaisante sur le plan stylistique ?

Au plus près de la fin textuelle, quatre dénouements tragiques résolvent brutalement non seulement le sort des personnages mais aussi ce qui était en jeu : la possibilité de l'existence d'un couple (*Tessa, Ondine*), la sauvegarde d'une cité et d'un pays (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), le salut de deux villes maudites (*Sodome et Gomorrhe*). Très en amont de la fin textuelle, les premiers dénouements de *Siegfried, Judith, Intermezzo, Électre* correspondent à la fin d'une quête : celle de l'identité française du héros qui se croyait Allemand, identité révélée par Zelten à l'acte III, celle du meurtre de l'ennemi des Juifs, Holopherne, par Judith, annoncée au début de l'acte III par Jean, celle de la vérité sur la mort d'Agamemnon, initiée comme une chasse par Électre, et résolue par la tirade de Clytemnestre proclamant sa haine du roi des rois¹. Le second dénouement de chacune de ces pièces intervient après la dernière péripétie : le départ de Siegfried pour la France avec Geneviève, son ancienne fiancée ; le triomphe des autorités religieuses imposant leur vérité sur le meurtre d'Holopherne ; la vengeance, exercée par Oreste sur Égisthe et Clytemnestre conformément au mythe antique.

La présence de deux dénouements successifs peut créer une ambiguïté : ainsi dans *Amphitryon 38* et *Pour Lucrèce*. Jupiter a obtenu d'Alcmène ce qu'il voulait, à savoir l'étreinte féconde mais la mortelle obtient (ou croit obtenir) la mansuétude du dieu pour le couple fidèle qu'elle forme avec Amphitryon, dénouement au combien ironique puisque la « clairière de fidélité » qu'évoque Jupiter dans la dernière tirade est faite de deux infidélités involontaires dues à un quiproquo : celle d'Alcmène qui a été prise par Jupiter sous les traits de son mari et celle de son mari qui a passé la nuit auprès de Lédä (censée remplacer Alcmène auprès de celui qu'elles ont cru être le faux Amphitryon). Cette trouvaille de Giraudoux infléchit les versions antérieures du mythe (Plaute, Molière).

De qui la fin de *Pour Lucrèce* consacre-t-elle vraiment la victoire? Paola a d'abord triomphé en révélant que Lucile a été victime non du faux viol mis en scène par Barbette mais de son propre désir :

Paola : [...]. Oui, il y a bien eu viol cette nuit, mais pas du fait de Marcellus. Le corps tout gentil, l'âme toute blanche de Madame Blanchard ont bien été touchés d'une baguette [...] et toute la suite est

¹ *É*, II, 8, p. 678.

venue [...], le dégoût du mari, l'appât de l'amant, mais c'est l'œuvre de Madame Blanchard elle-même. [...]. Elle n'a pas deviné qu'elle n'avait pas embrassé, pas aimé. La pureté se serait moquée de notre farce. Madame Blanchard a cru tout ce qu'on lui contait, qu'elle avait gémi de joie, que sa main avait retenu Marcellus, le bras, la jambe de Marcellus.¹

Et Paola, meneuse de jeu, de souligner ce dénouement : « Et voilà l'intermède fini.² » Lucile avoue :

[...] Je hais mon mari. Mais cet homme qui est là, qui hier encore était dans vos bras, je l'aime... Paola : [...]. C'est une défaite, pauvre amie, et sans recours. Lucile : Sans recours ? Quelle erreur ! Il est là, dans ma main, mon recours.³

En s'empoisonnant, Lucile reste fidèle à son serment de petite fille qui « a juré [...] de ne pas admettre le mal, qui s'est juré de prouver, par la mort s'il le fallait, que le monde était noble, les humains purs.⁴ ». Vient alors le moment de résoudre la question du couple Blanchard, dénouement pour lequel Giraudoux a hésité entre deux solutions :

Du premier manuscrit à la dernière dactylographie, l'avant-dernière scène – supprimée montre le mari en larmes, implorant le pardon de sa femme et célébrant pompeusement son sacrifice [...]. C'est l'incompréhension masculine sous sa forme élaborée. Mais à partir du troisième manuscrit de l'œuvre, s'introduit dans la fin de l'acte une autre scène, avant celle-là, où le Procureur repousse toute explication, maudit sa femme et sort en justicier. C'est l'incompréhension masculine dans sa brutalité la plus sommaire.⁵

La tirade de Barbette va dans ce sens : « Tu as bien été violée. Pas par Marcellus, cela on en guérit [...]. Mais par la bêtise des hommes, la grossièreté des hommes, la méchanceté des hommes.⁶ ». Dans le cas de cette pièce, la révélation de la vérité n'aboutit pas à la résolution des conflits, bien au contraire, elle les exacerbe par la généralisation du propos.

Le sort des héros et des personnages principaux est-il fixé par le dénouement ? Il l'est et le plus fréquemment par la mort, subie ou donnée.

¹ *PL*, III, 4, p. 1106-1107.

² *PL*, III, 5, p. 1110.

³ *PL*, III, 6, p. 1112.

⁴ *Ibid.*

⁵ *TC* (Pl.), p. 1792.

⁶ *PL*, III, 8, p. 1116.

Dans *Fin de Siegfried*, le héros est assassiné. Tessa succombe à sa passion pour Lewis, le poète belliciste Demokos est tué par Hector, Lucile se suicide pour rester fidèle à son idéal de pureté. Dans de nombreuses œuvres la mort intervient comme châtiment : Hans meurt d'avoir trahi Ondine, suivant le pacte scellé avec le Roi des ondins ; Judith accepte la réclusion et les mortifications imposées par les prêtres ; le « faux spectre », présumé assassin du château, est tué par les bourreaux ; Clytemnestre et Égisthe sont assassinés par Oreste ; le comte Marcellus est tué en duel par Armand. La sanction imposée à Zelten dont la tentative de putsch a échoué est le bannissement, et c'est l'oubli qu'inflige le Roi des ondins à Ondine victime de sa passion pour Hans ; les « mecs » de La Folle de Chaillot sont envoyés dans un souterrain semblable à l'enfer. Un dénouement apocalyptique clôt *Sodome et Gomorrhe* : « *Et c'est la fin du monde. Tous sont foudroyés. Les groupes ne sont plus que des amas de cendres.*¹ » Rares sont les fins qui marquent le triomphe du héros : celui d'Agnès n'est-il pas teinté d'amertume, et celui d'Outourou ne relève-t-il pas de l'utopie ? Quelques couples se trouvent enfin réunis ou se forment : Geneviève et le héros éponyme de *Siegfried*, Isabelle et le Contrôleur d'*Intermezzo*, Jérôme et Florence (mais au prix d'une fin amère pour le Président évincé), Agnès et le président de l'Office des Grands et Petits Inventeurs, Hélène et Troilus (au détriment de Pâris). D'autres couples affirment leur pérennité envers et contre tout : Alcmène et Amphitryon malgré le subterfuge de Jupiter, Hector et Andromaque en dépit de l'échec du parti de la paix.

Nous voyons combien, même dans des œuvres comiques ou à tout le moins souriantes, peu de personnages, sympathiques ou non, sont gratifiés d'un sort heureux ou enviable, et quoique Giraudoux n'ait intitulé « tragédie » que *Judith*, violence et cruauté s'imposent dans un monde où les personnages qui échouent sont plus nombreux que ceux qui réussissent à faire triompher leurs sentiments ou leurs valeurs.

Enjeux de la fin

Le changement radical de dénouement ne concerne pas que l'action et les personnages : il oriente la signification de l'œuvre. Dès *Siegfried*, adaptation scénique de son roman *Siegfried et le Limousin*, Giraudoux est confronté à la difficulté de choisir une fin. Dans la première version complète, dite D², il opte pour le tragique : le héros est assassiné par des tueurs aux ordres d'un groupe d'officiers allemands. Il a publié ce texte en

¹ SG, II, 8, p. 915.

² TC (Pl.), p.1200.

1934 sous le titre *Fin de Siegfried* : à cette date, comme le rappelle J. Body, « les crimes nazis – tant à l'encontre des communistes et des démocrates que des SA – ont inspiré à Giraudoux le regret d'avoir rejeté de dénouement tragique et prophétique.¹ ». Ce serait cependant réduire la portée de la pièce que de considérer la dernière version (celle de la création en 1928 par Jouvet) comme un simple *happy end*. Geneviève et Siegfried ont fait plus que se retrouver après sept ans de séparation dus à la guerre et à l'amnésie du héros : au cours de ces trois jours, ils se sont redécouverts et, plus important encore, Siegfried part vers son ancienne patrie en assumant les deux parts de lui-même, France et Allemagne en lui réconciliées :

Siegfried et Forestier vivront côte à côte. Je tâcherai de porter, honorablement, les deux noms et les deux sorts que m'a donnés le hasard. [...]. Il n'est pas de souffrances si contraires, d'expériences si ennemies qu'elles ne puissent se fondre un jour en une seule vie, car le cœur de l'homme est encore le plus puissant creuset. [...]. Il serait excessif que dans une âme humaine, où cohabitent les vices et les vertus des plus contraires, seuls le mot "allemand" et le mot "français" se refusent à composer.²

Albérès explique cette obstination de l'auteur à réconcilier l'inconciliable : « Giraudoux élude l'Allemagne de la volonté de puissance pour en revenir à l'Allemagne poétique dont il a besoin.³ » Pour deux autres pièces, en revanche, Giraudoux a écarté le *happy end*. Echo des préoccupations contemporaines, la fin de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* a oscillé entre l'issue heureuse – le triomphe de la paix (dénouement ironique au regard des hypotextes) – et la conclusion tragique qui a finalement été retenue. On peut penser également que le contexte de la deuxième Guerre mondiale a influé sur la rédaction de *Sodome et Gomorrhe* dont l'idée remonte à 1938 et qui n'a été achevée qu'en 1942 : dans la première version, un jeune couple innocent permet la rédemption des villes maudites, mais dès la seconde version s'impose, pire que le châtement divin conforme aux Écritures, une sorte d'apocalypse. « Le sens de ce renversement est loin d'être indifférent : en quelques mois, le sort du monde avait lui-même basculé, en même temps que la désunion de son propre foyer se trouvait scellée.⁴ ».

¹ TC (Pl.), p. 1266.

² S, IV, 3, p. 68.

³ Albérès, R.-M., *Esthétique et morale dans l'œuvre de Jean Giraudoux*, Nizet, Paris, 1957, p. 184.

⁴ Brunet, É., TC (Pl.), p. 1669.

Quels sont les enjeux de la fin ? Par enjeux idéologiques nous entendons ce qui correspond à la signification de l'œuvre.

Intermezzo et *La Folle de Chaillot* apportent des réponses aux désordres, réponses qui se veulent retour à l'ordre (politique, social, moral) par expulsion du désordre (vaincre le spectre ou les méchants, ces « mecs », prospecteurs et spéculateurs qui projetaient de détruire Chaillot, voire Paris) pour la sauvegarde de la cité. Certes, l'ordre règne à nouveau dans la paisible bourgade limousine bouleversée par le Spectre et par la générosité d'Isabelle qui avait essayé de faire triompher une conception souriante de la vie. Pourtant, avec le désordre initial a disparu ce que le Droguiste appelle « l'état poétique » au profit d'un dénouement conventionnel (l'amoureux humain, le Contrôleur des poids et mesures, obtient celle qu'il aime) et la banalité reprend ses droits : « tout est redevenu normal » affirme le Maire, or le tirage de la loterie a retrouvé son cours absurde ou scandaleux¹ Si les « mecs » sont envoyés dans le souterrain, sorte d'enfer dont nul ne revient, suffit-il, comme le proclame Aurélie, « d'une femme de sens pour que la folie du monde sur elle se casse les dents.² » ? La victoire n'est pas définitive : « Dès que menacera une autre invasion de vos monstres, alertez-moi de suite », dit-elle au Chiffonnier³. Les deux pièces apparaissent donc comme une parenthèse de type carnavalesque, ce que renforce leur structure.

« Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore.⁴ ». Dès la création de la pièce en 1937, « cette aurore de pureté ou d'apocalypse⁵ » a été interprétée de multiples façons. S'agit-il, selon le sens littéral, d'un « espoir de recommencement⁶ », autrement dit de la possibilité d'un nouvel ordre politique et social après le châtement des usurpateurs du trône d'Agamemnon ? Ou, au contraire, faut-il, comme le suggère C. Weil, s'en tenir au « sens ironique » selon lequel « le "nom" [aurore] seul est beau⁷ » ? Le mot serait-il à rapprocher par un jeu phonétique du terme « horreur » jamais prononcé par les personnages mais exprimant la teneur de la catastrophe finale (matricide, meurtre d'Egiste, destruction du palais et de la ville par les Corinthiens) si bien résumés par la femme Narsès « Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève [...] et que tout est

¹ *I*, III, 6, p. 356.

² *FC*, II, p. 1030-1031.

³ *FC*, II, p. 1031.

⁴ *É*, II, 10, p. 685.

⁵ Weil, C., *TC* (Pl.), p. 1588.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève ?¹ » Si Giraudoux a préféré au nom « aube » le mot « aurore » qui correspond non au lever du jour mais à celui du soleil, c'est qu'il entre en résonance avec la thématique solaire de la pièce : outre « l'étymologie du nom d'Électre "à l'éclat d'ambre jaune"² », il faut rappeler la métaphore employée par Électre après la scène de reconnaissance : « Mais mon frère est né comme le soleil, une brute d'or à son lever...³ ».

Les enjeux esthétiques ont à voir avec la relation au lecteur et au public. Ainsi, les jeux sur le début et la fin sont mis en abyme par une Petite Euménide lors des « récitations » de la première scène d'*Électre* : « Comme nous rattrapons le commencement avec la fin, c'est on ne peut plus poétique.⁴ ». Giraudoux emploie plusieurs procédés qui assurent la cohérence de l'œuvre : la structure en miroir, le rapport de la fin au titre, la réflexivité.

Il utilise dans trois de ses pièces la structure en miroir : la fin fait écho au début de la pièce, titre compris, or l'étude des variantes nous montre que cette solution a mis du temps à s'imposer à lui pour *Intermezzo* et *Ondine* alors qu'elle lui est venue rapidement pour *La Folle de Chaillot*. Dans cette œuvre, la reprise des mêmes questions accompagne l'entrée et la sortie de la Folle : « Tu as mon gésier et mes os, Irma ? Irma : Ils sont prêts, Comtesse.⁵ » fait écho à « La Folle : Les os sont prêts, Irma ? [...]. Et mon gésier ?⁶ ». La variation par le chiasme est ici une figure de clôture : la vieille « Folle » après l'épisode de la lutte contre les « mecs », va retourner à ce qui lui importe, la nourriture des chats errants. Cette clôture par circularité efface le temps qui s'est écoulé : les dix minutes réclamées par Irma pour préparer « os » et « gésier » ont duré dix fois plus longtemps (autrement dit tout le temps de la pièce) à cause de la lutte contre les « mecs », combat qui passe par l'utopie et la fantaisie. A la fin d'*Intermezzo*, la meilleure preuve du retour à l'ordre prôné par l'Inspecteur chargé de le rétablir est le dernier tirage de la loterie. Au début de la pièce, parmi les multiples dérèglements de la vie jusque là paisible de la bourgade, le Maire

¹ *É*, II, 10, p. 685.

² Weil, C., *TC* (Pl.), p. 1588.

³ *É*, I, 8, p. 629.

⁴ *É*, I, 1, p. 601.

⁵ *FC*, II, p. 1031

⁶ *FC*, I, p. 964.

évoque le tirage de la « loterie mensuelle » pour en souligner les aberrations : « c'est le plus pauvre qui a gagné le gros lot en argent, et non le gagnant habituel, Monsieur Dumas, le millionnaire [...] ; c'est notre jeune champion qui a gagné la motocyclette et non la supérieure des bonnes sœurs à laquelle elle échéait régulièrement.¹ ». A la fin, tout est rentré dans l'ordre puisque que le gros lot en espèces est revenu au millionnaire et que c'est le cul-de-jatte de l'orphelinat variante humoristique par rapport au premier tirage) qui a gagné la motocyclette.²

La circularité du temps que suggère cette structure en miroir est également perceptible dans *Ondine* mais avec des enjeux dramatiques différents et dans une tout autre tonalité : à l'acte III, avant leur séparation définitive, l'héroïne rejoue avec Hans la scène de leur première rencontre :

*Ondine : Moi, on m'appelle Ondine. Le Chevalier : C'est un joli nom. Ondine : Hans et Ondine... C'est ce qu'il y a de plus joli comme noms au monde, n'est-ce pas ? Le Chevalier : Ou Ondine et Hans. Ondine : Oh ! non ! Hans d'abord.*³

*Hans : Moi, on m'appelle Hans ! Ondine : C'est un joli nom. Hans : Ondine et Hans, c'est ce qui se fait de mieux comme noms au monde, n'est-ce pas ? Ondine : Ou Hans et Ondine ! Hans : Oh ! non ! Ondine d'abord ! C'est le titre, Ondine... Cela va s'appeler Ondine, ce conte où j'apparais ça et là comme un grand niais, bête comme un homme. [...].*⁴

La similitude lexicale des deux premières répliques va de paire avec une variation de forme : phrase déclarative (acte I) ou exclamative (acte III), celle-ci supposant une certaine exaltation. L'énoncé des noms se fait en chiasme, bel effet de miroir avant que le héros ne fasse passer en premier le nom de l'héroïne pour assurer avec le bouclage de la pièce, la mise en abyme du titre. La suite du dialogue efface les variations dans un duo d'opéra qui reprend leurs premières paroles de l'acte I, les deux héros cherchant à préserver le moment de l'extase amoureuse.

Le rapport au titre induit un jeu sur le sens. G. Larroux évoque des fins romanesques qui reprennent explicitement ou métaphoriquement le titre de l'œuvre. *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* fait l'objet d'une reprise textuelle dès la première scène par Andromaque, Cassandre affirmant

¹ *I*, I, 4, p. 286.

² *I*, III, 6, p. 356.

³ *O*, I, 5, p. 771.

⁴ *O*, III, 6, p. 84.

aussitôt qu'elle aura lieu ¹ A la fin de la pièce, après le départ d'Ulysse et d'Oïax, « Hector : La guerre n'aura pas lieu, Andromaque !² » mais les cris de Demokos mortellement atteint par Hector désignent Oïax à la vindicte populaire : « Abnéos : Voilà... Ils tiennent Oïax... Ils l'ont tué ! Hector, *détachant les mains d'Andromaque* : Elle aura lieu.³ ». Le texte se referme sur lui-même par le jeu des répliques en écho. *Intermezzo* joue explicitement sur la variation de langue : par le titre italien aux connotations poétiques (Heine) et musicales (Brahms), Giraudoux met la pièce sous le signe de l'art. Le bouclage se fait sur une réplique écho, variation en français : « Le Drogueur : Et fini l'intermède !⁴ » Le mot renvoie explicitement au théâtre, en inversant les conventions puisque c'est ici la pièce qui est considérée comme un « intermède », et donc comme un épisode léger, distrayant entre deux moments sérieux – peut-être, dans la production de Giraudoux, entre deux tragédies, *Judith* et *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*.

