

Références annexes pour dissenter, chapitre I,
« Le désir face à la Loi : un affrontement théâtral ».

1. Antigone de Sophocle (-441) et d'Anouilh (1944).	1
2. Euripide, Les Bacchantes, 405 avant Jésus-Christ.	3
3. Corneille, Cinna, ou la clémence d'Auguste, 1641.	4
4. Molière, Tartuffe, 1664 (interdiction), puis 1669.	6
5. Beaumarchais, (La Folle journée ou) Le Mariage de Figaro, 1784.	9
6. Alfred de Musset, Lorenzaccio, 1834.	10
7. Antonin Artaud (1896-1948), Le Théâtre et son double (1938).	12
8. Françoise Sagan, Château en Suède, 1960.	13
9. Marion Aubert, Tumultes, 2015.	14

1. *Antigone* de Sophocle (-441) et d'Anouilh (1944).

La tragédie sophocléenne se structure autour du face-à-face entre l'héroïne et son oncle Créon, lors du 2^e épisode (voir ci-dessous). L'oncle exerce le pouvoir à Thèbes après la guerre fratricide qui a éliminé les fils d'Œdipe et frères d'Antigone ; pour rétablir l'ordre dans la cité, il a prononcé un édit désignant Polynice comme ennemi public et interdisant, pour cette raison, de lui offrir des funérailles, tandis que l'autre frère Étéocle avait droit aux honneurs funèbres. Mais Antigone a bravé cet interdit en sortant la nuit pour recouvrir de terre la dépouille abandonnée de son frère. L'acte d'Antigone anéantit non seulement le mariage qui devait la lier au fils de Créon, Hémon — l'amour et le désir s'en trouvent sacrifiés —, mais condamne aussi la vie de l'héroïne puisqu'elle l'expose à la peine de mort. Elle délaisse ainsi tout attachement à la vie pour prendre le parti de la solidarité avec les morts.

Dans le dialogue où Antigone doit s'expliquer sur cette transgression, Sophocle invoque par la voix de son héroïne « **les lois divines : lois non écrites, celles-là, mais intangibles¹** », éternelles, qui recommandent justement de ne pas laisser un proche sans sépulture, à la fois pour reconnaître sa dignité humaine et pour accompagner le passage de son âme dans l'au-delà. La jeune femme privilégie cette obligation plutôt que de s'en tenir aux lois écrites de la cité, dont celle promulguée par Créon. Le tragédien grec bâtit donc sa pièce sur le conflit entre deux justices, deux sortes de loi, qui ont l'une et l'autre sa légitimité et son autorité (sinon ce serait trop simple !).

Jean Anouilh réécrit ce débat lors de la Seconde Guerre mondiale pour faire écho à l'action tragique de certains résistants, exécutés après avoir commis un attentat manqué. Le dramaturge reformule les deux attitudes opposées en un langage simple, laïque (puisqu'il ne fait plus référence au divin) et généralisateur : Antigone incarne la force de « dire non », le refus, la résistance, quand Créon parle au nom de la nécessité de « dire oui », de ne pas se dérober, d'assumer ses responsabilités aussi impopulaires soient-elles.

Même si la sympathie politique du dramaturge penche vers le choix de la résistance, même si le martyr d'Antigone est glorifié – si bien qu'on fait lire aujourd'hui cette pièce à l'école dans une sorte d'hommage à l'esprit des Résistants –, il faut bien saisir l'importance tragique de ce débat en considérant que l'attitude de Créon n'est pas disqualifiée d'avance : elle reflète, elle aussi, l'état

¹ « Intangibles », c'est-à-dire « qu'on ne peut pas toucher », modifier, transformer. Dans le texte grec original en vers, « *agrapta k(ai) asphalê theôn / nomima* — ἄγραπτα κασφαλῇ θεῶν / νόμιμα », v. 454-455. L'adjectif « *asphalê* » pourrait se traduire par « sûres, qui ne trébuchent point, infaillibles ».

d'esprit de beaucoup de Français à cette période. Vu la révolusio n que la Collaboration inspire à juste titre, le débat n'a plus vraiment de sens pour nous tant qu'on inscrit la pièce dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale : Antigone sera dans le camp du bien, et Cléon dans le camp du mal. Mais si on déplace cette confrontation dans un autre contexte moins lourd, qui ne soit pas celui de la guerre, elle peut retrouver un intérêt, source d'hésitation : « dire oui », accepter d'être du côté des lois en vigueur aussi imparfaites soient-elles, est-ce forcément une compromission, voire une trahison ? La tragédie en tant que genre théâtral trouve son intérêt quand les alternatives ou les dilemmes qui la traversent (honneur et amour, pour en revenir à Corneille) ne sont pas tranchés d'avance.

2e épisode chez Sophocle. L'interrogatoire de l'héroïne rebelle par le nouveau « tyran », garant de l'ordre de la cité à l'issue de la guerre civile.