La réflexivité constitue une autre forme de jeu avec le public. P. Ricoeur emploie ce terme à propos de la façon dont certaines œuvres affichent la fiction par l'énoncé final : « lorsque l'artifice littéraire, en vertu de la réflexivité, [...] fait retour sur son caractère fictif ; la terminaison de l'œuvre est alors celle de l'opération fictive elle-même. Ce renversement de perspective caractérise la littérature contemporaine.⁵ ». Giraudoux a infléchi la fin de *Tessa*, par une clause en forme de variation sur « finir » : « Gabrielle : Tu n'as pas fini d'en voir avec cette petite Tessa.[...]. Lewis : Avec cette petite Tessa ? Si, j'ai fini...⁶ » La réplique peut s'entendre comme l'achèvement de l'adaptation de la pièce anglaise par Giraudoux : « [...] la dernière réplique à résonances multiples, y compris techniques, est aussi de Giraudoux [...].⁷ ». « Et fini l'intermède !⁸ » définit comme telle la pièce qui vient de se jouer, à savoir comme un entre deux. Rappelons que dans les œuvres classiques, l'intermède avait pour rôle de distraire le public entre deux actes, soit par des ballets soit par des saynètes comiques. Ici, le mot renvoie à une conception selon laquelle le théâtre est un moment à part dans la vie des spectateurs.

¹ *GT*, I, 1, p. 483.

² *GT*, II, 14, p. 551.

³ *GT*, II, 14, p. 550.

⁴ *I*, III, 6, p. 356.

⁵ Ricoeur, P., *Temps et récit II*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 44.

⁶ *T*, III, tableau 6, scène 4, p. 480.

⁷ Delort, J., *TC* (Pl.), p. 1476-1477.

⁸ *I*, III, 6, p. 356.

La théâtralisation joue avec les conventions du théâtre, avec la machinerie et même avec des références au cinéma.

Triomphe du théâtre, dans *L'Impromptu de Paris*, que les caprices de la machinerie, cette gloire dont le mécanisme a été expliqué à Robineau et qui désormais l'entraîne vers les cintres, dans un mouvement inverse de celui du *deus ex machina* :

Robineau : Amène ta gloire, Léon ! La gloire, au lieu de descendre, se met à remonter. Jovet : Qu'est-ce que tu fiches, Léon [...] ? Léon : Le mouvement s'est détraqué. [...]. Raymone : Voilà qu'il monte au ciel ! Robineau, montant : Tant mieux ! ... C'est du théâtre ! Il disparaît.¹

Tandis que Mercure, au début du second acte d'*Amphitryon 38*, assume une fonction de régisseur lumière, voici à son tour Jupiter promu régisseur de plateau, assurant de façon métaphorique et théâtrale à la fois la clôture de la pièce dans une double adresse – au public et au rideau de scène :

Vous tous, spectateurs, retirez-vous. [...]. Qu'une suprême fois, Alcmène et son mari apparaissent seuls dans un cercle de lumière [...] et sur ce couple [...] vous là-haut, rideaux de la nuit qui vous contenez depuis une heure, retombez.²

Sur l'assertion triomphante d'Hector : « La guerre n'aura pas lieu, Andromaque ! *Le rideau qui avait commencé à tomber se relève peu à peu.* ». Il s'ensuit le dialogue entre Abnéos, Demokos et Hector qui s'achève sur la réplique « Elle aura lieu ».

Les portes de la guerre s'ouvrent lentement. Elles découvrent Hélène qui embrasse Troïlus. Cassandre : Le poète troyen est mort. La parole est au poète grec. LE RIDEAU TOMBE DEFINITIVEMENT.³

L'arrêt sur image – parodie des longs baisers des *happy ends* cinématographiques – et le jeu sur le rideau de scène confondant temps de la fable et temps de la représentation, orientent le sens de l'œuvre : la dérision se mêle au tragique. La réplique de Cassandre, clin d'œil au public cultivé, constitue un jeu avec l'hypotexte littéraire en présentant comme à venir ce

¹ *IP*, 4, p. 724.

² *A38*, III, 6, p. 195.

³ *GT*, II, 14, p. 550-551.

qui appartient au passé. Quant au postlude didascalique de *Sodome et Gomorrhe*, il est construit comme la fin d'un film : une succession de plans fixes sur le groupe des hommes et sur celui des femmes, un plan rapproché sur l'Archange et l'Ange laissant brutalement place, comme dans un montage *cut*, à un plan d'ensemble : « *Le monde disparaît. Le rideau tombe.*¹ » Pourtant, les voix des morts étant encore perceptibles, un bref dialogue précède cette didascalie de fin du monde : « L'Archange : Qui parle alors ? L'Ange : « Eux. La mort n'a pas suffi. La scène continue.² ». Est-ce l'éternelle scène du couple qui se déchire et qui se reproduit à l'infini ? S'agit-il d'un clin d'œil au public ?

[Giraudoux] met à nu l'aspect théâtral, non seulement par un ton déclamatoire et des poses d'emphase, mais en découvrant lui-même les coulisses et les ficelles. Ainsi c'est lui qui lève le rideau : "Voici le plus beau lever de rideau qu'auront jamais les spectateurs [...]." C'est lui enfin qui le laisse suspendu à la fin de l'acte II.³

La complexité et l'ambiguïté de nombreux dénouements girauduciens incitent à la réflexion, n'enfermant jamais le public dans un sens univoque et tout ce qui relève d'un jeu sur et avec le texte tend à nous rappeler qu'il s'agit de théâtre et de littérature.

Le théâtre de Giraudoux ne semble pas, à première vue, être dans le refus de la résolution tel que nous le connaissons dans des formes dramatiques ultérieures – théâtre épique ou théâtre de l'absurde – qui relèvent clairement d'une dramaturgie ouverte. Cependant, les dénouements girauduciens, même s'ils apportent des réponses concernant l'action et les personnages, aboutissent souvent à des interrogations nouvelles sur la signification à donner à l'œuvre car ils sont rarement univoques, soit par leur pluralité soit par leur ambiguïté. Ainsi, s'éloignant des modèles classiques qu'il révère, Giraudoux ne nous propose-t-il pas, *in fine*, une dramaturgie ouverte ?

Édition de référence :

Jean Giraudoux, *Théâtre complet*, NRF., Editions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1982, publiée sous la direction de Jacques Body, abrégée en *TC*. (Pl.). Abréviations utilisées : *A38* (*Amphitryon 38*), *É* (*Électre*), *FC* (*La Folle de Chaillot*), *GT* (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*), *I* (*Intermezzo*), *IP* (*L'Impromptu de Paris*), *J*

¹ *SG*, II, 8, p. 915.

² *Ibid.*

³ Brunet, É., *TC* (Pl.), p. 1676.

(*Judith*), *O* (*Ondine*), *PL* (*Pour Lucrèce*), *S* (*Siegfried*), *SG* (*Sodome et Gomorrhe*), *SVC* (*Supplément au voyage de Cook*), *T* (*Tessa*).

Bibliographie

de Biasi, P-M. « Les points stratégiques du texte » dans *Le Grand Atlas des littératures*, *Encyclopedia universalis*, Paris, 1990, p. 26-28.

Larroux, G., *Le Mot de la fin*, Nathan, 1995.

Monod, R., *Les Textes de théâtre*, CEDIC, Paris, 1977.

Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2004.

Ricoeur, P., *Temps et récit II*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

Robichez, J., *Le Théâtre de Giraudoux*, SEDES/CDU, Paris, 1976.

**DIALOGUE DES DEUX FRÈRES : UNE TENSION HISTORIQUE
DANS JUSTE LA FIN DU MONDE DE JEAN-LUC LAGARCE**

**DIALOGUE OF TWO BROTHERS : HISTORICAL TENSION IN IT'S
ONLY THE END OF THE WORLD BY JEAN-LUC LAGARCE**

**EL DIÁLOGO DE DOS HERMANOS: LA TENSION HISTÓRICA EN
ESTO ES SOLO EL FIN DEL MUNDO DE JEAN-LUC LAGARCE**

Bülent ÇAĞLAKPINAR¹

Les gens qui ne disent jamais rien, on croit juste qu'ils veulent entendre, mais souvent, tu ne sais pas, je me taisais pour donner l'exemple.

Jean-Luc Lagarce

Résumé

*La présente étude vise à démontrer les liens intertextuels entre la pièce intitulée *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce et la parabole de l'Enfant Prodigue, le mythe de Caïn et Abel, *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Jean-Luc Lagarce est considéré par son style novateur comme l'un des plus grands dramaturges du XX^e siècle. Notre travail se consacre surtout à la relation entre les héros de ces textes et leurs ressemblances dans le déroulement de l'histoire. Nous avons choisi les deux types de liens intertextuels afin d'assurer la pertinence et le cadre de notre étude. Le dialogue des frères -l'un revient chez sa famille après une longue durée d'absence, l'autre se perd dans la jalousie - forme la base de notre analyse intertextuelle.*

Mots-clés : intertextualité, Juste la fin du monde, Jean-Luc Lagarce, enfant prodigue, retour, tension

Abstract

*This study aims to demonstrate the intertextual links between the famous play entitled *It's only the end of the world* by Jean-Luc Lagarce and the parable of the Prodigal Son, the myth of Cain and Abel, *Waiting for Godot* by Samuel Beckett. Jean-Luc Lagarce is considered by its innovative style as one of the greatest playwrights of the twentieth century. Our work is mainly dedicated to the relation between the heroes of these texts and their resemblances in the course of the history. We chose the two types of intertextual links to ensure the relevance and the context of our study. Brothers' dialogue, one returns to his family after a long period of absence, the other is lost in jealousy, is the basis of our intertextual analysis.*

Key-words: intertextuality, It's only the end of the world, Jean-Luc Lagarce, prodigal son, return, tension

¹ bulent.caglakpinar@istanbul.edu.tr, Université d'Istanbul, Turquie.

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo demostrar vínculos intertextuales entre la famosa obra de teatro titulado Esto es solo el fin del mundo de Jean-Luc Lagarce y la parábola del Hijo Pródigo, el mito de Caín y Abel, Esperando a Godot de Samuel Beckett. Gracias a su estilo innovador, Jean-Luc Lagarce es considerado como uno de los mejores autores teatrales del siglo XX. Nuestro trabajo está dedicado principalmente a la relación entre los héroes de los textos mencionados y sus semejanzas en el curso de la historia. Hemos elegido dos tipos de vínculos intertextuales para asegurar la relevancia y el contexto de nuestro trabajo. El diálogo de los hermanos, uno de los cuales regresa a su familia después de un largo período de ausencia y el otro perdido, es la base de nuestro análisis intertextual.

Palabras clave: intertextualidad, Esto es solo el fin del mundo, Jean-Luc Lagarce, el hijo pródigo, regreso, tensión

Introduction

Jean-Luc Lagarce, homme de théâtre, metteur en scène et directeur de troupe, considéré comme l'un des plus grands noms des dramaturges de son époque. Il a apporté un renouvellement au théâtre par ses pièces qui sont aujourd'hui les plus jouées en France bien que l'auteur soit mort à cause du sida quand il avait 38 ans. Lagarce, essayant de réinventer les formes et de renouveler le style du drame, a créé sa propre écriture. Nous nous orientons sur la pièce intitulée *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce écrite en 1990 à Berlin, celle-ci est refusée par les autorités à cette époque-là et l'auteur arrêta d'écrire des textes pendant deux années.

Dans ce travail, nous essayons de montrer la relation intertextuelle entre la pièce de Lagarce et l'histoire de l'*Enfant prodigue*, et le mythe de *Caïn et Abel* (ou *Qabyl et Habyl* dans le *Coran*), et la fameuse œuvre *En attendant Godot* de Samuel Beckett, écrivain, poète et dramaturge irlandais qui a écrit son œuvre en français et en anglais. Nous suivons une démarche palimpsestique afin de dégager les liens de ces textes mentionnés. Le corpus de cette étude se compose de deux pièces de théâtre du XX^e siècle et de deux histoires, la partie essentielle est quand même formée surtout de celle de Lagarce.

Au début, nous présentons *Juste la fin du monde* en donnant un résumé des événements qui se passent dans la pièce, et en parlant aussi de sa structure et de ses personnages. Ensuite, nous faisons le cadre de notre approche selon la théorie d'analyse intertextuelle de Gérard Genette¹, Julia Kristeva² et Michaël Riffaterre³. Nous donnons les différentes explications

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Points, Paris, 1982.

² Kristeva, Julia, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969.

³ Riffaterre, Michaël, *La trace de l'intertexte, La Pensée*, n°215, octobre 1980.

de l'intertextualité en citant les définitions de ces trois théoriciens. Notre étude accentue les rapports référentiels par rapport à la source d'inspiration du texte et elle démontre les allusions en fonction de la structure et du thème à la fois.

Le héros de la pièce est un jeune homme qui s'appelle Louis, qui revient chez sa famille qu'il a quittée quand il était très jeune. Après des années, il revient juste pour dire qu'il va mourir bientôt à cause de sa maladie grave : « Plus tard, l'année d'après – j'allais mourir à mon tour - ». Mais les événements ne se réalisent pas comme il attend : la tension entre lui et son frère, les histoires des autres, les conflits dans la famille deviennent les barrières pour Louis. A la fin de la pièce, il prend le départ sans avoir rien dit sur sa maladie et sa mort approchante. Ils se parlent toujours des choses ordinaires qui peuvent se dérouler dans chaque famille. Comme nous le voyons, il s'agit de très peu d'action et beaucoup de discours.

La durée de l'histoire n'est pas bien définie, elle peut se passer dans un jour ou pendant une année entière comme la didascalie d'ouverture le souligne : « Cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne, un dimanche, évidemment, ou bien encore durant près d'une année ».¹ L'histoire est basée sur le thème du retour, le retour d'un homme à sa famille et les difficultés qu'il a vécues.

Quant à la structure de la pièce, nous voyons qu'elle contient cinq parties dont la première est un prologue et la dernière est un épilogue. La première partie comprend onze scènes, l'intermède se compose de neuf scènes très courtes et la deuxième partie est composée de trois scènes. Dans cette courte pièce, il y a cinq personnages ; Louis, héros de la pièce ; Suzanne, sa sœur ; Antoine, leur frère ; Catherine, femme d'Antoine ; et la Mère, l'auteur ne donne pas le prénom de ce personnage.

Cadre méthodologique

L'analyse que nous proposons dans cette étude se place sous l'éclairage de l'intertextualité à partir des travaux théoriques de Gérard Genette, écrivain de *Palimpsestes*, de Julia Kristeva, qui a trouvé le terme « intertextualité » par ses études, et de Michaël Riffaterre, qui a contribué beaucoup par ses travaux, dans ce domaine.

[...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de

¹ Lagarce, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005, p. 5.

*la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.*¹

Genette donne une autre définition en parlant de la transtextualité qui a cinq types de relations : l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'intertextualité, et l'hypertextualité. Selon le théoricien, l'intertextualité est une catégorie comprenant le plagiat et l'allusion.

*Je définis [l'intertextualité], pour ma part, de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre.*²

La perception de Michaël Riffaterre est basée sur la notion de contrainte, c'est le lecteur qui perçoit l'intertexte entre le texte base et les autres textes. Il propose que le texte prenne son sens par ces liens intertextuels entre des autres œuvres, sinon le sens créé perd sa valeur et devient flou.

*L'intertextualité est la perception par le lecteur de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première.*³

Pour les analyses du traitement des personnages, nous consultons les travaux de Philippe Hamon⁴ dont l'œuvre est notre principale référence à ce point. Selon Philippe Hamon, le titre d'une œuvre est « un horizon d'attente », le lecteur fait des estimations sur le contenu de l'ouvrage, alors le titre n'est pas gratuit, il fait un lien avec le contexte.

Juste la fin du monde, est un titre ironique. D'une part, il est très important pour un personnage de la pièce, Louis dont la vie est menacée, d'autre part, ce n'est pas la fin de l'humanité, donc ce n'est pas grave du tout. Il est à la fois paradoxal et ambiguë.

Nous savons que l'œuvre de Lagarce est très riche au sujet de l'intertextualité. Par exemple, dans le cadre de l'année lagarcienne, M.

¹ Kristeva, Julia, *Séméiotikè*, Editions du Seuil, Paris, 1969, pp. 84-85

² Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 8.

³ Riffaterre, Michaël, *La trace de l'intertexte*, *La Pensée*, n°215, octobre 1980, p. 4.

⁴ Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

Bouchardon¹ a présenté un article qui se concentre sur *Histoire d'amour*, Sandrine Le Pors et Jonathan Châtel² ont adressé un article qui prend le livre *Des Fragments* de Barthes et *Histoire d'amour* de Lagarce, aux participants, il y en a aussi d'autres.

Nous avons limité les types de relations intertextuelles, nous traçons un cadre à partir de la théorie de l'intertextualité pour assurer la pertinence de notre travail. Dans cette étude, nous nous sommes fixé pour objectif de montrer la référence et l'allusion sur la pièce de Lagarce.

Renvois textuels

La pièce, dans un point de vue, est une réécriture de l'histoire du *Fils Prodigue*³ et du mythe de *Caïn et d'Abel*.⁴ Le frère de Louis, Antoine pense qu'il ne mérite pas qu'on l'accueille avec joie, Louis a vécu une vie qu'Antoine n'a connue jamais, alors celui-ci se demande pourquoi il y revient. Sa jalousie pour Louis le fait attaquer dès le retour de son frère, après des années. Si nous rappelons brièvement l'histoire de l'enfant prodigue (*Le Fils Prodigue*), nous voyons que le plus jeune des deux frères quitte la maison en prenant sa part de bien et il vit une vie loin de sa famille dépensant tout ce qu'il a gagné. On ne sait pas pourquoi Louis avait quitté sa maison, mais, dans ce cas, nous notons une allusion par rapport au départ et au retour : ces deux personnages, Louis et l'enfant prodigue, vivent une vie sans dire une nouvelle à leur familles, voire ils ne les tiennent jamais au courant après avoir quitté leurs maisons. Les deux reviennent chez eux, l'un pour dire qu'il va mourir bientôt, l'autre pour dire « mon père, j'ai péché contre le ciel et contre toi, je ne suis plus digne d'être appelé ton fils. »⁵

D'autre part, il faut souligner que les frères de ces deux personnages traitent pareillement à leur retour. Antoine pense que son frère avait fait son choix en quittant sa famille, il a mené une vie que personne n'a connue.

¹ Bauchardon, Marianne, *Sur les cimes de la grande forêt racinienne : Histoire d'amour (repérages) et Histoire d'amour (derniers chapitres)*, Colloque de l'année lagarcienne, Paris, 2008.

² Le Pors, Sandrine, et Châtel, Jonathan, *C'est donc un amoureux qui parle et qui dit : Des Fragments de Barthes aux Chapitres de Lagarce*, Colloque de l'année lagarcienne, Paris, 2008.

³ *Le Fils Prodigue* (ou bien *Fils Perdu*, *L'Enfant Prodigue*) est une parabole dans laquelle les trois personnages (le père, le fils aîné et le fils cadet) sont mis en scène par Jésus de Nazareth.

⁴ Ceux sont les deux personnages de la Bible et du Coran. *Habyl et Qabyl* dans le Coran. Caïn est le fils aîné du premier couple Adam et Ève, et tue son frère cadet Abel, devenant ainsi le tout premier meurtrier de l'humanité.

⁵ LUC 15 : de 18 à 19 (la Bible).

Dans l'*Enfant Prodigue*, le fils aîné se met en colère quand il entend que son frère est revenu après longtemps, et que son père a tué un veau gras pour fêter le retour de son fils cadet : la jalousie se montre encore une fois. Dans ces deux histoires, la tension entre les frères est presque pareille, et cette tension ne baisse pas malgré les efforts du père et de la Mère. Le père explique à son fils que « [...] ton frère que voici était mort et qu'il est revenu à la vie, parce qu'il était perdu et qu'il est retrouvé ».¹ Dans la première scène de l'intermède, Louis annonce qu'il est perdu : « [...] je suis perdu et je ne retrouve personne ».² Et la Mère cherche une solution pour anéantir la jalousie et la tension, parfois avec l'aide de Catherine. Mais la relation entre la Mère et les frères est très compliquée, elle veut qu'Antoine cesse de se disputer avec Louis, celui-ci est le fils favori de la Mère.

D'ailleurs, ces deux histoires nous rappellent le mythe de Caïn et Abel : le premier tue son frère à cause de la jalousie qui est née au moment où les deux frères offriraient leurs sacrifices à Dieu :

*L'Eternel porta un regard favorable sur Abel et sur son offrande ; mais il ne porta pas un regard favorable sur Caïn et sur son offrande. Caïn fut très irrité, et son visage fut abattu ».*³

La même histoire se passe aussi dans le Coran, la jalousie devient la haine, et celle-ci devient son hostilité contre son frère cadet :

*Les deux offrirent des sacrifices ; celui de l'un fut accepté et celui de l'autre ne le fut pas. Celui-ci dit : "Je te tuerai sûrement" ».*⁴

Comme nous avons montré ci-dessus, les personnes pensant qu'il s'agit d'une injustice, d'une discrimination parentale ou bien d'un insuccès par rapport à leurs frères se mettent en colère en mal jugeant les événements. Le traitement d'Antoine (*Juste la fin du monde*), du fils aîné (*Le Fils Prodigue*) et de Caïn sont toujours pareils.

Le rapport entre les frères nous évoque aussi le livre d'André Gide : *Le retour de l'Enfant prodigue*.⁵ Au début de ce récit court, André Gide nous explique la ressource d'où il s'est inspiré pour composer et interpréter l'histoire de l'enfant prodigue : « J'ai peint ici, pour ma secrète joie, comme

¹ LUC 15 : 32 (la Bible).

² Lagarce, Jean-Luc, *Ibid*, p. 55.

³ GENESE 4 : de 4 à 5 (la Bible).

⁴ Le Coran, Sourate 5 : 27.

⁵ Ce livre (1907) se situe entre les deux grandes œuvres d'André Gide : *L'Immoraliste* (1902) et *La porte étroite* (1909).

on faisait dans les anciens triptyques, la parabole que Notre-Seigneur Jésus-Christ nous conta ».¹ Les histoires, celle de l'*Enfant Prodigue* et celle de Gide, s'évaluent pareillement, cependant, dans la deuxième, Gide ajoute deux personnages : un autre frère et la mère du héros. Il faut noter que, dans la pièce, Lagarce parle de Suzanne, la sœur de Louis, au lieu de ce frère cadet. La haine et la tension sont toujours présentes dans ce récit aussi : « [...] il désirait s'évader, à l'économe frère aîné qu'il n'a jamais aimé [...] ».² Le frère aîné pense comme Antoine, selon lui, l'enfant prodigue qui revient après des années, qui a dépensé tout son bien, ne mérite pas d'être accueilli sincèrement. Il avait fait son choix quittant sa famille, donc il doit se confronter à ce qu'il a choisi. Le frère aîné continue à traiter brutalement sans attendre les histoires que son frère raconte : « C'est ta faute ».³ Dans *Juste la fin du monde*, Antoine essaie de persuader que Louis avait fait une erreur en quittant sa maison, de même, dans *Le retour*, le père confesse que c'est son fils aîné qui le force à parler durement: « [...] je t'ai parlé peut-être durement. Ton frère l'a voulu ; ici c'est lui qui fait la loi. C'est lui qui m'a sommé de te dire : "Hors la Maison, point de salut pour toi" ».⁴

Au niveau de la structure, il est question d'une différence même si l'auteur a écrit ce court récit par des dialogues entre les personnages, cela crée une atmosphère proche au théâtre. Mais il faut faire attention sur le fait que le théâtre veut « ici » et « maintenant », il est une représentation scénique tandis que l'autre en est une textuelle.

L'autre allusion que nous repérons dans cette pièce est la structure des quelques scènes. Lagarce crée un univers différent par les longs monologues, les quasi-monologues et les soliloques à la fois, mais il les anéantit à la fin de chaque scène avec une phrase en rupture du contexte. Le quasi monologue est un acte qui reste en air, parce qu'il n'attend pas une réponse : quelqu'un parle, raconte une histoire ou dit seulement une idée, on l'écoute mais personne ne lui répond, c'est-à-dire le soliloque. Les termes « quasi-monologue » et le « soliloque » sont donc la même notion qui veut dire qu'on s'adresse à l'interlocuteur présent dans la scène, mais qui reste muet.

Selon la formule de Bakhtine : « Quant au soliloque, il se définit par une attitude dialogique à l'égard de soi-même. C'est une conversation où l'on est son propre interlocuteur ».⁵ Le plus intéressant dans la pièce de

¹ Gide, André, *Le retour de l'enfant prodigue*, Verse et Prose, 1907, p. 3.

² *Ibid.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ Bakhtine, Mikhaïl, *la Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p. 16

Lagarce, bien qu'il n'y ait pas une communication, on s'adresse à quelqu'un, non pas au vide. Selon le cas – monologue et quasi-monologue ou soliloque – on n'attend pas une réponse ou juste le silence qui domine la scène.

Anne Ubersfeld, spécialiste de théâtre, précise que « [...] elle [la réplique] s'adresse à quelqu'un, elle est en même temps éloignée de son destinataire par l'absence de communication concrète. La réplique est bien destinée non pas au vide, mais à tel ou tel ». ¹ Dans le prologue et l'épilogue, il s'agit des monologues du héros, en effet des monologues intérieurs. On sait que le héros est seul dans la scène, il n'y a personne qui l'écoute : Louis partage ses pensées et ses émotions avec le lecteur / spectateur pour dramatiser la pièce.

Il faut souligner que la pièce n'a que deux didascalies, l'une se trouve au début de la pièce :

Cela se passe dans la maison de la Mère et de Suzanne, un dimanche, évidemment, ou bien encore durant près d'une année entière. ²

et l'autre est à la fin de la neuvième scène de la première partie : « Catherine reste seule ». ³ Cela nous permet la liberté d'interprétation, laisse plus de créativité au lecteur. Cette situation nous rappelle les textes de l'âge classique, c'est-à-dire le XVII^e siècle : les pièces de Racine, de Corneille. Par exemple, dans la pièce intitulée *Phèdre* de Racine, il n'y a qu'une didascalie : « Elle s'assied. » ⁴ Comme dans le théâtre classique, les didascalies ne sont pas absentes mais elles sont très rares. La rareté de didascalies laisse sa place aux monologues et soliloques qui prennent le rôle d'action dans la pièce.

Le langage dramatique est un compromis entre la langue écrite et la langue parlée. Jean-Luc Lagarce, dans *Juste la fin du monde*, utilise ce procédé afin d'écrire une pièce théâtrale aux vers libres, contant l'histoire de Louis.

Le secret est au cœur même de l'écriture, dans la façon dont les personnages prennent la parole et partagent la même quête de l'infinie précision puisqu'ils parlent tous la même langue, celle de leur auteur. ⁵

¹ Ubersfeld, Anne, *La parole solitaire*, Jeu : revue de théâtre, no : 110, 2204, p. 62.

² Lagarce, Jean-Luc, *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ Racine, *Phèdre*, Didot, 1854.

⁵ http://www.lagarce.net/oeuvre/info_texte/idtext/12/type/ensavoirplus, consulté le 1 février 2014.

Lagarce travaille en particulier sur l'utilisation des verbes, en les répétant sous de diverses formes -présent, futur, conditionnel- pour marquer le trouble. Parfois, bien plus, les personnages disent la même phrase deux ou trois fois. Ce type d'écriture nous fait penser à l'œuvre de Beckett qui emploie des répétitions dans son œuvre : « – Dans un fossé. – Un fossé ? Où ça ? – Par là. – Et on ne t'a pas battu ? – Si... pas trop. – Toujours les mêmes. – Les mêmes ? Je ne sais pas. »¹ En plus, l'utilisation des courtes répliques créent une vivacité dans le déroulement de l'histoire. L'auteur recourt à la stichomythie pour donner une rapidité au déroulement de l'histoire en écartant l'effet oppressant des monologues et des soliloques.

L'œuvre de Lagarce crée une atmosphère très connue grâce à son langage dramatique, l'« attente » domine la pièce entière. Déjà, dès le prologue, nous apprenons que Louis va mourir bientôt, c'est pour cela il revient chez sa famille, juste pour dire sa mort qui attend à la porte. D'une part, le lecteur / spectateur attend le moment où il va l'expliquer à sa famille, et comment ils vont agir. D'autre part, au fur et à mesure que la pièce avance, l'attente du lecteur / spectateur change, l'attente s'unit avec celle de Louis : Est-ce qu'il va pouvoir annoncer sa maladie ? Si nous nous rappelons la pièce intitulée *En attendant Godot* de Beckett, il s'agit d'une situation semblable à celle dont nous avons parlé ci-dessus. Il y a deux personnes, Estragon et Vladimir qui attendent Godot dans une route à la campagne. Le lecteur / spectateur aussi commence à attendre ce personnage pour voir la suite des événements. D'une part, Estragon et Vladimir vivent dans l'espoir de la venue de Godot. D'autre part, ils vivent dans le désespoir et ne peuvent plus continuer d'attendre Godot, qui ne se manifeste pas.² L'absence de ce personnage crée une curiosité chez le lecteur / spectateur. « – Allons-nous-en. – On ne peut pas. – Pourquoi ? – On attend Godot. – C'est vrai. Tu es sûr que c'est ici ? – Quoi ? – Qu'il faut attendre. »³ Chez Lagarce, Louis attend sans rien faire, ou bien sans rien pouvoir faire pour que le moment vienne, mais cette attente devient un vain espoir.

Conclusion

Pour conclure, nous avons montré que la pièce analysée a un rapport de référence avec l'histoire de l'*Enfant prodigue* et le mythe de *Cain et*

¹ Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Les Editions de Minuit, Paris, 1952. p. 10.

² de Visscher, Jacques, *En attendant Albertine : Une petite phénoménologie de l'attente à propos de Proust, Cahiers du cirp*, Volume 1. (<http://www.cirp.uqam.ca>, consulté le 25 février 2014)

³ Beckett, Samuel, *Ibid.* p. 16.

Abel. Il faut souligner que, dans le cas du *Retour de l'enfant prodigue* de Gide, nous pouvons parler d'« une double intertextualité » : entre la pièce de Lagarce et le récit de Gide, et celui-ci et l'*Enfant prodigue*. La richesse intertextuelle peut être l'une des caractéristiques de l'écrivain, ce qui le fait l'un des grands dramaturges du XX^e siècle. Nous accentuons que la tension et la haine entre Antoine et Louis devient le thème dominant, avec la notion de « retour ». Ce dernier retournant chez lui en espérant d'« annoncer, dire, seulement dire » sa mort prochaine à sa famille, il devient un spectateur de l'histoire sans rien faire. Il attend seulement jusqu'à la fin du jour (ou bien de l'année) enfermant lui-même dans un espoir défaitiste. L'ironie de rester muet au sujet de sa maladie en se perdant dans les conflits familiaux donne certes, à la pièce, le ton de la tragédie contemporaine.

Bibliographie

- Bakhtine, Mikhaïl, *la Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.
- Bauchardon, Marianne, *Sur les cimes de la grande forêt racinienne : Histoire d'amour (repérages) et Histoire d'amour (derniers chapitres)*, Colloque de l'année lagarcienne, Paris, 2008.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Les Editions de Minuit, Paris, 1952.
- La Bible, *LUC 14, et GENESE 4*.
- Le Coran, Sourate 5 : 27.
- Garand, Caroline, *Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de Monologue, de Jean-Pierre Ronfard, l'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, no : 28, 2000.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Points, Paris, 1982.
- Gide, André, *Le retour de l'enfant prodigue*, Verse et Prose, 1907.
- Hamon, Philippe, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.
- Kristeva, Julia, *Séméiotikè*, Editions du Seuil, Paris, 1969.
- Kunt, Arzu, *Erreur de construction ou dialogue de Jean-Luc Lagarce avec Eugène Ionesco*, *Frankofoni* 22, Ankara, 2010.
- Lagarce, Jean-Luc, *Juste la fin du monde*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2005.
- http://www.lagarce.net/oeuvre/info_texte/idtext/12/type/ensavoirplus, consulté le 1 février 2014.
- Le Pors, Sandrine, et Châtel, Jonathan, *C'est donc un amoureux qui parle et qui dit : Des Fragments de Barthes aux Chapitres de Lagarce*, Colloque de l'année lagarcienne, Paris, 2008.
- Racine, *Phèdre*, Didot, 1854.
- Riffaterre, Michaël, *La trace de l'intertexte*, *La Pensée*, n°215, octobre 1980.
- Ubersfeld, Anne, *La parole solitaire*, *Jeu : revue de théâtre*, no : 110, 2204.
- de Visscher, Jacques, *En attendant Albertine : Une petite phénoménologie de l'attente à propos de Proust*, *Cahiers du cirp*, Volume 1. (<http://www.cirp.uqam.ca>, consulté le 25 février 2014)
- Wagner, Frank, *Intertextualité et théorie*, *Cahiers de Narratologie*, 13, 2006.

***FINS HÉROÏQUES ET FINS D'ÉPOQUES DANS LE THÉÂTRE DE
BYRON, MUSSET ET SCHILLER***

***HEROIC DEATHS AND FIN D'ÉPOQUE IN THE THEATRE OF
BYRON, MUSSET AND SCHILLER***

***MORTI EROICHE E FINE D'EPOCA NEL TEATRO DI BYRON,
MUSSET E SCHILLER***

Agnès FELTEN¹

Résumé

Le théâtre romantique possède des héros qui meurent dignement. Ceux-ci donnent leur vie pour sauver la nation. Ils ont de hautes idées de leurs destinées. Et en même temps ils préfèrent s'éclipser devant l'intérêt national, devant les visées collectives tel que le préconise Rousseau dans Le Contrat social. Le héros meurt de manière noble sur le champ de bataille. Dans Lorenzaccio de Musset et dans La conjuration de Fiesque à Gênes de Schiller, le héros connaît une fin tragique dans un fleuve. L'héroïne est décapitée dans Marie Stuart de Schiller ou brûlée vive sur un bûcher dans Jeanne d'Arc. Toutes ces fins sont exceptionnelles et traduisent la violence d'une époque tourmentée. Les pièces de théâtre qui nous intéressent marquent différentes périodes historiques de transitions. Parce qu'elles sont terminées, elles permettent d'ouvrir la suite et de porter les germes de générations futures averties du passé ou inconscientes des précédentes. Quelle vision est donnée dans nos pièces de ces fins héroïques ? Quel est l'intérêt d'évoquer la mort ? En quoi l'esthétique théâtrale de nos trois auteurs est-elle critique vis-à-vis des esthétiques précédentes ? Ainsi l'esthétique classique est mise à mal par nos dramaturges avides de proposer une nouvelle période esthétique. La tragédie de type racinienne est à son agonie, quelles sont les nouvelles formes proposées par nos auteurs ? Par conséquent, nos trois auteurs ont révolutionné le théâtre en mettant un terme à un certain théâtre qu'ils ont jugé dépassé. Ce qui ne les empêche pas de lorgner vers le passé et de s'en inspirer. La création artistique se fonde sur différentes strates et marque des retours en arrière. Une nouvelle ère vient enterrer la précédente. Des fins héroïques correspondent à des fins dramatiques. Il existe un lien fort entre le contexte historique et le type de héros, ainsi que sa fin. Chaque époque cultive un type de mort singulière et le romantisme en particulier, ainsi que Schiller, que l'on ne peut pas vraiment qualifier de romantique. Donc nous allons nous intéresser aux esthétiques émergentes qui se démarquent des époques révolues, tout en y rattachant les destinées héroïques fatales des pièces de Byron, Musset et Schiller.

Mots clés : héroïsme, mort, Byron, Musset, Schiller

Abstract

Romantic drama abounds of heroes who die in dignity. They give their lives to save the nation. They have great ideas about their own destinies. At the same time, they prefer to erase themselves before the national and collective interest, as advocated by

¹ agnes.felten@gmail.com, Université de Nantes, France

Rousseau in The Social Contract. Romantic hero dies nobly on the battlefield. In Musset's Lorenzaccio and in Schiller's Fiesco; or, The Genoese Conspiracy, the hero encounters a tragic death in a river. In Schiller's Mary Stuart the heroine is beheaded, while she is burned alive at the stake in Joan of Arc. These heroic deaths are exceptional and reflect the violence of a tormented era. The plays we focus on mark different historical periods of transition. These are completed cycles that lead to a new era and carry the seeds of future generations, conscious or unconscious of the past. What vision is given in our plays to those heroic ends? What is the interest in evoking the death? How is the theatrical aesthetics of our three authors critical towards the previous aesthetics? Classical aesthetics is undermined by our playwrights, who are eager to inaugurate a new aesthetic period. While "Racinian-style" tragedy is in its death throes, what new theatrical forms are being introduced by our authors? They have revolutionized drama by putting an end to a certain kind of theatre they considered outdated. However, this does not prevent them from ogling towards the past and getting inspired from it. Artistic creation is based on different layers and marked by continuous set-backs. A new era has just buried the previous one. Heroic deaths serve dramatic purposes. There is a strong relation between the historical context and the type of hero and death represented in drama. Each epoch cultivates a specific kind of death. This is particularly true for Romanticism and Schiller, although he cannot really be considered a Romantic. In this article, we will look at the emerging aesthetics that stand out against bygone eras, while relating to them the fatal heroic destinies in the works of Byron, Musset and Schiller.

Keywords: heroism, death, Byron, Musset, Schiller

Riassunto

Il teatro romantico è caratterizzato da eroi che muoiono con dignità. Danno la loro vita per salvare la nazione. Hanno grandi idee sul proprio destino, ma allo stesso tempo preferiscono eclissarsi davanti all'interesse nazionale e collettivo, come raccomanda Rousseau nel Contratto sociale. L'eroe muore nobilmente sul campo di battaglia. Nel Lorenzaccio di Musset e nella Congiura di Fiesco a Genova di Schiller, l'eroe trova una fine tragica in un fiume. Nella Maria Stuarda di Schiller l'eroina viene decapitata, mentre nella Giovanna d'Arco è arsa viva sul rogo. Tutte queste morti sono eccezionali e riflettono la violenza di un'epoca tormentata. Le opere teatrali che ci interessano segnano diversi periodi storici di transizione. Si tratta di periodi conclusi, che permettono di aprire le porte all'avvenire e portano in grembo i germi di generazioni future, consapevoli del passato o incoscienti delle epoche precedenti. Che visione è data a queste morti eroiche nelle nostre opere teatrali? Che interesse si cela nell'evocare la morte? In che senso l'estetica teatrale dei nostri tre autori è critica nei confronti dell'estetica precedente? L'estetica classica viene, infatti, oltrepassata dai nostri drammaturghi, desiderosi di inaugurare un nuovo periodo estetico. La tragedia di tipo raciniano è ormai agonizzante. Quali nuove forme sono proposte dai nostri autori? Essi hanno rivoluzionato il teatro, mettendo fine a un certo tipo di espressione teatrale che consideravano superata, ma ciò non impedisce loro di occhieggiare al passato e di ispirarsene. La creazione artistica si fonda su diversi strati ed è segnata da continui ritorni indietro. Una nuova era ha appena seppellito la precedente. Le morti eroiche corrispondono a finalità drammatiche. Esiste un forte legame tra il contesto storico, il tipo di eroe rappresentato e la sua morte. Ogni epoca coltiva uno specifico tipo di morte e questo vale in particolare per il romanticismo e per Schiller, che pur non possiamo considerare davvero romantico. In questo scritto, ci occuperemo delle forme estetiche

emergenti che si distinguono rispetto alle epoche passate, pur ricollegandovi i destini eroici fatali delle opere teatrali di Byron, Musset e Schiller.