[...] Créon. — Réponds en peu de mots. Connaissais-tu mon édit ?

Antigone. — Comment ne l'aurais-je pas connu ? Il était public.

Créon. — Et tu as osé passer outre mon ordonnance ?

Antigone. — Oui, car ce n'est pas Zeus qui l'a promulguée, et la Justice qui siège auprès des dieux souterrains n'en a point tracé de telles parmi les hommes. Je ne croyais pas, certes, que tes édits eussent² tant de pouvoir qu'ils permissent à un mortel de violer les lois divines : lois non écrites, celles-là, mais intangibles. Ce n'est pas d'aujourd'hui ni d'hier, c'est depuis l'origine qu'elles sont en vigueur, et personne ne les a vues naître. Leur désobéir, n'était-ce point, par un lâche respect pour l'autorité d'un homme, encourir la rigueur des dieux ? Je savais bien que je mourrais : c'était inévitable — et même sans ton édit ! Si je péris avant le temps, je regarde la mort comme un bienfait. [...] Non, le sort qui m'attend n'a rien qui me tourmente. Si j'avais dû laisser sans sépulture un corps que ma mère a mis au monde, je ne m'en serais jamais consolée ; maintenant, je ne me tourmente plus de rien.

[...] Créon. — Mais l'autre, son adversaire [Étéocle], n'était-il pas ton frère aussi ? [...] N'est-ce pas l'outrager que d'honorer l'autre [Polynice] ?

Antigone. — Il n'en jugera pas ainsi, maintenant qu'il repose dans la mort.

Créon. — Cependant ta pitié le ravale³ au rang du criminel.

Antigone. — Ce n'est pas un esclave qui tombait sous les coups ; c'était son frère.

Créon. — L'un ravageait sa patrie ; l'autre en était le rempart.

Antigone. — Hadès n'a pas deux poids et deux mesures.

Créon. — Le méchant n'a pas droit à la part du juste.

Antigone. — Qui sait si nos maximes restent pures aux yeux des morts ?

Créon. — Un ennemi mort est toujours un ennemi.

Réécriture d'Anouilh.

ANTIGONE. — Vous êtes odieux !

CRÉON. — Oui mon petit. C'est le métier qui le veut. Ce qu'on peut discuter c'est s'il faut le faire ou ne pas le faire. Mais si on le fait, il faut le faire comme cela.

ANTIGONE. — Pourquoi le faites-vous ?

CRÉON. — Un matin, je me suis réveillé roi de Thèbes. Et Dieu sait si j'aimais autre chose dans la vie que d'être puissant...

ANTIGONE. — Il fallait dire non, alors !

CRÉON. — Je le pouvais. Seulement, je me suis senti tout d'un coup comme un ouvrier qui refusait un ouvrage. Cela ne m'a pas paru honnête. J'ai dit oui.

ANTIGONE. — Hé bien, tant pis pour vous. Moi, je n'ai pas dit « oui » ! Qu'est-ce que vous voulez que cela me fasse, à moi, votre politique, vos nécessités, vos pauvres histoires ? Moi, je peux dire « non » encore à tout ce que je n'aime pas et je suis seul juge. Et vous, avec votre couronne, avec vos gardes, avec votre attirail, vous pouvez seulement me faire mourir parce que vous avez dit « oui ».

² « eussent, permissent » = aient, permettent. (Le subjonctif imparfait remplace le subjonctif présent par concordance de temps, puisque la proposition principale est au passé.)

³ « ravale au rang » : réduit, redescend au rang de...

CRÉON. — Écoute-moi.

ANTIGONE. — Si je veux, moi, je peux ne pas vous écouter. Vous avez dit « oui ». Je n'ai plus rien à apprendre de vous. Pas vous. Vous êtes là, à boire mes paroles. Et si vous n'appellez pas vos gardes, c'est pour m'écouter jusqu'au bout.

CRÉON. — Tu m'amuses.

ANTIGONE. — Non. Je vous fais peur. C'est pour cela que vous essayez de me sauver. Ce serait tout de même plus commode de garder une petite Antigone vivante et muette dans ce palais. Vous êtes trop sensible pour faire un bon tyran, voilà tout. Mais vous allez tout de même me faire mourir tout à l'heure, vous le savez, et c'est pour cela que vous avez peur. C'est laid un homme qui a peur.

CRÉON, *sourdement*. — Eh bien, oui, j'ai peur d'être obligé de te faire tuer si tu t'obstines. Et je ne le voudrais pas.

2. Euripide, *Les Bacchantes*, 405 avant Jésus-Christ.

Dionysos (Bacchus) représente au sein du panthéon grec une inspiration étrangère, marginale, venue de l'Orient asiatique, ce qui le rend à la fois suspect et fascinant.