Parole chiave : eroïsme, morte, Byron, Musset, Schiller

Introduction

L'association des termes fin et héroïque appartient à une tradition littéraire ancienne, où la vision du héros était liée à celle de sa mort. Le héros, qui a vécu noblement, ne peut connaître qu'une fin héroïque. Son issue n'est possible et concevable qu'en fonction de caractères grandioses et imposants. Le héros, comme Achille dans *l'Illiade*, véritable parangon du genre, connaît une issue tragique et ce terme ajoute encore à sa valeur héroïque. Il n'est pas concevable dans l'esprit littéraire classique qu'un véritable héros connaisse une mort ridicule. En revanche à l'époque romantique, le héros peut mourir par hasard, voire stupidement, ainsi que l'atteste la chute de Lorenzo dans l'Arno. Ce héros de Musset, modeste, petit, dont le nom comporte un suffixe dévalorisant, connaît, contrairement à la majorité de ses actes, une mort ridicule. Il est lynché par la foule et précipité dans le fleuve de Florence, alors qu'il n'a aspiré qu'à délivrer la ville de la tyrannie. La représentation de la mort au théâtre est souvent associée à la fin d'époques bien délimitées. Ainsi différentes ères prennent fin avec la fin du héros. Une ère attachée au règne de Philippe II d'Espagne prend fin à la mort de celui-ci. Nous allons nous attacher ici, à travers le théâtre de Byron, Musset et Schiller à étudier les rapports entre les fins héroïques et les fins contextuelles qui marquent des périodes importantes analysées tout autant que les héros qui les ont marquées. Nous allons nous demander quels sont les types de morts qui apparaissent dans nos pièces et si elles sont liées à des époques précises. Ensuite nous observerons l'attitude des héros par rapport à leur mort, toujours au regard des contextes historiques. Et enfin nous verrons comment la mort est représentée au théâtre selon les époques choisies par nos auteurs.

Les différents types de morts selon les époques

Nous pouvons observer une typologie des morts dans les pièces de notre corpus. Les personnages, que l'on peut eux-mêmes classer dans différentes catégories, sont confrontés à des morts plus ou moins prévues. Certains ont des condamnations, d'autres sont assassinés, et pourtant ces faits ne sont pas vraiment dus au hasard. Les circonstances, en général, bien amenées par les auteurs laissent penser que le personnage risque sa vie dès le début de la pièce. C'est la conception tragique qui domine ainsi et les personnages, tous soumis à leur destin. Le spectateur, rendu complice dès le

départ, assiste au déroulement de l'histoire, jusqu'à la mort prévue du protagoniste. D'ailleurs, on peut se demander si le personnage lui-même, parfois ne s'en doute pas un peu.

Mort choisie dans un contexte de régime totalitaire

Les personnages confrontés à des milieux violents, ou soumis à des régimes qui leur sont contraires n'ont pas d'autre choix que la mort. Leur destin leur impose la mort comme une solution, voire une obligation. Ils sont nés princes d'un royaume inégalitaire où règne l'injustice et ils n'ont d'autre possibilité que de donner leur vie pour sauver leur nation. Cette mort jugée tragique obéit à la raison d'Etat. Ainsi Don Carlos et Lorenzaccio se trouvent dans ce cas de figure. Don Carlos subit la pression de l'inquisition et souffre du poids de l'image paternelle. Le roi Philippe II d'Espagne, véritable tyran, ne laisse aucune place à son fils ou à son peuple. Quant à Lorenzaccio, il envisage de purifier Florence pour la débarrasser du duc Alexandre. Durant l'acte IV, il énonce son projet, frappant de porte en porte. Il résume ainsi son acte futur : « Je viens vous avertir que le duc doit être tué cette nuit. Prenez vos mesures pour demain avec vos amis, si vous aimez la liberté. »¹ Mais les conjurés sont juste surpris qu'il soit à l'origine de la préméditation de la mort du duc. C'est pourquoi, à la fin de la scène 7, Lorenzo finit par dire sur un ton de lassitude affirmé : « Pauvre Florence ! pauvre Florence. »² Sa mort est tout autant peu héroïque. Le récit est effectué presque froidement par Pippo qui expédie la nouvelle, sans emphase et sans effet tragique. Il dit qu'il est mort, et qu'un homme l'a frappé par derrière et qu'il a été poussé dans la lagune. Sa seule marque de compassion est remarquable dans : « Dieu de miséricorde »³ La mort de Lorenzo même pour lui n'a rien de spectaculaire. Il imagine la peine de sa mère, elle qui serait surtout choquée qu'il ait commis un crime. La mort semble choisie même si à aucun moment vraiment, le héros ne le dit ainsi. Il arrive plus souvent que la mort soit subie, dans un contexte autre.

Mort subie dans un contexte de guerre

Les guerres sont aussi des circonstances qui engendrent la mort. Il est logique qu'en temps de guerre, les morts dominent et prennent de plus en plus d'importance. C'est, peut-être, pourquoi les thèmes de la guerre sont massivement choisis par nos auteurs. Ils abordent un large éventail des

¹ Musset, A., *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1963, p.105.

² Idem., p.105.

³ Idem., p.113.

périodes de la guerre. Le conflit au théâtre est un élément porteur et fortement créateur de situations dramaturgiques. Ainsi Schiller, a choisi la guerre de Cent ans. Byron, lui la guerre de Trente ans. Et Musset a simplement porté son choix sur un conflit interne à une ville. Le spectre de la Révolution a marqué nos auteurs et de nombreux écrits théoriques invitent à laisser penser que la Terreur a frappé durablement les esprits et l'imaginaire de nos auteurs. La rivalité entre la France et l'Ecosse atteint son paroxysme dans *Marie Stuart*. Cette dernière cristallise toute la haine qu'Elisabeth voue aux français et à cette rivale briseuse de cœurs et usurpatrice du pouvoir. Bien sûr, la pièce ne repose pas que sur cette opposition féminine, elle révèle une vision diamétralement opposée du pouvoir. Il n'est pas inutile de rappeler que la reine d'Angleterre s'efforce de montrer, presque en permanence, à quel point elle est légitime et que sa cause est noble. Elle répète aussi à l'envi que régner est une forte responsabilité et qu'elle seule en a les capacités. Ainsi Elisabeth explique la différence entre la souveraine responsable et la traîtresse soumise à ses pulsions :

*J'aurais pu, moi aussi, prétendre
Aux joies de la vie, aux joies du monde.
J'ai préféré les rigueurs du métier de roi.
Elle s'est attiré la faveur de tous les hommes
Parce qu'elle n'a jamais cherché qu'à être femme.
Et elle est courtisée des jeunes et des vieux.¹*

La mort programmée de Marie est évoquée de manière récurrente dans la pièce. Le destin de la reine étant connu à l'avance, tous les efforts engendrés par les éventuels soutiens dont elle aurait pu bénéficier sont vains. Mais l'espoir persiste. La pièce donne l'apparence d'une possibilité de rédemption, mais à la fin l'héroïne meurt dans des conditions tragiques. C'est aussi le cas pour Jeanne d'Arc. Le spectateur la sait condamnée à l'avance. Elle incarne la défense de la nation française et elle se bat pour sauver le peuple en guerre contre les Anglais. Elle va mourir pour la cause qu'elle a choisie. Elle est certaine de délivrer la France des Anglais lorsqu'elle rencontre Charles pour la première fois. Le dialogue échangé entre eux est éloquent à ce propos :

*JEANNE. Je coucherai à tes pieds la France domptée.
CHARLES. Et Orléans, dis-tu, ne se soumettra pas ?*

¹ Schiller, Friedrich, *Marie Stuart*, Paris, l'Arche, 1998, p.85.

JEANNE. Tu verras plutôt la Loire remonter son cours.

CHARLES. Irai-je à Reims en triomphateur ?

JEANNE. Je t'y mènerai à travers mille ennemis.¹

L'héroïne est sûre d'elle. Elle réussit à convaincre le roi et son entourage de la légitimité de ses actions et de son pouvoir sur les autres. Elle marque une grande détermination et rien ne pourrait la détourner de ses objectifs. D'autres acceptent dès le départ la mort d'eux-mêmes au nom d'une cause ou pour tout autre motif. Parfois le contexte est pesant et oblige à agir de cette manière extrême.

Mort par suicides dans un contexte de confusion

La confusion peut être liée au contexte politique, comme nous l'avons vu précédemment ou alors à une insatisfaction liée à une situation personnelle compliquée. Le personnage de Manfred songe au suicide, mais tout semble l'en empêcher. Il veut se suicider car il a commis l'irréparable en tuant la femme qu'il aimait. Ainsi dans une perspective romantique, il ne peut continuer à vivre sans celle qu'il a aimée à la folie. Il rencontre lors de sa quête vers la mort sept génies à qui il demande de l'aide. Il souhaite obtenir l'oubli. Il exige que les génies lui fournissent l'oubli ; ce qu'il demande avec ces termes :

L'oubli, l'oubli de moi-même. –Ne pouvez-vous pas, de tous ces royaumes cachés que vous m', offrez avec tant de profusion, m'extraire de ce que je demande ?²

Cette requête montre bien que la mort lui semble meilleure que la vie. Il ne supporte plus de ressasser son crime. Il a besoin d'expier sa faute. Il ne se sent plus capable de vivre. Il souhaite donc se suicider. Ici la fin de sa vie coïncide avec la fin de sa douleur. Les génies en revanche sont immortels et se plaignent de leur ennui. Dans les deux perspectives, aucun sort n'est enviable. C'est pourquoi le suicide dans l'esprit de Manfred a l'avantage d'être une solution rapide même si elle est radicale. Malgré sa détermination, il hésite quelques instants plus tard :

Pourquoi est-ce que j'hésite ? J'éprouve le désir de me précipiter de cette hauteur, et pourtant je n'en fais rien ; je vois le péril, -pourtant je ne recule pas ; mon cerveau a le vertige, pourtant mon pied est

¹ Schiller, Friedrich, *La Pucelle d'Orléans*, Paris, l'Arche, 2011, p.50.

² Lord Byron, *Théâtre complet*, Tome I, Éditions du Sandre, 2007, p.19.

ferme : je ne sais quel pouvoir m'arrête et me condamne à vivre, si toutefois c'est vivre que de porter en moi cette stérilité de cœur, et d'être le sépulcre de mon âme ; car j'ai cessé de me justifier à moi-même mes propres actions, -dernière infirmité du mal.¹

Le personnage représente un modèle instable et ne peut pas se résoudre à une décision ferme et définitive. Il est convaincu qu'il doit mourir car la vie lui paraît insupportable sans celle qu'il aime. Il s'étonne de ne pas pouvoir mettre en pratique ce qui lui semble la meilleure attitude à adopter. Le suicide reste un remède au mal du siècle. Dans l'esprit de Schiller c'est aussi un hommage aux amants maudits de Shakespeare. Et dans *Cabale et Amour*, Ferdinand empoisonne Louise qu'il soupçonne de l'avoir trompé. Il assiste à sa mort très froidement, insultant presque à travers elle toutes les femmes :

Femme, énigme éternelle ! Vos nerfs fragiles supportent les crimes qui rongent l'humanité à la racine, un grain d'arsenic vous terrasse...²

Quand il se rend compte qu'il n'a pas été trompé, il se suicide, non sans après l'avoir admiré une fois morte : « Comme elle est belle et ravissante en cadavre.³ » Le cadavre dans l'art est assez récurrent. Mais il a fallu « qu'il devienne plus rare, et acquière une singularité remarquable pour qu'il accède au statut d'objet d'art en tant que tel.⁴ » Et à la fin de la pièce, il s'adresse à elle de nouveau en lui disant qu'il vient la rejoindre. Il demande aux autres de le laisser expirer auprès de l'autel.⁵ Cette double mort liée au poids de la bourgeoisie qui est intervenue dans leur idylle afin de la détruire respecte la tradition shakespearienne. La pièce traite de la fin de plusieurs époques : l'adolescence est terminée, les Lumières, leur tolérance, achevées. La liberté de se marier de son propre chef n'existe pas malgré les souhaits de Molière, ou de Diderot. D'autres pièces traitent du suicide. On peut estimer que l'action politique de *Lorenzaccio* déguise un suicide prémédité depuis le début. Sa propre vie, sa jeunesse passée, ses désillusions le poussent à commettre cet acte fatal. Sa faiblesse supposée, sa peur des armes, sa crainte affectée de la violence le mènent à une issue forte logiquement condamnable. C'est le peuple qu'il a sauvé qui le conduira à la

¹ Lord Byron, *Théâtre complet*, Tome I, Éditions du Sandre, 2007, p.23.

² Schiller, Friedrich, *Cabale et amour*, Paris, l'Arche, 1999, p.134.

³ Schiller, Friedrich, *Cabale et amour*, Paris, l'Arche, 1999, p.136.

⁴ Carol, Anne, Renaudet, Isabelle, *La mort à l'œuvre. Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Presses universitaires de Provence, 2013, p.8.

⁵ Schiller, Friedrich, *Cabale et amour*, Paris, l'Arche, 1999, p.139.

mort. Mais en même temps, il ne s'est pas caché, il n'a pas fui. Il a affronté la mort, la choisissant. Ce qui montre alors qu'il s'est suicidé à l'aide d'un intermédiaire. Cet adjuvant potentiel a poussé la logique de la mort jusqu'à son paroxysme.

L'attitude des héros face à la mort selon les époques

À chaque époque, son héros. Les valeurs des uns ne sont pas les valeurs des autres, même si la continuité héroïque semble évidente au théâtre. Les héros schillériens, byroniens ou musséliens sont notamment les descendants des héros cornéliens. Ils accordent tous une grande importance à la raison d'État et à l'honneur par exemple. Il est possible de faire aussi un parallèle entre les tragédies de Racine et les celles de Schiller ou de Byron. Le drame romantique, tel que le conçoit Musset est plus proche de Shakespeare, qui a également inspiré les deux autres auteurs. Les figures marquantes du théâtre comportent des héros qui sont à la source de l'inspiration de nos auteurs. Quelle attitude affirme donc le héros face à la mort ? Le spectateur attendrait un stoïcisme marquant. Le héros n'est pas censé éprouver la peur. Il ne serait pas non plus de bon ton qu'il tremble à l'idée de mourir. Le héros ne se cache pas, il ne fuit pas la mort, il l'affronte et parfois il la souhaite même, comme nous l'avons vu précédemment. D'ailleurs, c'est ce qui distingue le héros des autres personnages. Lui est résigné à mourir. Il accepte dignement et remplit la pièce de sa « fière acceptation » selon l'expression de Jacqueline de Romilly.¹ Ainsi Marie Stuart, dans la pièce de Schiller, en 1800, accepte son sort tragique. Elle organise tout autour d'elle afin qu'après son décès, tout soit selon sa volonté. Elle se préoccupe de ses suivantes. Elle fait en sorte que son testament soit en mesure d'être respecté. En revanche, son entourage ne vit pas du tout sereinement son exécution programmée. Les femmes de sa suite manifestent une « violente douleur » alors que Marie et Hannah sont dans la « retenue ».² Le héros se comporte donc comme on attend qu'il se comporte, et ceci quelle que soit l'époque. L'héroïsme est intemporel.

Le héros ne montre pas ses sentiments

Les héros dans notre corpus se confient très rarement ou au contraire très longuement. Ils existent aussi dans la parole des autres. Ils évoquent leur destin et celui de leur nation, de leurs amis, de leurs proches. Ainsi, Wallenstein, réfléchit sur l'orientation à donner à la guerre à travers les

¹ de Romilly, Jacqueline, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p.139.

² Schiller, Friedrich, *Marie Stuart*, Paris, l'Arche, 1998, p.164.

étoiles. Il est assisté d'un astrologue et consulte les voies du ciel. À son confident, il explique que lui appartient aux esprits célestes et que les autres, terriens, voire souterrains, affiliés aux puissances chthoniennes ne peuvent concevoir les choses comme lui les ressent. Cette capacité de clairvoyance, construite autour d'un savoir estimé scientifique, permet à Wallenstein de s'effacer derrière ses convictions personnelles qui ne sont pas seulement de l'ordre de la croyance. Il fait cette démonstration très convaincante :

*Tu dis les choses comme tu les entends.
Combien de fois te l'ai-je expliqué !
Jupiter, le dieu clair,
Est descendu lors de ta naissance ;
Tu ne sais pas contempler les mystères.
Tu ne sais que fouiller obscurément la terre,
Aveugle comme celui qui t'éclaira sous terre,
Le chemin de la vie à la lueur du plomb.
Tu sais voir les choses de la terre, choses du commun,
Les relier l'une à l'autre, de proche en proche ;
Je te fais confiance pour cela et je te crois.
Mais tous ces importants mystères qui se trament
Et se créent au plus profond de la nature,
-L'échelle des esprits jaillie de ce monde de poussière
Pour s'élever par mille degrés jusqu'au monde
Des astres, échelle où montent et redescendent
Les puissances célestes, puissances agissantes,
Les cercles dans les cercles qui se serrent
Et se resserrent encore tout autour du soleil-
Un œil seul peut les voir, le regard descélé
Des fils de Jupiter, sereins et clairs.¹*

Wallenstein apparaît ici comme Jeanne d'Arc. Il est celui qui communique avec les instances supérieures. Il évolue dans une sphère qui le place hors de l'univers terrestre. Les humains ne peuvent pas le comprendre car ils raisonnent et fonctionnent différemment. Il n'a pas peur de mourir car il fait déjà partie du domaine céleste. Il affronte bravement la guerre. Il se rassure en pensant que la parole de Jupiter transmise par Seni l'astrologue initié est la seule à prendre en considération. Ce comportement exclut les sentiments personnels, le lyrisme ou l'émotion. Wallenstein et Seni sont ceux qui savent et ils n'expriment pas leurs idées personnelles mais sont des intermédiaires des voies célestes. Seni parle avec « gravité »² et paraît sûr de lui lorsqu'il insiste pour avoir douze chaises et non pas onze à cause du

¹ Schiller (Friedrich), *Wallenstein*, Paris, l'Arche, 2005, p.91.

² Schiller (Friedrich), *Wallenstein*, Paris, l'Arche, 2005, p.91.

symbolisme du chiffre. En outre, le héros ne montre pas sa peur car il appartient à une caste qui ne manifeste pas cet état. Par exemple, Guillaume Tell tait sa crainte de blesser son fils lors du défi imposé par Gessler, le tyran oppresseur. Il entreprend même un acte frondeur en pointant son arbalète vers le bailli impérial. Il obéit à une fatalité souveraine et répond humblement presque avec soumission à son fils qui lui rappelle qu'il ne craint rien car il a une totale confiance en lui. Tell réplique de manière minimaliste et avec sobriété : « Il le faut »¹. Lorsque la pomme tombe et que Walter, son fils n'est pas atteint, c'est le beau-père de Guillaume qui vacille. Ainsi le héros obéit à des forces supérieures et cache ses sentiments pour servir une cause qui le dépasse parfois.