Cette tragédie souligne le lien entre l'art théâtral et le culte de Dionysos. En venant punir le roi de Thèbes qui n'accepte pas que l'on se livre aux rites bacchiques, le dieu du vin rappelle qu'il y a certains excès qu'il faut savoir admettre pour former une cité équilibrée. La civilisation doit intégrer une part de sauvagerie si elle veut bâtir un ensemble solide et durable. (Dans *La Naissance de la tragédie*, 1872, Nietzsche s'est inspiré de cette pièce pour définir le genre tragique comme l'alliance de deux principes contradictoires, l'apollinien et le dionysiaque, soit la belle forme maîtrisée et l'élan qui déchire et déforme.)

Lexique spécialisé

Bacchos, ou Bakkhos, ou Bacchus en latin — surnom du dieu Dionysos.

Bromios — autre surnom du dieu Dionysos.

Évoé, ou évohé — cri rituel en l'honneur du dieu Dionysos.

Libations — Geste de répandre du vin ou autre breuvage à terre, en l'honneur d'un dieu ou d'un mort.

Narthex (masc.) — comme le thyrsé*, autre long bâton rituel, accessoire propre au culte de Dionysos.

Nébride (fém.) — peau de faon qu'on s'attache autour du buste, vêtement rituel des disciples de Dionysos.

Ménades — Prêtresses de Dionysos.

Mystères — cérémonies secrètes en l'honneur de certains dieux, auxquelles seuls les initiés peuvent participer.

Orgies — Fêtes ou mystères* en l'honneur de Dionysos ; par extension, fêtes pleines de débordements.

Thyrse (masc.) — bâton ou roseau entouré de feuillage de lierre, accessoire rituel des disciples de Dionysos.

Tmôlos — Mont de Lydie, dans l'ouest de l'actuelle Turquie.

Prologue.

Dionysos. — [...] Thèbes est la première ville de la Grèce où j'ai fait retentir le hurlement des Bacchantes, ayant enveloppé leurs corps de la nébride* et mis en leurs mains le thyrsé* entouré de lierre. Et cela, parce que les sœurs de ma mère, contre toute justice, niaient que Dionysos fût le fils de Zeus, et disaient que Sémélè, ayant été surprise par quelque mortel, rejetait cette faute sur Zeus, par le conseil de Kadmos. Et elles affirmaient que Zeus l'avait tuée en la foudroyant à cause de ce mensonge. Aussi, je les ai chassées, furieuses, hors de leurs demeures ; et, maintenant, elles courent en délire sur la montagne. Et je les ai contraintes de revêtir les signes de mes orgies* ; et j'ai chassé de leurs demeures les femmes des Kadméiens, furieuses aussi, toutes tant qu'elles sont, mêlées aux filles de Kadmos, et elles habitent sous le vert feuillage des sapins et sous les roches arides. Il faut, en effet, que cette Ville connaisse mes Mystères et qu'elle y soit initiée, bien qu'elle ne le veuille pas ; et que, soutenant la cause de ma mère Sémélè, je me manifeste aux mortels comme un Dieu qu'elle a conçu de Zeus. Kadmos a transmis la tyrannie royale à Penthée, son petit-fils, qui

combat mon culte, me refuse les libations, et ne me nomme point dans ses supplications. C'est pourquoi, je lui prouverai, à lui et à tous les Thébains, que je suis un Dieu. (Traduction des v. 23-48.)

Première danse du chœur des Bacchantes.

Quel plaisir quand, sur les montagnes, au sortir de la course bacchique, on se jette contre terre, revêtu de la nébride* sacrée, ou qu'on chasse le bouc pour l'égorger et dévorer avec délice sa chair crue, en courant sur les montagnes de Phrygie et de Lydie. Et Bromios* marche en avant, Évoé ! Et la terre ruisselle de lait, ruisselle de vin, ruisselle du nectar des abeilles, et l'encens syrien fume. Et Bacchos*, lui-même, agitant une torche de pin enflammée dans une fêrûle, se précipite, excite par des clameurs les chœurs vagabonds, et laisse flotter dans l'air ses beaux cheveux. Et il crie avec des hurlements : — Allez, ô Bacchantes ! Allez, ô Bacchantes ! délices du Tmôlos qui roule de l'or ! Chantez Dionysos au son des tambourins qui grondent sourdement, Évoé ! Célébrez le dieu bacchique par la clameur phrygienne et par des cris, tandis que la douce flûte sacrée y mêle ses sons vénérables qui règlent les courses sur la montagne, sur la montagne ! Et telle que le poulain près de sa mère au pré, la Bacchante se réjouit et bondit de ses pieds rapides. (Traduction des v. 135-167.)

Penthée. — J'étais absent de cette terre, et j'apprends qu'il y a de grands troubles dans la Ville. Nos femmes ont quitté les demeures pour se mêler à la feinte démente des Bacchantes, et vagabonder sur les montagnes boisées, et célébrer par des danses ce nouveau Dieu, Dionysos, Bacchos, que sais-je ? Il y a des cratères remplis de vin, dit-on, au milieu de leurs cortèges ; et elles vont, chacune de son côté, dans la solitude, se livrer à l'étreinte des mâles, sous prétexte qu'elles sont des Ménades accomplissant les rites sacrés ; mais elles aiment mieux Aphrodite que Bacchos ! J'en ai fait arrêter plusieurs, qui, les mains liées, sont gardées dans les cachots publics par mes serviteurs ; et je chasserai dans la montagne celles qui se sont échappées, Inô, Agavè qui m'a conçu d'Ékhiôn, et la mère d'Actéon, Autonoe. Quand je les aurai attachées de liens de fer, je mettrai rapidement fin à cette démente lascive.

On dit aussi qu'un imposteur étranger est venu ici, un enchanteur qui arrive de la terre lydienne, aux boucles blondes, à la chevelure parfumée, ayant les grâces d'Aphrodite dans ses yeux noirs, et qui, jours et nuits, se mêle aux jeunes filles pour leur enseigner, prétend-il, les Mystères de Bacchos. Si je le saisis dans cette demeure, je lui désapprendrai à frapper le sol de son thyrses* et à laisser flotter ses cheveux au vent — en lui tranchant le cou. Il dit que Dionysos est Dieu et qu'il a été autrefois cousu dans la cuisse de Zeus, alors qu'il fut brûlé par les flammes de la foudre, en même temps que sa mère qui avait menti en parlant de ses noces avec Zeus. N'est-ce pas digne de la potence, de commettre pareilles transgressions (*húbreis hubrízein*), qui que soit cet étranger ? (Traduction des v. 215-247.)

3. *Corneille, Cinna, ou la clémence d'Auguste*, 1641.

Cette tragédie à fin heureuse prend pour sujet un épisode historique : la conjuration de Cinna contre l'empereur Auguste, dans la Rome des premières années de notre ère (4 après Jésus-Christ). Émilie veut se venger de l'empereur parce qu'il a fait jadis exécuter son père, même s'il a voulu depuis compenser ce geste en la prenant sous sa protection : elle donne mission à son amant Cinna et à leur ami Maxime, tous deux conseillers appréciés à la cour, de tuer Auguste, leur protecteur commun, afin de libérer Rome tout en assouvissant une vengeance familiale — « Impatients **désirs** d'une illustre vengeance », comme dit le premier vers de la tragédie, prononcée par Émilie. Mais le héros éponyme hésite, car il voit bien que l'empereur a changé et ne leur veut que du bien : il veut en effet conclure le mariage d'Émilie et de Cinna. La pièce culmine à l'acte V lorsque la conjuration est découverte : Auguste est tenté de condamner à mort les trois comploteurs qui voulaient lui ôter la vie, mais, sous les conseils de son épouse Livie, il opte pour la clémence. Ce triomphe sur soi-même ressemble à une conversion chrétienne (Auguste étant païen mais contemporain du Christ), conversion qui restaure la légitimité du pouvoir et **purge la cité de ses pulsions violentes**. L'empereur qui avait conquis le pouvoir par la force, comme un tyran, s'affirme, grâce au pardon,

comme un roi juste : la pièce de Corneille est donc portée par un optimisme ou un idéalisme politique dont Racine prend le contre-pied en représentant la victoire du mal sous le règne de Néron dans *Britannicus* (1669).

Dans la présentation des vers ci-dessous, le « -e- » sonore (et non muet) est souligné quand il n'est pas évident, pour que l'alexandrin sonne juste à la lecture.

Dénouement heureux de la tragédie : surprise de la clémence impériale qui transforme la haine en amitié fidèle. Scène V, 3.

AUGUSTE.

En est-ce assez, ô ciel ! et le sort, pour me nuire,
A-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encor séduire⁴ ?
Qu'il joigne à ses efforts le secours des enfers : (v. 1695)
Je suis maître de moi comme de l'univers ;
Je le suis, je veux l'être. Ô siècles, ô mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire !
Je triomphe aujourd'hui du plus juste courroux
De qui le souvenir puisse aller jusqu'à vous. (v. 1700)
Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie :
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,
Et, malgré la fureur de ton lâche destin,
Je te la donne encor comme à mon assassin.
Commençons un combat qui montre par l'issue (v. 1705)
Qui l'aura mieux de nous ou donnée ou reçue⁵.
Tu trahis mes bienfaits, je les veux redoubler ;
Je t'en avais comblé, je t'en veux accabler :
Avec cette beauté que je t'avais donnée,
Reçois le consulat pour la prochaine année. (v. 1710)
Aime Cinna, ma fille, en cet illustre rang,
Préfères-en la pourpre à celle de mon sang ;
Apprends sur mon exemple à vaincre ta colère :
Te rendant un époux, je te rends plus qu'un père.

ÉMILIE.