Le héros au contraire montre ses sentiments et sa peur en particulier

Le héros romantique a moins de remords à se prétendre lâche. Même si Lorenzaccio simule la peur des armes dans une stratégie de complot politique, il n'en est pas moins ému à la vue des déchaînements de violence. Le fameux monologue qui le place en situation d'interrogations profondes par rapport à ses actes est révélateur quant à la posture qu'il adopte. Il affecte de ne pas montrer son angoisse et ses interrogations concernent l'acte en lui-même plutôt que la peur de mourir. Dans *Sardanapale* les personnages évoquent longuement, tout au cours de la pièce, le sort qui les attend. Ils en parlent entre eux et certains veulent bien affirmer que ceux, parmi eux, qui montreraient de la peur, se verraient mis à l'opprobre. Ainsi Bélésès, le devin chaldéen, au cours d'une conversation exprime clairement sa position à ce sujet à Arbace : « Voilà une faiblesse –pire que celle d'une femme effrayée d'avoir rêvé de la mort et s'éveillant dans les ténèbres. »². Cette remarque atteste de la honte pour des gens dans leur situation à se plaindre de leur sort. Ils sont face à une crise, la perte de pouvoir de Sardanapale. Arbace, qui convoite le trône, est prêt à tout. Le pouvoir devient un enjeu si important qu'il nécessite tous les sacrifices y compris celui de mourir. C'est pourquoi, il réaffirme régulièrement son courage et prône des valeurs chevaleresques dignes d'un héros cornélien. L'honneur est tout pour lui. C'est ce qu'il rétorque à Bélésès : « il eût été mieux de mourir que de vivre ingrat. »³. A la fin de la pièce *Sardanapale* et Myrrha se préparent dignement à mourir. La scène est presque tranquille. Le roi fait ses adieux à son entourage. Il donne son or. Il presse ses sujets de le quitter

¹ Schiller, Friedrich, *Guillaume Tell*, Paris, l'Arche, 2003, p.97.

² Lord Byron, *Théâtre complet*, Tome I, Éditions du Sandre, 2007, p.263.

³ Idem., p.263.

afin de ne pas perdre son « courage »¹. Sardanapale accepte son sacrifice avec calme. Il explique ce que cette mort a d'exemplaire :

*La clarté de ce grand bucher funéraire de la royauté ne sera pas seulement une colonne de fumées et de flammes, un phare éphémère à l'horizon, pour n'offrir ensuite qu'un monceau de cendres. Non, non ce sera une leçon pour les siècles, pour les nations rebelles, pour les princes voluptueux.*²

Et à la toute fin de la pièce, il monte sur le bûcher et répond simplement à Myrrha qu'il est prêt « comme la torche »³ qu'elle tient. Le thème choisi par lord Byron correspond à une morale quelque peu édifiante. Les excès de Sardanapale correspondent peu ou prou à la vie que lui-même a connue. C'est pourquoi, cette acceptation résignée de la mort semble démesurée et presque ironique. La passivité exceptionnelle du héros qui pourrait servir d'exemple n'est peut-être qu'une critique d'une société trop rigide qui a condamné un souverain qui n'a pas fait la guerre, qui se vante à plusieurs reprises de ne pas porter d'armes et qui surtout n'a tué personne. Et ce souverain, qui a voué un culte à Dionysos plutôt qu'à d'autres dieux jugés plus recommandables se retrouve brûlé vif. C'est pourquoi l'on peut affirmer qu'il existe un lien entre l'attitude héroïque et la mort que le héros choisit.

Les variations d'attitudes des héros en relation aux époques choisies dans nos pièces

En quoi l'attitude des héros est-elle fonction de l'époque ? En quoi le contexte historique a-t-il une importance sur la vision du héros ? Quelles sont les différentes époques qui conviennent à différents types de héros ? L'époque ordonne-t-elle un changement de héros ? Est-ce que nos pièces écrites par un même auteur sur différentes périodes mettent en scène des personnages identiques avec une position semblable quant à leur fin ? Les héros, nous l'avons vu, adoptent des attitudes différentes par rapport à la mort. Certains la souhaitent, ne la refusent pas et ne semblent pas la craindre. Mais ces sentiments sont souvent motivés par l'extérieur ou par le rôle social que le héros doit endosser. Don Carlos souhaiterait se comporter en digne héritier de son père. Il voudrait l'aider dans son conflit armé avec les Pays-Bas. Mais c'est son rival fraternel, en quelque sorte le fils adoptif

¹ Lord Byron, *Théâtre complet*, Tome I, Éditions du Sandre, 2007, p.328.

² Idem., p.329.

³ Idem., p.332.

de son père, qui a la charge estimable d'organiser la guerre. Le héros n'a d'autre possibilité que de comploter contre son père pour que le pouvoir lui soit restitué de manière symbolique. En définitive, il va mourir pour avoir voulu correspondre au modèle idéal souhaité par son père. Ainsi l'époque est marquée par l'Inquisition par la présence du grand inquisiteur qui prive les individus de leur liberté. Don Carlos n'a pas eu même la possibilité de choisir sa femme car son père a épousé sa propre fiancée. Le règne de Philippe II correspond donc à une époque tyrannique ajoutant un poids supplémentaire au jeune roi, son fils, incapable de trouver sa place au sein de ce royaume qui l'exclue et lui impose des valeurs qui nient sa véritable personne. La mort dans le contexte de la fomentation politique devient une obsession pour certains personnages. Ainsi à l'acte IV, Lioni en rentrant d'une fête dit à son domestique :

Je vais me reposer ; cette fête m'a véritablement fatigué ; c'est la plus brillante que nous ayons eue depuis plusieurs mois et pourtant je ne sais pourquoi elle m'a laissé une impression de tristesse ; un poids douloureux pesait sur mon cœur, même au milieu du tourbillon enivrant de la danse ; et bien que j'eusse devant moi la dame de mon amour, que ma main touchât sa main, ce poids m'oppressait, glaçait ma pensée et mon sang, et couvrait mon front d'une sueur froide comme celle de la mort ; j'ai essayé, à l'aide d'une gaieté feinte, de secouer cette impression ; tout a été inutile. Au milieu des accords d'une musique mélodieuse, les sons lointains d'un glas de mort parvenaient distinctement à mon oreille, comme les vagues de l'Adriatique, en se brisant contre le boulevard extérieur du Lido, dominant, pendant la nuit, les bruits de la cité ; si bien que j'ai quitté la fête avant qu'elle fût parvenue à son point culminant ; et je viens demander à ma couche, ou des pensées plus tranquilles, ou l'oubli.¹

La lassitude du personnage s'apparente à la période du mal du siècle. Il est las. La fête ne lui procure aucun plaisir. Il ne fait que montrer son ennui et ses souffrances. Il évoque aussi le besoin de dormir, même s'il sait que le repos ne lui est pas autorisé. Comme Manfred, il souhaite oublier. Ainsi la mort est une solution et pas une angoisse d'en finir au regard de la pauvreté de la vie subie par nos héros.

¹Schiller, Friedrich), *Don Carlos Infant d'Espagne*, Paris, Éditions de l'Arche, 1997, p.134.

La représentation de la mort au théâtre selon les époques liées à notre corpus

L'intérêt des morts héroïques

Représenter la mort n'est pas un acte anodin surtout au théâtre. Il est, en effet, très compliqué de la montrer. Traditionnellement au théâtre, surtout à l'époque classique, les morts ont lieu en coulisses, afin de respecter la bienséance. Dans *Horace* de Corneille, le héros éponyme tue sa sœur dans les coulisses. Par conséquent, la mort n'est pas montrée dans le théâtre classique, dans *Phèdre* de Racine, Thémène fait le récit de la mort d'Hippolyte, le beau-fils de Phèdre¹. La représentation de la mort dans notre corpus est encore du côté du respect des bienséances. Dans *Sardanapale*, le rideau tombe au moment où Myrrha monte sur le bûcher. La pièce s'achève sur ces paroles : « Le bûcher est allumé ! Je viens ». Il faut dès lors se demander quel est l'intérêt de ne pas représenter la mort sur scène. Vraisemblablement ce n'est pas juste parce qu'il est n'est pas bienséant de la montrer qu'elle est absente sur scène. Il se pose le problème de comment montrer la mort. Dans *La Pucelle d'Orléans* par exemple, la scène de la mort de Jeanne est vue de loin par des personnages qui la commentent. Ensuite son corps est rapatrié sur le devant de la scène où le spectateur assiste à sa lente agonie. Elle semble revenir un instant à la vie et finit par mourir en véritable héroïne. L'intérêt de la narration de cette mort est double. Schiller peut ainsi montrer les vertus de l'héroïsme et le fait de faire durer la mort la rend encore plus intense et significative. Dans *Marino Faliero*, la mort n'est pas montrée. Le récit de l'exécution du doge est effectué par un personnage qui la relate ainsi : « J'ai vu l'épée s'abattre. - Voyez ! que vient-on nous montrer ? Sur le balcon du palais, dont la façade donne sur la place, s'avance un chef des Dix, tenant à la main un glaive ensanglanté ; il l'agite trois fois aux yeux du peuple, et dit : « La justice a frappé le grand coupable. » p.180. Les dernières paroles sont plus précises : « La tête sanglante roule sur les marches de l'escalier des Géants ! » La fin de la pièce coïncide là aussi avec la fin du héros. L'époque de révolte qui a touché Byron lors de sa visite à Venise se trouve terminée. Il rend hommage au doge de Venise en le faisant revivre à travers sa pièce. Le dramaturge anglais peut ainsi lui redonner la parole et lui accorder quelques instants de gloire, car ce personnage, sans la pièce de Byron, serait tombé dans l'oubli. La représentation du tableau de sa mort permet de l'héroïser davantage, de

¹ Racine, Jean, *Théâtre complet II*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, p.337.

le rendre pathétique aux yeux des spectateurs. Son décès devient presque sacrificiel. La tragédie n'a de sens que par la cause que le doge a servie. Il a mis sa vie en danger, il y a renoncé même, afin de soutenir un mouvement politique révolutionnaire qui lui paraissait juste. Encore une fois, la voix de Byron se fait entendre à travers ce drame.

Valorisation et esthétisation de la mort

La valorisation de la mort est très présente dans le concept d'héroïsme. Le héros comme l'artiste ne connaît la notoriété qu'une fois mort. Il convient donc d'expliquer en quoi la mort apporte des valeurs supplémentaires à la destinée héroïque. À présent, nous allons montrer que la vision de la mort est ainsi dépassée et sublimée grâce à l'art. On peut dès lors utiliser le terme d'esthétisation de la mort. La mort est un motif artistique. En peinture les vanités sont là pour rappeler à l'homme qu'il va mourir. En sculpture, les écorchés ou les transis montrent la décrépitude humaine liée à son destin. Le théâtre, en particulier, dans les œuvres étudiées, est aussi une façon de représenter de manière esthétique le pire événement que l'homme puisse connaître. La mort sur scène est attachée de gloire. En devenant théâtralisée, la mort acquiert de l'importance. La mort devient un centre d'intérêt pour les artistes. Ainsi la mort n'est absente d'aucune des pièces que nous avons choisies d'étudier. Elle est davantage présente dans les pièces historiques ou concernant directement la guerre. Ce fait permet de penser que le théâtre à cette époque valorise la mort en la traitant de manière esthétique. L'esthétique romantique définit donc de nouvelles priorités. Les personnages sont exaltés, démesurés dans leur façon de vivre mais aussi dans leur façon de mourir. La fin de leur existence, qui achève d'un point de vue dramaturgique les pièces, montrent bien que sans le héros, la pièce n'a plus de sens. Seul Musset dans *Lorenzaccio*, en 1834, poursuit un acte après la mort du héros. La tragédie va au-delà afin de dénouer tous les rouages et toutes les complications liées au meurtre du duc Alexandre. La plupart de nos pièces focalisent sur la mise en place du tragique et l'analysent dans les moindres détails. Par exemple, Friedrich Schiller résume ainsi le processus tragique de *Cabale et amour* par l'expression la « propagation du désastre est le principe dynamique de la pièce »¹. La dramaturgie, de cette époque va encore plus loin que celle de l'époque classique, en s'attachant à détailler chaque étape de la mort programmée. Il existe donc bien une volonté de peindre des événements tragiques. Donc les époques s'achèvent mais sont marquées par un éternel

¹ Schiller (Friedrich), *Cabale et amour*, Paris, l'Arche, 1999, p.136.

retour. Nos auteurs développent une vision pessimiste de la vie. La mort et son omniprésence consacrent le tragique. Nos auteurs s'attachent aux thèmes antiques mais préfèrent de nouvelles périodes moins traitées. Nos pièces ont oublié l'Antiquité pour s'intéresser à l'histoire moderne, aux mythes bibliques ou aux intrigues de la Renaissance. Le drame romantique choisit de nouveaux centres d'intérêt, ils présentent de nouveaux héros. Les époques sont finies mais elles durent dans la création artistique par le biais d'auteurs attachés au passé et à ses souffrances. La nostalgie des formes tragiques et antiques persiste encore malgré la nouveauté des sujets. On constate, par exemple, l'attachement de Schiller à Eschyle. Toutes les tragédies grecques sont nécessairement tragiques selon Françoise Guérin. Elle apporte une restriction à son affirmation :

Si toutes les tragédies grecques sont nécessairement tragiques, il est permis de penser que certaines d'entre elles dégagent une impression plus profonde, plus spécialement tragique.¹

Reste à définir le type de tragique et à expliquer ce tragique. La pièce de Schiller qui penche le plus vers le tragique est *La Fiancée de Messine*. Cette œuvre inspirée de la conception du chœur chez Eschyle s'intéresse particulièrement au thème de l'inceste. Il a déjà, dans *Don Carlos*, d'une certaine façon, abordé cet aspect tragique du théâtre. Il est capital de rappeler que Schiller a réfléchi longuement sur la nécessité dans le théâtre de recourir au chœur. C'est pourquoi, dans « Sur l'usage du chœur dans la tragédie », il n'hésite pas à clamer :

La tragédie des Grecs a, comme on sait, trouvé son origine dans le chœur. [...] La suppression du chœur et la réduction de cet organe sensuellement puissant au personnage, dénué de caractère et revenant monotonement, d'un médiocre confident n'est donc pas une si grande amélioration de la tragédie que les Français et leurs adulateurs l'imaginent.²

C'est plus qu'un hommage à la tragédie grecque qu'il a effectué dans *La Fiancée de Messine*. Cette œuvre est ouvertement tragique, et elle tourne le dos à la conception racinienne de la tragédie par exemple. C'est une partie de son cheminement dans la réflexion sur la nature de l'art tragique. Ses écrits théoriques sont des références absolues dans le domaine

¹ Guérin (Françoise), « L'évolution de la place et du sens de la mort dans la tragédie grecque. Du mythe à la littérature », Université de Caen, 2014, p.80.

² Schiller (Friedrich), *Grâce et dignité et autres textes*, Paris, Vrin, 1998, p.143.

esthétique. En outre, il a étudié longuement les thèmes du sublime et du tragique. Selon George Steiner, Schiller distingue le drame romantique de la tragédie. Pour lui, il existe une contradiction entre romantique et tragique. *La Pucelle d'Orléans* par exemple a pour sous-titre « une tragédie romantique ». C'est pourquoi il lui semble que c'est la première fois que les termes « romantisme » et « tragédie » se trouvent réunis ensemble¹. Il ajoute pour compléter cette idée que le romantisme « substitue à la réalité de l'enfer qui se dresse devant Faustus, MacBeth ou Phèdre, la clause restrictive d'une rédemption opportune et le Ciel compensateur de Rousseau² ». Donc avec Schiller s'ouvre une nouvelle forme dramatique. Elle marque bien la fin de la tragédie telle qu'elle a été pratiquée au XVII^e siècle.

Conclusion

Avant que le XIX^e siècle ne devienne encore plus bourgeois et confronté à des valeurs opposées aux valeurs artistiques, l'artiste a connu fin XVIII^e et début XIX^e une période où être artiste était valorisé et avait des connotations très élogieuses. Cette époque est jugée très intéressante d'un point de vue esthétique. De nombreux critiques soulignent d'ailleurs ce foisonnement créatif, y compris dans d'autres pays. Ainsi, Serge Zenkine, explique que le « XIX^e siècle fut toujours pour la critique littéraire russe un objet essentiellement privilégié » ainsi qu'une « époque romantique et réaliste »³. Ces auteurs romantiques qui se réunissaient entre eux, en Cénacles, que P. Bénichou qualifie de « prophètes » ont eu la sensation d'être des dieux en comparaison aux autres qu'ils ont jugé incapables de comprendre le monde. D'ailleurs leur univers si contesté a été la cible de nombreuses attaques. C'est pourquoi dans leurs écrits ils ont chanté la joie de la désillusion et l'importance de combattre un monde qui ne leur convient pas. Et face à ce monde qu'ils ont rejeté très tôt et très vite, la mort a souvent été appelée et souhaitée comme un grand soulagement. C'est un reproche communément adressé aux auteurs romantiques, Goethe, y compris, en tant que l'auteur de *Werther*. Ce livre qui a provoqué, dit-on de nombreux suicides, est bel et bien l'expression d'un chagrin personnel et amoureux, mais faut-il rappeler que l'auteur, lui ne s'est pas suicidé. Ainsi l'art romantique dépasse bien la douleur du présent par la création d'une

¹ Steiner (George), *La Mort de la Tragédie*, Paris, Folio, 1993, p.134.

² Steiner (George), *La Mort de la Tragédie*, Paris, Folio, 1993, p.134.

³ Zenkine (Serge), « Romantisme et critique littéraire en Union soviétique : le paradigme héroïque », *Romantisme*, 1996, n°92, p.23.

œuvre pérenne qui est un témoignage fort de sentiments héroïques et dénués de mièvrerie ou de dolorisme. Même si la devise de Musset est de faire une perle d'une larme, la valeur de son œuvre dépasse les pleurs. Cet auteur considéré par mineur par Baudelaire par exemple, rangé dans la même catégorie que Lamartine, est un précurseur du drame romantique au même titre que Victor Hugo, Alfred de Vigny ou même Alexandre Dumas. Ces dignes descendants de Byron ont renouvelé le théâtre, en particulier, grâce à leur vision de la mort et grâce à la nouveauté qu'ils ont créée de sa représentation scénique. La tragédie a certes présenté des pièces qui ne comportaient pas de morts, comme *Bérénice*, mais la condition humaine et son aspect tragique en ont toujours été le centre. Ces écritures du désastre ainsi que leurs héros désabusés confrontés à une mort prochaine et à une certaine précipitation vers un destin tragique constituent une voie privilégiée vers une valorisation de la morbidité. Les aspects comiques, quand ils existent, sont toujours orientés du côté dérisoires et ironiques. La comédie est grinçante. Le chemin vers le théâtre absurde est tout tracé par nos auteurs. Leur vision de la mort est moderne. Les beaux cadavres dont ils théâtralistent la mort prennent une fonction artistique. Une nouvelle fonction de l'art est ainsi découverte et peut inciter les suiveurs à s'inspirer de leur génie mélancolique et créatif.