Et je me rends, Seigneur, à ces hautes bontés ; (v. 1715)
Je recouvre la vue auprès de leurs clartés :
Je connais mon forfait, qui me semblait justice ;
Et, ce que n'avait pu la terreur du supplice,
Je sens naître en mon âme un repentir puissant,
Et mon cœur en secret me dit qu'il y consent. (v. 1720)
Le ciel a résolu votre grandeur suprême ;
Et pour preuve, Seigneur, je n'en veux que moi-même :
J'ose avec vanité me donner cet éclat, (=cette gloire)
Puisqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'État.
Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle ; (v. 1725)
Elle est morte, et ce cœur devient sujet fidèle ;
Et prenant désormais cette haine en horreur,
L'ardeur de vous servir succède à sa fureur.

CINNA.

Seigneur, que vous dirai-je après que nos offenses
Au lieu de châtiments trouvent des récompenses ? (v. 1730)
Ô vertu sans exemple ! ô clémence, qui rend
Votre pouvoir plus juste, et mon crime plus grand !

⁴ Auguste vient de découvrir que Maxime aussi avait comploté avec Émilie et Cinna.

⁵ Il s'agit toujours de la « vie » offerte par le pardon, le renoncement à la vengeance.

4. Molière, *Tartuffe*, 1664 (interdiction), puis 1669.

La maison d'Orgon est en pleine tourmente : plus personne ne supporte le dévot que le père a pris sous son toit pour en faire son « directeur spirituel », celui qui le guide dans sa vie chrétienne. Orgon adule Tartuffe, le considérant comme un véritable saint. Mais les autres membres de la famille (la maîtresse de maison, les enfants, la servante Dorine) trouvent que Tartuffe en fait trop et soupçonnent qu'il joue la dévotion pour manipuler son protecteur, alors qu'il ose en cachette essayer de séduire Elmire, l'épouse d'Orgon. Mais chaque tentative pour alerter le maître sur les manigances de son protégé échoue en un dialogue de sourds : le père de famille attribue à de la jalousie les critiques qu'il entend sur son conseiller spirituel, et accentue les dons qu'il lui fait — il lui offre en effet d'être son gendre et son héritier. Pour démasquer l'imposteur avant qu'il ne prenne le pouvoir sur cette maison, Elmire finit par faire semblant de céder à ses avances...

Molière représente les méfaits de l'hypocrisie religieuse quand elle sert de paravent à de coupables désirs ; il explore l'aveuglement de ceux qui sont incapables de détecter les hypocrites.

Lexique galant du théâtre classique

Appâts, attraits — formes ou traits physiques de la personne aimée qui la rendent belle et désirable, bref, son corps.

Arrêt — décision, jugement, sentence rendue par un juge ; en particulier, décision de la personne qui doit répondre à quelqu'un qui la courtise.

Aveu — selon le contexte, déclaration d'amour, ou fait d'approuver (d'« avouer ») un amour. Avec ou sans « l'aveu » de quelqu'un : avec ou sans son assentiment.

Béatitude, bonheur — effet de l'amour réciproque, fait d'être aimé en retour par la personne qu'on courtise.

Bonté(s), faveur(s) — les « bontés » d'une femme envers son soupirant, les « faveurs » qu'elle lui accorde sont les signes ou les gestes d'intimité amoureuse (confidences, déclarations d'amour, baisers, caresses, voire étreinte).

Brûler — éprouver une passion amoureuse pour quelqu'un.

Feu, flamme — passion amoureuse, sentiments amoureux.

Heureux, malheureux — chanceux ou malchanceux, selon qu'on est aimé ou non par la personne qu'on courtise.

Objet — Le nom « objet » est à comprendre comme « objet d'amour » ou « de perception et d'admiration ». « Un bel objet » : une belle personne qu'on aurait envie d'aimer.

Progrès — fait d'avancer dans l'entreprise de séduction, en recevant de nouvelles faveurs* de la personne qu'on aime.

Les sens — ce par quoi on désire, nos perceptions et leur effet érotique.

Transports — (dérivé du verbe « être transporté ») émotions fortes et démonstratives, grands élans du cœur qui s'expriment dans la séduction.

Vœux — volontés, attentes, espérances amoureuses, avec les tentatives de séduction par lesquelles elles s'expriment.

Dans la présentation des vers ci-dessous, le « -e- » sonore (et non muet) est souligné quand il n'est pas évident, et la diérèse est détachée en deux sons par un tiret (ex : « tentati-on » en 4 syllabes), pour que l'alexandrin sonne juste à la lecture.

Scène III, 2. Première passe d'armes entre le dévot et la servante (ou la « soubrette ») au sujet de la pudeur.

Tartuffe, parlant bas à son valet, qui est dans la maison, dès qu'il aperçoit Dorine.

Laurent, serrez ma haine⁶ avec ma discipline,

⁶ v. 854 : tandis que « serrez » signifie ici « rangez », la « haine » et la « discipline » sont des instruments de « mortification », destinés à infliger une douleur corporelle à celui qui les porte pour purifier ses sens. La haine est un tricot en crin rugueux ou piquant, et la discipline, un fouet de cordes ou même de chaînettes métalliques.

Et priez que toujours le Ciel vous illumine. (v. 855)
 Si l'on vient pour me voir, je vais aux prisonniers
 Des aumônes que j'ai, partager les deniers⁷.
 Dorine, *à part*. — Que d'affectati-on et de forfanterie⁸ !
 Tartuffe. — Que voulez-vous ?
 Dorine. — Vous dire...
 Tartuffe, *tirant un mouchoir de sa poche*. — Ah ! mon Dieu ! je vous prie,
 Avant que de parler, prenez-moi ce mouchoir.
 Dorine. — Comment ?
 Tartuffe. — Couvrez ce sein que je ne saurais voir. (v. 860)
 Par de pareils objets* les âmes sont blessées,
 Et cela fait venir de coupables pensées.
 Dorine. — Vous êtes donc bien tendre à la tentati-on ;
 Et la chair sur vos sens* fait grande impressi-on ! (v. 865)
 Certes je ne sais pas quelle chaleur vous monte :
 Mais à convoiter, moi, je ne suis point si prompte⁹ :
 Et je vous verrais nu du haut jusques en bas,
 Que toute votre peau ne me tenterait pas.

Scène III, 3. Première déclaration d'amour du dévot à la maîtresse de maison.

Tartuffe. — [...] Mais enfin je connus, ô beauté tout aimable,
 Que cette passi-on peut n'être point coupable, (v. 950)
 Que je puis l'ajuster avecque la pudeur,
 Et c'est ce qui m'y fait abandonner mon cœur.
 Ce m'est, je le confesse, une audace bien grande
 Que d'oser de ce cœur vous adresser l'offrande¹⁰ :
 Mais j'attends en mes vœux* tout de votre bonté*, (v. 955)
 Et rien des vains efforts de mon infirmité.
 En vous est mon espoir, mon bien, ma qui-étude ;
 De vous dépend ma peine ou ma béatitude* ;
 Et je vais être enfin, par votre seul arrêt*,
 Heureux, si vous voulez ; malheureux, s'il vous plaît. (v. 960)
 Elmire. — La déclarati-on est tout à fait galante ;
 Mais elle est, à vrai dire, un peu bien surprenante.
 Vous deviez, ce me semble, armer mieux votre sein¹¹,
 Et raisonner un peu sur un pareil dessein.
 Un dévot comme vous, et que partout on nomme... (v. 965)
 Tartuffe. — Ah ! pour être dévot, je n'en suis pas moins homme¹² :
 Et, lorsqu'on vient à voir vos célestes appas*,
 Un cœur se laisse prendre, et ne raisonne pas.
 Je sais qu'un tel discours de moi paraît étrange :
 Mais, madame, après tout, je ne suis pas un ange ; (v. 970)
 Et, si vous condamnez l'aveu que je vous fais,
 Vous devez vous en prendre à vos charmants attraits*.
 Dès que j'en vis briller la splendeur plus qu'humaine,

⁷ v. 857 : partager avec de pauvres prisonniers l'argent que j'ai reçu en aumône (de la part d'Orgon).

⁸ v. 858 : l'« affectation » est une façon de se mettre en scène dans la pratique de la vertu, de montrer ostensiblement qu'on est quelqu'un de bien, au lieu d'agir avec naturel. La « forfanterie » est une vantardise hypocrite, une façon de s'attribuer des exploits imaginaires.

⁹ v. 867 : mais moi, je ne me mets pas à désirer quelqu'un si rapidement, si facilement.

¹⁰ v. 954 : que d'oser vous faire hommage de mon cœur.

¹¹ v. 963 : défendre mieux votre cœur (contre vos propres désirs et les images qui les inspirent).

¹² v. 966 : même si je suis dévot, je reste néanmoins un homme de chair, de désir.

De mon intéri-eur vous fûtes souveraine ;
 De vos regards divins l'ineffable douceur (v. 975)
 Força la résistance où s'obstinait mon cœur ;
 Elle surmonta tout, jeûnes, prières, larmes,
 Et tourna tous mes vœux* du côté de vos charmes.
 [...]
 Votre honneur avec moi ne court point de hasard¹³,
 Et n'a nulle disgrâce à craindre de ma part.
 Tous ces galants de cour, dont les femmes sont folles,
 Sont bruyants dans leurs faits et vains dans leurs paroles¹⁴ ; (v. 990)
 De leurs progrès* sans cesse on les voit se targuer ;
 Ils n'ont point de faveurs* qu'ils n'aillent divulguer ;
 Et leur langue indiscrete, en qui l'on se confie¹⁵,
 Déshonore l'autel où leur cœur sacrifie¹⁶.
 Mais les gens comme nous brûlent d'un feu discret, (v. 995)
 Avec qui, pour toujours, on est sûr du secret.
 Le soin que nous prenons de notre renommée¹⁷
 Répond de toute chose à la personne aimée ;
 Et c'est en nous qu'on trouve, acceptant notre cœur,
 De l'amour sans scandale, et du plaisir sans peur. (v. 1000)

Scène IV, 4. Mise en place du stratagème.