Bibliographie

- Aries, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, collection Points, 1975.
- Byron, George Gordon, *Théâtre Complet*, Tome I, Paris, Éditions du Sandre, 2007.
- Byron, George Gordon, *Théâtre Complet*, Tome II, Paris, Éditions du Sandre, 2007.
- Carol, Anne, Renaudet, Isabelle, *La mort à l'œuvre, Usages et représentations du cadavre dans l'art*, Presses Universitaires de Provence, 2013.
- Guerin, Françoise, « *L'évolution de la place et du sens de la mort dans la tragédie grecque. Du mythe à la littérature* », Université de Caen, 2014.
- Gnoli, Gherardo, Vernant, Jean-Pierre, *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge University Press, Paris, MSH, 1982.
- de Musset, Alfred, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, l'Intégrale, tome 2, Théâtre ; Récits ; Nouvelles, 1963.
- Racine, *Théâtre complet II*, Paris, Gallimard, Folio, 1983.
- de Romilly, Jacqueline, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970.
- Schiller, Friedrich, *Cabale et amour*, Paris, Éditions de l'Arche, 1999.
- Schiller, Friedrich, *Correspondance choisie de Goethe et Schiller*, Paris, Hachette livre, BNF, édition 1877.
- Schiller, Friedrich, *Don Carlos Infant d'Espagne*, Paris, Éditions de l'Arche, 1997.
- Schiller, Friedrich, *Grâce et dignité et autres textes*, Paris, Vrin, 1998.
- Schiller, Friedrich, *Guillaume Tell*, Paris, L'Arche, 2003.

- Schiller, Friedrich, *La Conjuration de Fiesco à Gênes*, Paris, L'Arche, 2001.
- Schiller, Friedrich, *La Fiancée de Messine*, édition de 1883, Hachette livre, BNF, 2010.
- Schiller, Friedrich, *La Pucelle d'Orléans*, Paris, L'Arche, 2011.
- Schiller, Friedrich, *Les Brigands, Die Räuber*, Paris, Aubier, 1968.
- Schiller, Friedrich, *Marie Stuart*, Paris, L'Arche, 1998.
- Schiller, Friedrich, *Wallenstein*, Paris, Éditions de l'Arche, 2005.
- Steiner, George, *La Mort de la Tragédie*, Paris, Folio, 1993.
- Zenkine, Serge, « Romantisme et critique littéraire en Union soviétique : le paradigme héroïque », *Romantisme*, 1996, n°92, pp.23-35.

**CLÔTURES, FINS ET FINALITÉS DANS QUELQUES COMÉDIES À
SUJET MYTHIQUE**

**CLOSINGS, ENDINGS AND PURPOSES IN SOME COMEDIES
BASED ON MYTHICAL SUBJECTS**

**TERMINACIONES, FINALES Y FINALIDADES EN ALGUNAS
COMEDIAS DE SUJETO MÍTICO**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

La comédie est, surtout par la règle d'invention, assez peu adéquate aux sujets mythiques, lesquels sont matière de prédilection pour la tragédie. Il nous a paru donc d'autant plus intéressant d'étudier le fonctionnement d'un mythe dans quelques pièces comiques : il s'agit du mythe de la naissance d'Hercule, souvent appelé à défaut, selon nous, le mythe d'Amphitryon, pour voir en quelle mesure la fin et/ou la finalité du mythe peut se plier sur la fin et/ou la finalité de la comédie. Nous avons choisi à ce propos quatre comédies : L'Amphitryon de Plaute, pour aller vers les sources, Les Sosies de Rotrou, pour nous acheminer vers le classicisme, L'Amphitryon de Molière, pour l'âge d'or du théâtre et Amphitryon 38 de Giraudoux pour voir une modernité bien modérée.

Mots-clés : exitum laetum, fondation, ironie, Hercule

Abstract

Being based on the « invention rule », the comedy is not the most adequate dramatic form for a mythical subject; this one is mostly preferred in tragedies. That is why we considered highly interesting to analyse and to discuss the functioning of a myth in some comedies: we talk about the myth of Hercules, which frequently wrongly called the myth of Amphitryon. We want to find out if and how the purpose and the end of the myth functions in a comedy. We take into consideration four comedies: Plautus' Amphitryon, in order to investigate the very source, Rotrou's Les Sosies, a pre-classical playwright, Molière's Amphitryon, a typical classical comedy and Giraudoux's Amphitryon 38, a well-tempered modern play.

Keywords : exitum laetum, foundation, irony, Hercules

Resumen

Sumisa a la regla del sujeto inventado, la comedia es bastante poco adecuada al tratar sujetos míticos, que representan la materia predilecta de las tragedias. Aquí está la clave de nuestro interés para el estudio del funcionamiento del mito en algunas piezas cómicas: se trata del mito del nacimiento de Hércules – a veces erróneamente denominado

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

“el mito de Anfitríon”- para ver en qué medida el final y/o la finalidad del mito pueden ser adaptadas al final/la finalidad de la comedia. En este sentido, para ilustrar, elegimos cuatro comedias: Anfitríon de Plauto , para que vayamos a las orígenes, Las Sosias de Rotrou, para que nos acercamos al clasicismo, el Anfitríon de Moliere, para la edad de oro del teatro francés y Anfitríon 38 de Giraudoux, para estudiar una modernidad bien moderada.

Palabras clave : *exitum laetum*, *fondación*, *ironía*, *Hércules*

La structure type de la comédie. Le rôle du dénouement

La comédie européenne, telle qu'elle s'est développée et telle que nous la connaissons aujourd'hui puise ses sources dans la Grèce antique – où elle se construit progressivement, par l'œuvre de son plus important théoricien, Aristote¹ et par celles des grands auteurs comiques du théâtre attique et de la *Néa* – , mais aussi dans le monde romain, avec la *fabula palliata* et la *fabula togata*.

Dans sa forme initiale, respectée dans une égale mesure par les Grecs et les Latins, la comédie a une structure tripartite, fixe et adaptée à son but communicationnel, qui est celui de châtier les mœurs par l'intermédiaire du rire, lequel n'est pas, comme le montre Charles Mauron², le *but*, la *finalité* de la comédie, mais un moyen qui doit produire la mobilisation de l'imaginaire: pour des buts esthétiques, le rire doit être dosé, rythmé, répandu tout le long de la pièce :

[...] la comédie devait être le miroir de la vie quotidienne, une représentation de la condition privée, et mettra à nu le ridicule de l'humanité.³

Cette structure tripartite de la comédie consiste dans un *parodos*, une partie centrale formée d'un *agôn* ou dispute entre le coryphée et le protagoniste et une *parabase* où le chœur s'adresse directement au spectateur et, enfin un *exodos*.

Le Moyen Age français voit un certain déclin de la comédie, plus dans la structure que dans la substance, vu que des formes telles la *sotie* ou la *farce* ont continué à perpétuer les buts de la comédie antique: châtier les mœurs et mettre en ridicule les défauts humains.

Les premiers mouvements vers l'établissement de la comédie comme genre indépendant dans la littérature française peuvent être perçus vers la moitié du XVIème siècle, lorsque les lettrés cherchent à imposer ce

¹ Aristote, *Poétique*, Les Belles Lettres, Paris, 1997.

² Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris, 1985.

³ Canova, Marie-Claude, *La Comédie*, Hachette, Paris, 1993, p. 4.

nouveau genre qu'ils nomment « comédie », construite sur le modèle de la comédie latine et s'opposant à la farce médiévale. Cette période est marquée par un intérêt croissant pour l'établissement des règles et des conventions qui allaient régir la comédie française pendant les deux siècles à venir.

Les poètes de la Pléiade, dans la lignée des Latins et des humanistes italiens, raniment la *Néa*, par deux formes qu'ils appellent la *commedia sostenuta* et la *commedia erudita*. Cette comédie humaniste repropose déjà une structure consacrée par l'Antiquité grecque et latine et qui allait être continuée – avec de légères modifications – par la comédie classique.

Certainement, l'âge d'or de la comédie française est le classicisme, période pendant laquelle la comédie se définit par des « règles d'invention »¹ et des « règles de disposition »². Par règle d'invention on comprend que, dans la majorité des cas, les personnages de la comédie donnent naissance à des sujets totalement inventés. Quant à la règle de disposition, celle-ci postule:

Exposition claire, courte et complète ; nœud constitué des obstacles ou traverses aux desseins du principal protagoniste ; résolution de ce nœud ou dénouement par péripétie et reconnaissance ; et achèvement subséquent de l'action, nous retrouvons ici la structure tripartite familière.³

Comme l'on voit, la pièce de théâtre classique doit être construite selon un crescendo qui atteint un climax, ou dénouement. Ce qu'il faut nécessairement souligner c'est que, dans la comédie, le dénouement signifie une solution heureuse de l'intrigue, mais non pas nécessairement la fin de l'action, puisque certaines conséquences peuvent être déduites. Souvent, l'*exitum laetum* (la fin heureuse) de la comédie s'étend au-delà de l'histoire dramatisée et peut être envisagé comme un nouveau commencement.

Si la fin est « ouverte », il s'ensuit que la finalité primordiale de la comédie est une sociale et morale : former les vertus morales, renforcer l'attachement et cela par des exemples *a contrario*.

Comme nous l'avons vu plus haut, la comédie est, surtout par la règle d'invention, assez peu adéquate aux sujets mythiques, lesquels sont matière de prédilection pour la tragédie. Il nous a paru donc d'autant plus intéressant d'étudier, en ce qui suit, le fonctionnement d'un mythe dans quelques pièces comiques : il s'agit du mythe de la naissance d'Hercule,

¹ Canova, Marie-Claude, *op. cit.*

² Ibidem.

³ Idem., p. 61.

souvent appelé à défaut, selon nous, le mythe d'Amphitryon¹, pour voir en quelle mesure la fin et/ou la finalité du mythe peut/peuvent se plier sur la fin et/ou la finalité de la comédie. Nous avons choisi à ce propos quatre comédies : *L'Amphitryon* de Plaute, pour aller vers les sources, *Les Sosies* de Rotrou, pour nous acheminer vers le classicisme, *L'Amphitryon* de Molière, pour l'âge d'or du théâtre et *Amphitryon 38* de Giraudoux pour voir une modernité bien modérée.

Clôtures, fins et finalités

Le mythe de Hercule est l'un des plus importants dans le monde hellénique et romain tardifs, comprenant essentiellement deux grandes parties : la naissance du héros et les douze travaux. Ce qui nous intéresse en ce qui suit c'est la naissance de Hercule, qui fait la matière de toutes les pièces de notre corpus.

La première mention de Hercule est retrouvable dans *l'Illiade*, où l'épisode de la naissance n'est pas narré, mais sa paternité divine, celle de Jupiter, est affirmée deux fois : par la bouche de Junon et par celle de Jupiter lui-même qui, pourtant, affirme qu'Alcmène n'a pas été son plus important amour.²

L'épisode de la naissance du héros apparaît dans la *Bibliothèque* d'Apollodore l'Athénien, dans le deuxième livre. On voit déjà que la naissance de Hercule est mise sous le signe du double, ce qui anticipe une destinée héroïque : une double paternité – Jupiter et Amphitryon – et un double-frère, dont il se distingue par une bravoure et une force inhabituelles.

¹ Lefter, Diana-Adriana, *Théâtre et mythe. Mythe et théâtre*, Editura Universitaria, Craiova, 2013.

² *Il parla ainsi, et la vénérable Hère aux yeux de bœuf lui répondit :*

- *Hypnos, pourquoi t'inquiéter ainsi ? Penses-tu que Zeus au large regard s'irrite pour les Troiens autant que pour son fils Hèraklès ? Viens, et je te donnerai pour épouse une des plus jeunes Kharites, Pasithèè, que tu désires sans cesse. [...]*

Et Zeus qui amasse les nuées lui dit :

- *Hère, attends et tu partiras ensuite, mais couchons-nous pleins d'amour. Jamais le désir d'une déesse ou d'une femme n'a dompté ainsi tout mon cœur. Jamais je n'ai tant aimé, ni l'épouse d'Ixiôn, qui enfanta Peirithoos semblable à un Dieu par la sagesse, ni la fille d'Akrisiôn, la belle Danaè, qui enfanta Perseus, le plus illustre de tous les hommes, ni la fille du magnanime Phoinix, qui enfanta Minôs et Rhadamanthès, ni Sémélè qui enfanta Diônysos, la joie des hommes, ni Alknènè qui enfanta aussi dans Thèbè mon robuste fils Hèraklès, ni la reine Dèmètèr aux beaux cheveux, ni l'illustre Lètô, ni toi-même ; car je n'ai jamais ressenti pour toi tant de désir et tant d'amour. (Homère, *Illiade*, traduction par Leconte de Lisle, Rhapsodie XIII, A. Lemaître, 1866, pp. 261-261.*

Les éléments centraux de cet épisode, tel qu'il apparaîtrait chez Apollodore¹, sont la tromperie de Jupiter – qui prend la figure du mari d'Alcmène, Amphitryon, lorsque ce dernier était parti à la guerre – pour séduire et féconder Alcmène ; le bouleversement de l'ordre habituel de l'univers – la nuit d'amour de Jupiter avec Alcmène dure autant que trois nuits ordinaires ; l'étonnement d'Amphitryon devant la froideur avec laquelle il est accueilli par sa femme, lors de son retour à Thèbes ; la présence des deux serpents envoyés par Junon pour faire périr Hercule – ces deux serpents sont étranglés par Hercule, là où son père Amphitryon refuse d'intervenir.

La première question qui se pose est : quelle est la finalité de ce mythe de la naissance de Hercule ? Cette histoire mythique met Jupiter, le dieu suprême, dans une position qui porte atteinte à son exemplarité. Certes, ce n'est pas un épisode singulier dans la vie de Jupiter, dont les multiples passions amoureuses pour des déesses et pour des mortelles, dans une égale mesure, sont bien connues. S'agit-il simplement d'une autre aventure de Jupiter ? La réponse est négative : même si la passion de Jupiter pour Alcmène porte tous les deux vers l'adultère – geste condamnable, si l'on se place dans la logique et dans le code moral des humains – il ne s'agit pas tout simplement d'un geste voué à satisfaire le plaisir du dieu suprême : c'est un adultère fondateur, car Hercule, le fruit de cet adultère, est un héros – par sa double ascendance divine et humaine – et sauveur de l'humanité.

L'Amphitryon de Plaute retrace très fidèlement la variante classique du mythe, en gardant les éléments définitoires : la tromperie de Jupiter, le

¹ § 8. *Amphitryon étant prêt à retourner à Thèbes, Jupiter emprunta sa figure et alla trouver Alcmène. Il lui raconta tout ce qui s'était passé à Télèbes, et coucha avec elle une nuit, qu'il fit durer autant que trois nuits ordinaires, Amphitryon, à son retour, voyant que sa femme ne le recevait pas avec beaucoup d'empressement, lui en demanda la raison. Elle lui répondit qu'il était déjà venu et avait couché, avec elle la nuit précédente. Il apprit alors de Tirésias ce qui s'était passé avec Jupiter.*

Alcmène mit ensuite au monde deux fils, Hercule, fils de Jupiter, et plus âgé d'une nuit ; et Iphicles, fils d'Amphitryon. Hercule n'ayant encore que huit mois, Junon envoya vers son berceau deux serpents d'une grosseur extraordinaire pour le faire périr. Alcmène appela Amphitryon à son secours ; mais Hercule se leva de son berceau, tua les serpents en les étouffant chacun d'une main. Phérécyde dit que ce fut Amphitryon lui-même qui mit ces deux serpents dans leur berceau pour savoir lequel des deux enfants était le sien ; qu'Iphicles s'enfuit, et qu'Hercule attendit les serpents. Ce qui lui fit connaître qu'Iphicles était son fils. (Apollodore l'Athénien, Bibliothèque, tome premier, Traduction nouvelle par E. Clavier, Paris, de l'Imprimerie de Delance et Lesueur, 1805, p. 248.)

boulversement de l'ordre cosmique, la présence des deux serpents et le jeu des doubles – pères et frères – jeu auquel il ajoute un double qui fera carrière dorénavant : Sosie, le valet d'Amphitryon, dont le visage sera pris par Mercure.

Nous considérons que l'introduction de Sosie comme personnage apparemment secondaire – un valet –, mais surtout comme voix de la raison, à accents critiques, c'est l'élément-clé qui permet à Plaute – et aux autres auteurs dramatiques qui traiteront le même sujet, la même histoire mythique – de mettre le mythe dans la forme d'une comédie : Sosie est la seule voix de la pièce qui, de par son statut, ne soit pas soumise aux règles des bienséances ; il peut se permettre des dérapages – il en sera puni d'ailleurs –, il peut se permettre de se moquer, de critiquer, d'être ironique, parce qu'il n'est ni un rôle social, comme Amphitryon, ni une femme, comme Alcmène, ni un dieu.

La pièce de Plaute présente, sous le ton modéré de la tragi-comédie, une histoire, un mythe fondateur : la naissance de Hercule, de la relation adultère entre Jupiter et Alcmène. A part l'histoire présentée, la pièce remplit aussi un rôle politique et religieux : réaffirmer la toute-puissance des dieux, la soumission des hommes face aux dieux pour le bien-être de la cité, de la société et, en fin de compte, de la race.¹

La pièce de Plaute suit une structure tripartite, comprenant un Argument, un Prologue et les cinq actes proprement-dits. La fin de la pièce coïncide avec l'acouchement des deux enfants et le rétablissement de la paix conjugale, ce qui est l'une des fins typées de la comédie antique, *l'exitum laetum*. On y retrouve une autre convention dans le théâtre antique, l'intervention d'un dieu, cette fois Jupiter qui, d'une part, reconnaît sa paternité et d'autre part invite, en maître, à la reconciliation des maris, en admettant son intervention :

Reprends toute ta tendresse pour Alcmène ; rentre en bonne intelligence ; tu ne peux justement lui faire aucun reproche sur ce qui s'est passé. Elle a été forcée par ma puissance à faire ce qu'elle a fait. Il retourne dans le ciel.²

¹ Lefter, Diana-Adriana, *Théâtre et mythe. Mythe et théâtre*, Editura Universitaria, Craiova, 2013, p. 45.

² Plaute, *L'Amphitryon* in *Théâtre complet des Latins comprenant Plaute, Térence et Sénèque le tragique avec la traduction en français*, publié sous la direction de M. Nissard, Firmin Didot frères libraires, Paris, MDCCCLXVI, page 32.

La finalité de cette comédie est donc sociale et religieuse à la fois, réussissant dans une égale mesure à préserver la sacralité du mythe – la figure de Jupiter n’apparaît pas comme risible, mais comme fondatrice – et à renforcer l’attachement des citoyens à la cité, ce qui est d’ailleurs l’un des rôles incontournables du théâtre : le dieux suprême apparaît non pas comme adultère, mais comme juste, puisqu’il a reconnu sa tromperie et a exempté Alcmène de toute conséquence d’un adultère commis à son insu ; la suprématie des dieux en général et leur rôle fondateur sont réaffirmés et on voit qu’aucun mortel ne s’y oppose ; l’honneur conjugal d’Amphitryon est rétabli par Jupiter lui-même qui reconnaît son aventure – cela élimine aussi la rivalité mortel / dieux et fait du premier le digne sujet du deuxième¹, de même son rôle social :

La pièce de Plaute se termine par un coup de tonnerre, suivi du dénouement parfaitement « religieux », civique, solennel.²

En 1627, Jean de Rotrou écrit *Les Sosies*, qui est une traduction-adaptation de *L’Amphitryon* plautéen. En 1649, la pièce est représentée par le Théâtre du Marais, sous le titre *La Naissance d’Hercule*, avec les grandes ressources techniques fournies par les machines italiennes. Cette tragi-comédie pré-classique respecte la structure classique, à savoir Prologue suivi de cinq actes et fin heureuse.

A part l’introduction d’un personnage important, Junon, mais qui n’apparaît que dans le Prologue où elle anticipe la naissance du héros et sa destinée, Rotrou n’apporte aucune modification aux données traditionnelles du mythe. Il fait pourtant une omission, très importante selon nous, et qui déplace l’accent de la pièce : l’épisode de la naissance de Hercule n’est pas présent dans la pièce, bien que l’apparition du héros soit annoncée par Junon, dans le Prologue et plus loin par Jupiter lui-même.