Elmire. — Approchons cette table, et vous mettez dessous. (v. 1360)
 Orgon. — Comment ?
 Elmire. — Vous bien cacher est un point nécessaire.
 Orgon. — Pourquoi sous cette table ?
 Elmire. — Ah ! mon Dieu ! laissez faire ;
 J'ai mon dessein en tête, et vous en jugerez.
 Mettez-vous là, vous dis-je ; et, quand vous y serez,
 Gardez qu'on ne vous voie et qu'on ne vous entende. (v. 1365)
 Orgon. — Je confesse qu'ici ma complaisance est grande :
 Mais de votre entreprise il vous faut voir sortir¹⁸.
 Elmire. — Vous n'aurez, que je crois, rien à me repartir.
(À son mari, qui est sous la table.)
 Au moins, je vais toucher une étrange matière :
 Ne vous scandalisez en aucune manière. (v. 1370)
 Quoi que je puisse dire, il doit m'être permis ;
 Et c'est pour vous convaincre, ainsi que j'ai promis.
 Je vais par des douceurs, puisque j'y suis réduite,
 Faire poser le masque à cette âme hypocrite,
 Flatter de son amour les désirs effrontés, (v. 1375)
 Et donner un champ libre à ses témérités.
 Comme c'est pour vous seul, et pour mieux le confondre,
 Que mon âme à ses vœux* va feindre de répondre,
 J'aurai lieu de cesser dès que vous vous rendrez,

¹³ v. 979 : ne court pas de risques.

¹⁴ v. 990 : ils parlent de tout ce qui se passe dans leurs relations amoureuses pour se mettre en avant.

¹⁵ v. 993 : à qui l'on fait confiance.

¹⁶ v. 994 : déshonore la personne qu'ils aiment et l'intimité qu'elle leur accorde ; le nom « autel » et le verbe « sacrifie » évoquent la figure de la déesse adorée.

¹⁷ v. 997 : de notre réputation.

¹⁸ v. 1366-1367 : j'avoue que je suis trop gentil avec vous en me laissant faire ainsi, mais enfin il faut voir comment vous allez vous tirer de votre affaire.

Et les choses n'iront que jusqu'où vous voudrez. (v. 1380)

Scène IV, 5. Le piège de l'épouse qui s'offre tandis que son mari écoute, caché sous la table, d'où il tarde étrangement à sortir pour interrompre ce jeu dangereux.

Extraits

Tartuffe. [...] — Je ne me fierai point à des propos si doux

Qu'un peu de vos faveurs*, après quoi je soupire,

Ne vienne m'assurer tout ce qu'ils m'ont pu dire, (v. 1450)

Et planter dans mon âme une constante foi¹⁹

Des charmantes bontés que vous avez pour moi.

Elmire, *après avoir toussé pour avertir son mari*. — Quoi ! vous voulez aller avec cette vitesse,

Et d'un cœur tout d'abord épuiser la tendresse²⁰ ?

Elmire. — Mais comment consentir à ce que vous voulez,

Sans offenser le Ciel, dont toujours vous parlez ? (v. 1480)

Tartuffe. — Si ce n'est que le Ciel qu'à mes vœux* on oppose,

Lever un tel obstacle est à moi peu de chose²¹ ;

Et cela ne doit pas retenir votre cœur.

Elmire. — Mais des arrêts* du Ciel on nous fait tant de peur !

Tartuffe. — Je puis vous dissiper ces craintes ridicules,

Madame, et je sais l'art de lever les scrupules.

Le Ciel défend, de vrai, certains contentements ;

Mais on trouve avec lui des accommodements ;

Selon divers besoins, il est une sci-ence

D'étendre les li-ens de notre consci-ence²², (v. 1490)

Et de rectifi-er le mal de l'acti-on

Avec la pureté de notre intenti-on.

De ces secrets, madame, on saura vous instruire ;

Vous n'avez seulement qu'à vous laisser conduire.

Contentez mon désir, et n'ayez point d'effroi ; (v. 1495)

Je vous réponds de tout, et prends le mal sur moi.

(Elmire tousse plus fort.)

Vous toussiez fort, madame.

Elmire. — Oui, je suis au supplice.

Tartuffe. — Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse ?

5. Beaumarchais, (*La Folle journée ou*) *Le Mariage de Figaro*, 1784.

Cette « folle journée » n'est autre que le jour fixé pour les noces de Figaro et Suzanne, les serviteurs du comte et de la comtesse Almaviva (l'action se situe en Espagne près de Séville). On apprend à la scène d'exposition que le comte, homme infidèle à son épouse, convoite la future femme de son valet : il prétend assouvir sur elle ses ardeurs en échange de la dot qu'il a offerte aux futurs époux. Ce serait une façon de renouer avec la légendaire coutume féodale du « droit de cuissage » que le seigneur aurait eu sur la femme de son vassal (droit qui ne semble pas avoir existé dans les faits, mais qui tient une bonne place dans l'image que l'on se fait du Moyen Âge).