L’absence de l’épisode de la naissance à la fin de la pièce met ainsi l’apparition du héros au deuxième plan, et avec cela la portée mythologique de la pièce de Rotrou. Par contre, la fin est dédiée à glorifier Jupiter et à le montrer tout-puissant au milieu de l’orage, glorifié par tous : En pleine querelle entre le groupe d’Amphitryon et les capitaines, on entend des tonnerres. Tous en sont effrayés. Un orage terrible se déclenche et tous pensent qu’ils vont mourir. A ce moment, Jupiter, avec son vrai visage, descend des cieux et annonce, d’une manière solennelle la naissance d’un

¹ A présent, spectateurs, applaudissez de toutes vos forces en l’honneur du grand Jupiter. (Plaute, *op. cit.*, p. 32).

² Lefter, Diana-Adriana, *op. cit.*, p. 56.

héros, qui s'appellera Hercule, qui est son fils avec Alcmène et qu'avec cela cette femme sera bénie. Amphitryon et les capitaines font des éloges au divin trompeur. Le seul qui y voit la tricherie est Sosie, qui se rend compte que lui, il avait été doublé par un dieu, tandis que son maître Amphitryon était cocu. Par cette fin que Rotrou choisit pour sa pièce, le discours politique l'emporte sur celui mythique : il n'y a aucune matérialisation du pouvoir fondateur de Jupiter – au moins non pas sur la scène – il y a pourtant la matérialisation du pouvoir tout court du dieu suprême, ce qui n'est pas sans rappeler le pouvoir discrétionnaire des monarches absolus. Toutefois, La pièce de Rotrou peut être vue comme pièce de court, dans le sens que, en conservant l'épisode final de la réconciliation entre Amphitryon et Jupiter, Rotrou se plie au goût d'une cour qui voit dans le roi le détenteur d'un pouvoir absolu, auquel tout est permis.

La fin de la pièce de Rotrou porte aussi un léger accent de critique sociale, exprimée par la voix de Sosie, Sosie le raisonneur, celui qui ose exprimer sur le dieux suprême ce que son maître Amphitryon n'a pas le courage de faire :

*Sosie : Cet honneur ce me semble est un triste avantage,
On appelle cela lui sucrer le breuvage.¹*

Par ces paroles finales, Sosie souligne une situation délicate, à la place du mari cocu qui ne fait qu'un éloge au trompeur divin. Les paroles finales, ironiques, de Sosie, sont dans le même temps une vérité dite à mots cachés et une revanche qu'il peut prendre par rapport à son maître. Bien que l'amant d'Alcmène soit un dieu, l'humiliation n'en est moins cruelle pour Amphitryon, et Sosie voit dans cette humiliation qu'Amphitryon tourne en honneur un moment dans lequel son maître est, lui aussi, mis en position d'infériorité publique.

Un demi siècle plus tard, en 1668, Molière donne la première représentation de son *Amphitryon*. C'est sans doute une pièce de court – portant d'ailleurs le Privilège du roi – mais non pas pour cela une pièce commode. L'inspiration de l'*Amphitryon* de Plaute est évidente, dans la structure de la pièce – Prologue et trois actes correspondant à une exposition, un nœud et un dénouement – et largement dans l'histoire représentée.

Comme Rotrou, Molière élimine de sa pièce la scène de la naissance de Hercule, ce qui entraîne aussi l'absence de l'épisode de l'étranglement

¹ de Rotrou, Jean, *Les Sosies / Naissance d'Hercule ou L'Amphitryon*, chez Antoine de Sommaville, Paris, MDCL, p. 126.

des serpents ; la naissance de Hercule est pourtant annoncée par Mercure, dans l'absence de Jupiter, qui reste aux cieux mais qui promet, de là-haut, de devenir le protecteur de la maison d'Amphitryon.

La pièce de Molière attire l'attention par le poids important qu'y tient le personnage de Sosie, lequel devient une voix critique et ironique à la fois. D'une part, Molière plie sa pièce sur les exigences de la comédie classique française, où un schéma récurrent est l'évolution en parallèle du couple des maîtres et du couple des valets ; à ce propos, Molière imagine aussi une suivante d'Alcmène, Cléanthis, qui est la bien-aimée de Sosie. D'autre part, et cela nous semble plus important, Molière fait de son Sosie le personnage raisonneur, un valet intelligent et rusé qui critique, ironise, parfois même avec affrontement.

La pièce de Molière déplace l'accent de l'histoire mythique vers une histoire des rivalités : Jupiter est le rival d'Amphitryon pour la possession d'Alcmène, Sosie est rival de son maître par la liberté qu'il se prend de le critiquer, Sosie est aussi rival d'un dieu, de Mercure, qui prend son apparence, le bat sans raison et ne veut même plus lui permettre de garder son nom. Cela confirme la finalité sociale et ironique de la pièce de Molière. Certains¹ ont même vu dans cette comédie une attaque, une satire à la passion amoureuse du roi Louis XIV pour Madame de Montespan. En effet, le cocu Amphitryon n'est pas sans rappeler le marquis de Montespan, tandis que la toute-puissance de Jupiter rappelle celle du roi absolu Louis XIV. Cette interprétation peut être confirmée par une réalité historique : le roi accède aux faveurs de la Montespan lorsque, en 1668, le marquis de Montespan se trouvait en Roussillon, en guerre, à la tête d'une compagnie.

Chez Molière aussi, la parole finale est déléguée à l'effronté Sosie, qui exprime ce que son maître, resté muet, n'ose pas avouer. C'est une conclusion énoncée par Sosie, pour éviter l'expression ouverte de la désapprobation pour la solution proposée par Jupiter :

Sosie : *Mais, enfin, coupons aux discours,
Et que chacun chez soi doucement se retire.
Sur telles affaires, toujours,
Le meilleur est de ne rien dire.*²

¹ Røeder, *Œuvres complètes*, coll. Grands écrivains de France, éditions Despois et Mesnard, Hachette, Paris, 1873-1893; Michelet, Jules, *Histoire de la France*, tome XIII, Alphonse Lemaire, Paris 1887; Jasinki, René, *Molière*, Hatier, Paris, 1959; Truchet, Jacques, « A propos de l'Amphitryon de Molière : Alcmène et la Vallière » in *Mélanges d'histoire offerts à Raymond Lebègue*, Nizet, Paris, 1969.

² Molière, *Amphitryon* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1971, p. 442.

Molière opère donc un changement d'éclairage très intéressant : l'histoire mythique est mise au second plan – il n'y a pas la naissance de Hercule, ni son premier exploit avec les serpents – pour donner un éclairage social évident :

Tout semble donc tourner autour de ce qui arrive à Amphitryon. Mais, comme la mythologie nous le dit, il n'y a pas un mythe d'Amphitryon, comme il n'y a pas un mythe de Jupiter. Ce qu'il y a, c'est le mythe d'Hercule, s'intégrant dans la catégorie des mythes fondateurs, rattachés, c'est vrai, à la figure de Jupiter. [...] Or, chez Molière, nous nous trouvons oui, devant l'exploitation d'une affaire de boudoir, du côté privé de l'histoire mythique – à savoir la passion adultère de Jupiter pour la mortelle Alcmène – mais nous nous trouvons aussi devant l'annihilation de l'idée d'exemplarité divine, de perfection et de bien-fondé des actions des dieux. En éliminant le mytheme central de cette histoire, qui est l'acte fondateur, et en éliminant aussi le discours final, élogieux pour Jupiter et exemplaire pour les spectateurs, Molière parachève son travail de démythisation et transforme l'histoire mythique en discours social, critique de l'abus de pouvoir.¹

Enfin, l'*Amphitryon* 38 de Giraudoux, pièce écrite en 1929, reprend en grandes lignes la bien connue histoire de la passion amoureuse du dieu Jupiter pour une mortelle, Alcmène, épouse d'Amphitryon. Organisée en trois actes, la comédie de Giraudoux présente beaucoup d'écarts par rapport aux pièces antérieures et par rapport au mythe de Hercule. La contamination mythique y fait apparaître Léda, une autre amante de Jupiter ; par contre, aucun épisode de la naissance du héros et, de même, aucun exploit qui anticipe sa destinée héroïque :

Il ne garde du mythe antique que le prétexte : Jupiter s'éprend d'Alcmène et veut la posséder pour qu'elle devienne la mère de Hercule. A partir de là, Giraudoux modifie le mythe, il renverse le rapport de forces, la causalité, il fait du bricolage en introduisant des mythes provenant des autres mythes, il introduit de nouveaux personnages, dont Léda est le plus important, il focalise sur des thèmes actuels pour la réalité du XXème siècle: la condition humaine et la création, enfin, il opère un renversement des espaces ou plutôt de la valeur des espaces, sacrés et profanes.²

La finalité de la pièce giralducienne n'est pas confirmer le mythe, mais en faire le prétexte pour le plaider contre la guerre, dans une Europe qui s'en trouve menacée. Dans ce sens, le texte giralducien se

¹ Lefter, Diana-Adriana, *op. cit.*, pp. 134-136.

² Idem., p. 199.

constitue aussi dans discours pour l'homme, pour l'humanité de l'homme, un homme qui refuse l'immortalité parce qu'elle l'écarterait de sa vraie nature : humaine, périssable.

Chez Giraudoux, la fin de la pièce fait triompher l'Histoire sur le mythe, c'est à dire l'homme sur les dieux ; or l'homme, ici, c'est une femme, Alcmène, le pilon de la pièce de Giraudoux, le personnage à travers lequel l'auteur donne voix à sa doctrine humaniste :

ALCMÈNE : Et maintenant que la Légende est en règle, comme il convient aux dieux, réglons au-dessous d'elle l'Histoire par des compromissions, comme il convient aux hommes... Personne ne nous voit plus... Dérobons-nous aux lois fatales... Tu es là, Amphitryon ?¹

Quoiqu'il transforme le mythe, Giraudoux en garde le mythème central: Hercule naîtra, et il sera le fils d'Alcmène et de Jupiter : Jupiter le dit, en faisant appel au spectateurs de « se retirer sans mot dire et en affectant la plus complète indifférence. »² C'est une réplique inverse à la pièce de Plaute, où c'était Amphitryon à exhorter le public à garder la discrétion.

La clôture de la pièce respecte la règle de la fin heureuse dans la comédie, notamment la reconciliation des maris, seulement ici il s'agit d'une reconciliation sur de fausses prémisses, dictée non pas par Jupiter, comme dans les varinates antérieures, mais par Alcmène qui dirige les paroles du dieu :

JUPITER : Encore d'Alcmène ! Il s'agira donc toujours d'Alcmène au-jour d'hui ! Alors, évidemment, Mercure se trompe ! Alors c'est l'aparté des apartés, le silence des silences. Alors disparaissions, dieux et comparses, vers nos zéniths et vers nos caves. Vous tous spectateurs, retirez-vous sans mot dire en affectant la plus complète indifférence. Qu'une suprême fois Alcmène et son mari apparaissent seuls dans un cercle de lumière, où mon bras ne figurera plus que comme un bras indicateur pour indiquer le sens du bonheur ; et sur ce couple, que l'adultère n'effleura et n'effleurera jamais, auquel ne sera jamais connue la saveur du baiser illégitime, pour clore de velours cette clairière de fidélité, vous là-haut, rideaux de la nuit qui vous contenez depuis une heure, retombez.³

¹ Giraudoux, Jean, *Amphitryon 38* in *Théâtre complet*, Librairie Générale Française, Paris, 1991, p. 188.

² Giraudoux, Jean, *op. cit.*, page 186.

³ Giraudoux, Jean, *op. cit.*, page 190.

La parole finale de la pièce est donnée à Jupiter qui, selon le modèle antique, invite les spectateurs à garder le silence et à « applaudir » le couple : c'est le contraire de la variante classique, c'est pour montrer que l'humanité l'a emporté sur les tout-puissants.

A faire un bref survol des quatre pièces qui ont constitué notre corpus, on pourrait schématiser comme il suit la présence, respectivement l'absence des épisodes consacrés par la tradition classique.

	la tromperie de Jupiter	le bouleversement de l'ordre	l'étonnement d'Amphitryon	la naissance de Hercule	les deux serpents	la reconnaissance de la paternité divine	la reconciliation entre Amphitryon et Alcmène
Homère						X	
Apollodore d'Athènes	X	X	X	X	X	X	
Plaute	X	X	X	X	X	X	X
Rotrou	X	X	X			X	X
Molière	X	X	X			X	X
Giraudoux	X		X			X	

Si nous nous arrêtons sur la fin de toutes les quatre pièces, on y voit une récurrence : la clôture en *exitum laetum*, selon le modèle classique de la

comédie. La présence constante de l'épisode de la tromperie de Jupiter est essentielle pour ranger toutes les pièces dans la catégorie des comédies ; de même, l'épisode de la reconnaissance de la paternité divine de Hercule est présent dans toutes les pièces, ce qui est d'ailleurs l'élément fondamental, incontournable, du mythe.

Par contre, la finalité des pièces est différente : chez Plaute et chez Rotrou, qui conservent l'exemplarité du mythe, la finalité est une mobilisatrice, à savoir faire accroître l'attachement des citoyens à la cité ; chez Molière, la finalité est plutôt une critique, dénonçant les défauts d'une société basée sur les privilèges de classe ; chez Giraoudoux, où les écarts sont évidents, la finalité est une humaniste : affirmer la primauté de l'homme devant le destin.

Textes de référence

Plaute, *L'Amphitryon* in Théâtre complet des Latins comprenant Plaute, Térence et Sénèque le tragique avec la traduction en français, publié sous la direction de M. Nissard, Firmin Didot frères libraires, Paris, MDCCCLXVI

de Rotrou, Jean, *Les Sosies / Naissance d'Hercule ou L'Amphitryon*, chez Antoine de Sommerville, Paris, MDCL

Molière, *Amphitryon* in *Œuvres complètes*, NRF Gallimard, Paris, 1971

Giraoudoux, Jean, *Amphitryon 38* in *Théâtre complet*, Librairie Générale Française, Paris, 1991

Bibliographie

Apollodore l'Athénien, *Bibliothèque*, tome premier, Traduction nouvelle par E. Clavier, Paris, de l'Imprimerie de Delance et Lesueur, 1805

Aristote, *Poétique*, Les Belles Lettres, Paris, 1997

Canova, Marie-Claude, *La Comédie*, Hachette, Paris, 1993

Homère, *Illiade*, traduction par Leconte de Lisle, Rhapsodie XIII, A. Lemaître, 1866

Jasinki, René, *Molière*, Hatier, Paris, 1959

Lefter, Diana-Adriana, *Théâtre et mythe. Mythe et théâtre*, Editura Universitaria, Craiova, 2013

Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris, 1985

Michelet, Jules, *Histoire de la France*, tome XIII, Alphonse Lemaire, Paris 1887

Rœder, *Œuvres complètes*, coll. Grands écrivains de France, éditions Despois et Mesnard, Hachette, Paris, 1873-1893

Truchet, Jacques, « A propos de l'Amphitryon de Molière : Alcmène et la Vallière » in *Mélanges d'histoire offerts à Raymond Lebègue*, Nizet, Paris, 1969.

**CONSTITUTION D'UN TERRITOIRE ET LIMITE DANS
CANDIDE DE VOLTAIRE**

**THE ESTABLISHMENT OF A TERRITORY AND LIMIT IN
CANDIDE BY VOLTAIRE**

**FORMACIÓN DE UN TERRITORIO Y LÍMITE EN CANDIDE DE
VOLTAIRE**

Răzvan VENTURA¹

Résumé

*Par le conte Candide Voltaire essaie de bâtir une propédeutique de la pensée, sous le masque d'un apparent culte du travail. La philosophie de l'action que semble dévoiler la fameuse phrase qui clôt le conte n'est qu'une fausse piste. Voltaire est intéressé non pas tant par une morale de l'action, que par une propédeutique de celle-ci. En vérité, l'homme **doit cultiver son jardin** non pour le plaisir du labeur, mais pour assumer une limite qui soit pleinement la sienne, pour tracer le territoire de son existence. Les aventures du héros parviennent à lui enseigner la leçon des innombrables limites auxquelles l'existence humaine est soumise, vu surtout les coordonnées illusoires qu'il assigne à sa propre vie : à partir de celles quotidiennes et géographiques, en passant par celle de la vertu personnelle et de la nature humaine. En se heurtant aux limites extérieures, l'homme réussit ainsi à tracer le contour de sa propre géographie. Bien que, dans un moment de jeunesse de l'esprit, la limite nous enseigne aussi sur l'acte de la franchir, la leçon finale du conte est celle que l'homme doit reconnaître sa limite, le territoire de sa vie, afin qu'il cultive son jardin.*

Mots-clés : jardin, limite, illusion

Abstract

*With his tale, Candide, Voltaire is trying to build a preliminary theory of thinking, under the guise of an apparent cult of work. The philosophy of action that seems to reveal the famous phrase which concludes the tale is only a false trail. Voltaire is interested not so much in an ethics of action, as he is in the preparation of it. The truth is that man **should cultivate his garden** not for the pleasure of labor, but for the sake of assuming a limit that is fully his and drawing the territory of its existence. The adventures of the heroes manage to teach him the lesson of the myriad of limitations human existence is subject to, particularly given the illusory coordinates he assigns to his own life: from those pertaining to the daily life and geography to those related to the personal virtue and human nature. By crushing into the outer limits, man is able to trace the outline of his own geography. Although, in a moment of youthful spirit, the limit also teaches man about the act of*

¹ razvan69@clicknet.ro, Chercheur indépendant, Roumanie.

overcoming it, the final lesson of the story is that man should admit **his** limits, the territory of his life, so that he could cultivate **his** garden.

Keywords: garden, limit, illusion

Resumen

Mediante su cuento *Candide*, Voltaire está tratando de construir una propedéutica del razonamiento, bajo la máscara de una aparente ética del trabajo. La famosa frase que concluye el cuento parece revelar la filosofía de la acción; sin embargo, es sólo una pista falsa. Voltaire no está interesado tanto por una moralidad de la acción, sino por el placer del trabajo, pero por asumir una límite que sea completamente suyo, por demarcar el territorio de su existencia. Las aventuras del héroe le enseñan al final la lección de las numerosas límites de la existencia humana, sobretodo bajo los coordinados ilusorios que el da a su vida: los coordinados diarios y geográficos, aquellos en relación con la virtud y con la naturaleza humana. Golpeándose a las límites exteriores, el ser humano llega a dibujar su propia geografía.

Aunque se en el momento de la juventud la límite nos da también la solución para cruzarla, la lección final del cuento es que el ser humano debe de conocer su límite, el territorio de su vida, para que llegue a cultivar su jardín.

Palabras clave: jardín, límite, ilusión

Issu d'un certain plaisir de bâtir un monde, *Candide* de Voltaire est à coup sûr le plus commenté conte voltairien et peut-être un des plus analysés de la littérature française. Cette notoriété est due surtout au maxime final du conte, par lequel Voltaire semble avoir esquissé une morale particulière à apparence métaphorique. Bien sûr, celle-ci a dû stimuler la curiosité et le plaisir spéculatif de maintes critiques, mais, généralement, leurs conclusions se sont appuyées sur la valeur du verbe. Selon Valentin Lipatti, par exemple, le conte « s'achève sur l'apothéose du travail en commun »¹, conformément à une philosophie de l'action caractéristique à la bourgeoisie d'avant 1789 ; une lecture à portée idéologique, spécifique aux années '60, amène le spécialiste roumain à adopter la conclusion de Pol Gaillard, selon lequel *Candide* nous esquisse une société communiste naissante. Une quarantaine d'années plus tard, Mariana Petrișor déplace l'accent de la phrase vers le nom, en dessinant une topographie de l'action : le jardin représente l'utile réuni à l'agréable, lieu du *travail*, du *repos*, mais aussi de la *création*, où l'on *cultive* tout ce que nous sommes². Il semble pourtant qu'on n'a pas prêté assez d'attention à la formule de Paul Hazard, que nous avons découvert nous-mêmes après être parvenus à la conclusion que *la limite* est

¹ Lipatti, Valentin, *Cours de littérature française – XVIII-ème siècle*, t. I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 170.

² Petrișor, Mariana, « Voltaire » dans Angela Ion (coord.)- *Dicționar de scriitori francezi*, Polirom, Iași, 2012, p. 1600.

la catégorie fondamentale selon laquelle l'on doit lire la fin du conte : selon le critique français, « ce jardin lui-même est le symbole de nos limitations »³, mais l'on ne peut pas partager pleinement l'opinion de Hazard, qui identifie dans la fin du conte une idée de résignation. Un point de vue opposé attribue une telle phrase à une vision ironique : *cultiver le jardin* signifierait échapper à l'aventure humaine, tenir moins de place possible, « la fin de toutes les aventures, mais aussi le point de départ d'une sage exploitation, qui fonde le profit sur une activité raisonnable et mesurée »⁴.

En général, on peut constater que ces interprétations suivent une morale de l'action et elles respectent les coordonnées d'une connaissance active du monde. Mais cette herméneutique pourrait-elle privilégier le verbe, en laissant de côté le fait que le possessif (*notre jardin*) renvoie au sens d'une limite assignée au monde ? Dans ce cas-ci, le monde du conte ne serait pas un espace du travail et de la transformation active de l'être, mais plutôt une limite assignée à l'existence humaine. Avant de mettre en pratique une morale du travail, l'homme parvient donc à tracer sa géographie vitale, à retrouver le sens de l'existence dans sa capacité de mesurer son espace vital. La morale du travail est donc remplacée, selon notre avis, par une propédeutique de la pensée qui s'appuie essentiellement sur la manière dont l'homme est à même de tracer sa propre limite. Nous écartons aussi l'hypothèse d'une surprise du final qui aurait été ainsi envisagée par Voltaire ; preuve en est, aussi, que, à ce qu'il paraît, c'est à peine au XIX-ème siècle qu'on a commencé à écrire des contes et des nouvelles avec un effet de surprise final, à la dernière phrase¹. Il est vrai que le rythme du conte est suspect d'une certaine manière, la vitesse considérable connaissant vers la fin un ralentissement étrange, convaincant grâce à cette conclusion. Dès le début, le conte de Voltaire se trouve sur le territoire de cette limite assignée à la pensée. Car le voyage à travers la vie qu'accomplit Candide parvient justement à la configuration de multiples significations de la limite que le héros voltairien réunit dans son geste final. En commençant par les limitations successives que le personnage est amené à découvrir dans sa vie, partie de sa liberté et de son existence : « Avant de me décider dans mon intérieur, on a déterminé ma décision, j'ai reçu ces limites qui me font être ce que je suis, bien avant mes choix. Ma liberté même, au nom de laquelle je vais me décider d'une manière ou d'une autre,

³ Hazard, Paul, *La Pensée européenne au XVIII-ème siècle*, t. II, Boivin et Cie, Paris, 1946, p. 66.

⁴ Van den Heuvel, Jacques, *Voltaire dans ses contes*, Armand Colin, Paris, 1967, p. 276, 278.

¹ Cherel, Albert, *De Télémaque à Candide*, J. De Gigard, Paris, 1933, p. 61.

fait partie de cette limite qui n'a été pas tracée par moi, que j'ai reçue dès que j'ai été humain. »²

L'histoire de Candide est donc l'histoire d'un homme qui découvre graduellement les limites qui lui sont assignées par un vécu se trouvant en dehors d'un destin et aboutit à la découverte de sa propre limite, celle qui lui donne finalement un sens. Mais il s'agit surtout d'une découverte des *limites* humaines (celles assignées par son vouloir et par les limites *acceptées* de sa connaissance) et des *limitations* auxquelles il est soumis par les facteurs extérieurs.

Les limites quotidiennes

Dès le commencement, Candide assigne une (fausse) limite par anticipation : la formule *Il y avait*, typique aux contes, nous fait anticiper une fin heureuse, tout en traçant un premier espace, complémentaire à celui du jardin final : le château. Espace clos en soi, le château est en même temps un espace ouvert pour l'imagination, car il fait penser aux contes de fées – illusion innocente du lecteur, vite détruite par l'ironie de Voltaire, qui nous assure que le château démontre la puissance de son maître, par le fait qu'il avait « une porte et des fenêtres » (I) ; donc, ce château est lui-même un espace de la limitation, laissant seulement des possibilités de communication. La seconde limite que Candide devra affronter est celle de son environnement immédiat, limite qui est soumise au livresque : la généalogie médiévale (il serait apparemment le neveu du baron qui est le maître du château), les germes d'une liaison amoureuse (le héros a vite découvert les charmes de Cunégonde, la fille du baron) et la courtoisie chevaleresque (Candide juge que les plus grands bonheurs seraient la noblesse de son père adoptif, la beauté de sa bien-aimée et son privilège de jouir des deux). Toutes ces limites appartiennent en fait à l'écriture du merveilleux populaire et médiéval, et Voltaire les juge d'un point de vue réaliste, en y superposant une teinte ironique ; à celles-ci s'ajoute, en les couronnant, l'enseignement de Pangloss selon lequel le monde où il vit est le « le meilleur des mondes possibles » (I). Ce n'est donc pas surprenant qu'un tel cadre pourrait être considéré un espace paradisiaque, comme maintes interprétations l'ont suggéré. C'est Eric Cobast qui voit dans ce premier chapitre une parodie de la Génèse biblique: tenté par Cunégonde –

² Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Humanitas, f.l., 1994, p. 14 (la traduction nous appartient).

une seconde Eve -, Candide est chassé du Paradis et projeté dans l'Histoire¹.

En fait, toutes ces premières limites lui sont imposées de dehors, elles constituent des limitations que le personnage doit assumer en tant que part du maillage social. Le héros doit apprendre la leçon de percevoir et de faire siennes facilement ces limitations, qui sont essentiellement des modalités de comprendre le monde dont il fait partie.

Par conséquent, l'aventure du départ de Candide est une aventure de la limite atteinte en permanence et...incessamment dépassée. La première limite dépassée est celle de la vie quotidienne, confrontée à une perception purement théorique. Candide apprend la différence entre sa morale philosophique et la vie ordinaire en étant condamné à coups de baguettes, dont le nombre croissant le fait même courir le risque de mort. Selon Cherel, l'épisode serait singulier, car ce serait la seule fois que Candide agit, et non pas il réagit aux circonstances¹. C'est pour la première fois que le monde intérieur du héros se voit limité par celui extérieur (le roi des Bulgares comprend que celui-ci est « un jeune métaphysicien fort ignorant des choses de ce monde - II) et peut-être que c'est aussi pour la première fois que Candide apprend, bien que d'une manière brutale, à tenir compte de l'autre. Mais la limite ne serait-elle pas pourtant linguistique ? Car Voltaire nous apprend que son héros invoque « le don de Dieu qu'on nomme liberté », concept mal entendu par les Bulgares peut-être aussi en raison des différences de langage. Le XVIII-ème siècle, par son goût de découvrir et d'affirmer d'autres mondes, remplace l'unité classique du siècle antérieur par la quête de la relativité, non sans avouer une certaine hésitation devant les dangers qui s'annoncent. D'ailleurs, la seconde limite sera une typique au XVIII-ème siècle – celle des civilisations : la découverte de nouvelles civilisations, dévoile Pangloss (IV), a amené non seulement le progrès, mais de nouvelles maladies : conclusion naturelle pour Pangloss, qui croyait avoir vécu jadis dans le meilleur des mondes possibles et, en même temps, un scepticisme voltairien qui contredit ce goût des voyages et qui assigne une signification malheureuse à la tendance spécifique humaine de sortir de son propre être. Celui-ci est immédiatement complété par un contact entre les civilisations brutal et sans ménagements : Cunégonde raconte comment sa famille est égorgée et elle-même est violée par les Bulgares (VIII). S'agirait-il de la lassitude de l'homme civilisé dont nous parle Paul

¹ Cobast, Eric, *Premières leçons sur Candide, un conte voltairien*, PUF, Paris, 1995, p. 61-62.

¹ Cherel, Albert, *op.cit.*, p. 55.

Hazard ?² Le ton de Cunégonde révèle surtout une acceptation des limites des autres, sans que cela suppose une limitation de ses propres pensées. Voltaire préfère une lecture ironique de ce monde, ce qui renvoie à une nouvelle limite – celle de la vertu personnelle.

Les limites personnelles

Dans un monde optimiste, la limite assignée par la morale personnelle pourrait s'affranchir de toute autre limitation religieuse. Il s'agit d'une agglomération de choses étranges, nous dit Hazard¹ ; mais l'on met en jeu surtout une dé-construction ironique de cette morale optimiste, elle-même regardée avec tant d'ironie par le critique français. Cette fois-ci, la limitation commence à faire place à la limite assignée par l'être humain lui-même, en tant qu'exercice de liberté et de connaissance de soi. Bien que Voltaire parte dans la perception de cette nouvelle attitude d'un point de vue ironique, la connaissance de la limite et, par conséquent, sa conquête acquièrent de nouveaux sens, fondamentalement éthiques, qui modifient son attitude envers ses personnages.

Aussi, Cunégonde apprend-elle à défendre son espace éthique, sa morale de vertu personnelle, et elle parvient à imposer des limites à un monde dont elle était habituée seulement à subir les limitations : c'est ainsi qu'elle résiste au Juif et à l'inquisiteur en même temps, en apprivoisant un monde essentiellement masculin. Dans ces deux personnages, Voltaire réunit deux limitations essentielles – celle de la confession religieuse et celle de la nationalité ; leurs discours fondent une illusion par rapport à la réalité, une des innombrables « idoles » que la raison doit affronter ; la résistance que Candide leur oppose trahit donc la nécessité d'assigner une limite à l'illusion.

La maladie suprême de l'univers au sein duquel évolue Candide est le parallélisme total des discours par rapport à la réalité, la meilleure illustration étant le paradigme leibnizien de Pangloss ; mais c'est justement un tel parallélisme qui sauve Cunégonde, dont la vertu affermie est à même d'assigner une limite à la convoitise mâle, tout en niant d'autres possibilités d'ouverture : « ...mon cœur est presque fermé à l'espérance » (X), dit-elle à Candide.

² Hazard, Paul, *op. cit.*, p. 347.

¹ Hazard, Paul, *op. cit.*, p. 64-67.

L'étape suivante de cette dé-construction de la morale est, naturellement, celle de la négation de l'illusion, car le paradigme de Pangloss sera soumis à des négations répétées : « Nous allons dans un autre univers, disait Candide ; c'est dans celui-là, sans doute, que tout est bien. » (X) C'est ainsi qu'est confirmée l'apparition d'un nouveau type de personnage, celui dénommé par Paul Hazard – l'aventurier¹. Il ne s'agit pas, évidemment, seulement d'une curiosité scientifique, mais surtout d'un mouvement perpétuel ; ce contraste par rapport à la fin du conte nous amène devant l'existence d'une autre illusion, celle de la contingence d'univers différents. *Candide* cultive fréquemment cette illusion de la limite (ou du manque de limite) géographique : avant d'arriver au pays d'Eldorado, Candide est déjà proie à une perte d'horizon : car son pays natal, le Portugal, le pays des Oreillons lui sont également interdits ; en fait, évidemment, il s'agit de limitations qui sont converties dans des limites. Le chemin vers la destination choisie – la Cayenne – est lui aussi parsemé d'innombrables frontières naturelles et artificielles : « des montagnes, des fleuves, des précipices, des brigands, des sauvages » (XVII) ; c'est le mouvement inverse, par lequel les limites sont assumées en tant que limitations ; en même temps, Voltaire préfère peut-être un renvoi ironique à l'obstacle. En arrivant au pays d'Eldorado, Candide trouve, enfin, un espace qui cultive lui-même sa propre limite et c'est là d'où il tire une nouvelle morale : c'est un pays de la suffisance de soi dans tous les domaines : la religion est une religion universelle parce que chaque habitant est son propre prêtre ; l'étiquette royale cultive le rapprochement, le contact direct, et non la distance ; la seule frontière rigoureusement gardée est celle extérieure, même du point de vue géographique : « ...la sortie est bien difficile. Il est impossible de remonter la rivière rapide sur laquelle vous êtes arrivés par miracle, et qui court sous des voûtes de rochers. » (XVIII). La connaissance de ses propres limites et, surtout, l'inexistence de la limitation, semble être donc la définition de la sagesse pour les habitants privilégiés d'Eldorado. La sortie d'un tel espace équivaut à la perte de la sagesse et, en dernière instance, à la catastrophe, ce qui est prouvé en plan historique par le désastre qu'ont subi les Incas ; en fait, il s'agit d'une fausse interprétation : ceux-ci n'ont pas compris leur limite, ils ont considéré qu'il s'agissait d'une limitation de l'autre et ils ne se sont pas aperçus de leur faiblesse ; en conséquence, ils ont été détruits par les Espagnols. Candide et ses compagnons subissent eux aussi d'incessants échecs : presque tous les

¹ Hazard, Paul, *op. cit.*, t. I, p. 338.

moutons, sauf deux, périssent, la plupart dans des endroits dont la connotation renvoie à l'idée de péril (marais, désert, précipice). Bien que ce pays soit à même de tracer rigoureusement une limite, on ne peut pas assigner à Candide sa limite. Le dépassement physique de celle-ci anticipe un autre franchissement de limite, cette fois dans le plan des idées : lorsque Cacambo lui demande de définir l'optimisme, Candide réplique : « ...c'est la rage de soutenir que tout est bien quand on est mal. » (XIX). L'optimisme est donc une rage, une sortie folle de l'espace limité, et à partir d'ici les héros vont connaître de nouvelles limites, de plus en plus abstraites.

La limite abstraite

Premièrement, Candide et ses amis rencontrent une limite morale : le marchand hollandais s'enfuit avec les deux moutons chargés de diamants – un vol qui fait apprendre au héros une dimension de la nature humaine et surtout de celle pervertie par la civilisation, de l' « Ancien Monde » (XIX). Lorsqu'il retrouve un mouton peu de temps après, Candide conclut que l'heureuse aventure lui permet d'espérer de retrouver plus tard Cunégonde. C'est pour la première fois que la limite a un sens optimiste chez Voltaire ; car cette fois-ci la limite nous apprend justement sur son franchissement, ce qui contredit le scepticisme de Martin, concrétisé dans une fameuse conclusion : « - Mais à quelle fin ce monde a-t-il été donc formé ? dit Candide. – Pour nous faire enrager, répondit Martin. » (XXI)

La morale est ainsi un lieu de scepticisme dans l'univers voltairien et l'aboutissement à une limite dans le monde physique marque le franchissement d'une barrière importante – celle de la limite créée dans l'esprit humain. Pococuranté, noble vénitien, jouit des beautés artistiques amassées dans son palais, mais avoue avoir perdu le bonheur de goûter l'art ou les systèmes de science ou de philosophie. Le cas de Pococuranté illustre donc l'identification d'une limitation que l'homme s'est assignée à lui-même. Tout en reflétant une suffisance de l'esprit, le noble vénitien représente une nouvelle géographie intérieure, bâtie sur une communauté spirituelle : si Cicéron doute de tout, Pococuranté y conclut qu'il en sait autant sur la réalité. En méprisant pratiquement tout appui extérieur, ce personnage fait la transition vers la morale finale du conte. Voltaire exile de cette manière le savoir de la contrée du bonheur et il essaie de créer un nouvel espace autarchique. Une autarchie vaine est aussi en question dans le cas des innombrables rois déchus (XXVI), qui enseignent à Candide la leçon des fausses limites : ce qui veut dire qu'on leur a assigné des limites et on leur a appris de les connaître. Tous ont été emprisonnés et tous sont

partis en exil : leur nature passive les éloigne de toute signification morale et les apparente à des automates : ils ont converti la limitation qu'on leur a assignée par l'emprisonnement en limite, ils ont transformé *le précis* de la décision que les autres leur ont imposée dans *le vague* de leur indétermination. Les rois déchus ont remplacé l'espace clos de leur prison par une liberté totale, de la frénésie spirituelle que représente le carnaval, dont le temps illusoire remplace leur temps, maintenant dépourvu de signification. Leur transfert de plusieurs espaces clos dans un espace fermé, fût-il restrictif, anticipe une limite que Candide et ses camarades sont à même de s'assigner seuls à eux-mêmes et que Voltaire déplace dans un espace physique – le jardin. En invoquant la prison en tant qu'excuse pour leur manque d'action, les rois ont transformé la limitation auxquels ils ont été soumis par l'extérieur dans leur propre limite.

La culture du jardin est d'ailleurs opposée à l'action par la parole (les conversations philosophiques de Candide, Pangloss et Martin) et à l'action politique (les affaires de Constantinople). Par cette culture, l'homme est amené à connaître sa propre limite et à l'assumer pleinement. Mais cette démarche de *cultiver le jardin* est fondamentalement une réaction, comme Albert Cherel l'observe très finement¹; car la phrase de Candide, dont on ne cite d'habitude que les cinq derniers mots, est en fait une *réponse* à une conclusion de Pangloss, selon lequel les choses s'appellent les unes les autres. La morale de Candide est appuyée essentiellement sur une opposition topologique et, à partir d'ici, existentielle : à ce que lui avait été arrivé dans le château, en Amérique, en Eldorado, s'oppose *ici* – le territoire où il peut manger « des cédrats confits et des pistaches » (XXX). La deuxième opposition concerne *le jardin d'Éden* évoqué par Pangloss où l'homme est mis pour *travailler* et *notre jardin* auquel fait référence Candide, qu'il faut *cultiver* : il appartient à la destinée de l'homme de se forger sa propre limite, qu'il faut *cultiver* – la renforcer, l'assumer pleinement en tant que sienne. Candide est pourtant conscient que ce petit territoire ne peut devenir *sien* que s'il sera à même de le consacrer effectivement et il invite Pangloss à adhérer à sa conclusion : il faut cultiver *notre jardin* pour lui assigner une limite, pour le rendre en tant que territoire personnel. Cette fin trace en même temps un parallèle par rapport au début, car le paradis du château dont la limite illusoire est circonscrite par les autres est transformé dans un espace pleinement assumé, y compris en tant que limite.

¹ Cherel, Albert, *op.cit.*, p. 61-62.

Bibliographie

- Voltaire, *Candide*, EDDL, Paris, 1996
- Chartier, Pierre, *Candide de Voltaire*, Gallimard, Paris, 1994
- Cherel Albert, *De Télémaque à Candide*, J. De Gigard, Paris, 1933
- Cobast, Eric, *Premières leçons sur Candide, un conte voltairien*, PUF, Paris, 1995
- Hazard, Paul, *La Pensée européenne au XVIII-ème siècle*, t. II, Boivin et Cie, Paris, 1946
- Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Humanitas, f.l., 1994.
- Lipatti, Valentin, *Cours de littérature française – XVIII-ème siècle*, t. I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967
- Petrișor, Mariana, « Voltaire » dans Angela Ion (coord.)- *Dicționar de scriitori francezi*, Polirom, Iași, 2012
- Van den Heuvel, Jacques, *Voltaire dans ses contes*, Armand Colin, Paris, 1967