Scène d'exposition

¹⁹ v. 1448-1450 : je ne croirai pas à vos paroles, à moins que vous ne me donniez des preuves concrètes en m'accordant vos faveurs* ; ces preuves consolideront ma confiance dans les sentiments que vous me déclarez.

²⁰ v. 1454 : et profiter aussitôt de toutes les faveurs* que peut accorder une femme amoureuse, sans rien laisser pour plus tard.

²¹ v. 1482 : il m'est facile de supprimer un tel obstacle.

²² v. 1490 : d'assouplir nos devoirs, de déplacer les limites que nous pose notre conscience morale.

Suzanne. — Apprends qu'il la destine [la dot] à obtenir de moi, secrètement, certain quart d'heure, seul à seule, qu'un ancien droit du seigneur... Tu sais s'il était triste !

Figaro. — Je le sais tellement, que si Monsieur le Comte, en se mariant, n'eût pas *aboli* ce droit honteux, jamais je ne t'*eusse épousée*²³ dans ses domaines.

Suzanne. — Eh bien, s'il l'a détruit, il s'en repent ; et c'est de ta fiancée qu'il veut le racheter en secret aujourd'hui. (I, 1)

L'intrigue de la comédie se fonde donc sur ce projet libidineux et immoral, que les héros, pour protéger leur union, vont tenter de contrecarrer, en s'alliant avec la comtesse, qui a elle aussi intérêt à ce que son mari renonce à ses débauches : déployant leurs stratagèmes, ce trio s'emploie à châtier Almaziva ou à le corriger de sa convoitise débordante pour le ramener à son rôle de mari fidèle. Mais ce faisant, toute la pièce est conçue comme une sorte de soulèvement des valets (et de leurs alliés) contre leur maître malhonnête. Comme le souligne Beaumarchais dans sa préface, « nul ne veut faire une tromperie au Comte, mais seulement l'empêcher d'en faire à tout le monde. » Le drame pourtant a fait scandale et le dramaturge a dû faire campagne contre la censure pour que son texte soit joué : on le comprend en lisant la préface. C'est en grande partie la conséquence de la liberté de ton, de l'impertinence, ou de la franchise critique (la *libertas* des Romains) qui caractérisent les personnages de Figaro et de Suzanne : dans les nombreuses tirades indignées et ironiques qui dénoncent l'injustice de l'ordre social, on sent bien le climat pré-révolutionnaire des années 1770-1780. Beaumarchais reste une figure mémorable de la promotion des libertés politiques en littérature.

6. Alfred de Musset, *Lorenzaccio*, 1834.

Conséquence des journées révolutionnaires de Juillet 1830, la « Monarchie de Juillet » dirigée par le roi Louis-Philippe engendre une grande frustration dans les milieux intellectuels : on espérait un renouvellement profond de la société pour plus de justice, mais les changements ne sont que superficiels. C'est dans ce climat que le jeune auteur romantique Alfred de Musset reprend un sujet littéraire qui avait été ébauché par sa maîtresse, la femme de lettres connue sous le pseudonyme masculin et anglophone de George Sand. Ce sujet nous replonge dans les luttes politiques de la Renaissance italienne.

Le drame est inspiré d'événements historiques qui se situent dans les années 1520 : le jeune Lorenzo de Médicis est le complice des beuveries et débauches de son cousin Alexandre, le duc de Florence ; ce gouvernant fait figure de tyran dans une cité qui vivait jusque-là sous régime républicain. Or, Lorenzo a un secret : il a conçu le projet incroyable d'assassiner le duc pour restaurer la République. Il espère ainsi accomplir une action d'éclat qui fasse de lui un martyr de la liberté, le sauveur de la patrie et de l'idéal républicain, sur le modèle de Brutus qui jadis assassina Jules César pour l'empêcher d'imposer son emprise sur Rome (-44).

Seulement, pour mener à bien cette mission intime, le jeune prince idéaliste a dû endormir la méfiance de son cousin en partageant ses plaisirs vicieux – dès la scène d'ouverture, on le voit agir tel un proxénète qui corrompt une jeune fille du peuple pour l'offrir en pâture au tyran. Lorenzo a donc gagné dans Florence la réputation d'un être vil, lâche et infâme, « un lendemain d'orgie ambulante » (I, 4) ; c'est au point qu'on le surnomme Lorenzaccio, sachant que le suffixe *-accio* est très péjoratif en italien.

Ainsi, pour atteindre son but politique, le héros s'est contraint à souiller son âme : non seulement il est prêt à recourir au meurtre et à la trahison (l'assassinat a lieu à la fin de l'acte IV), mais en portant le masque du débauché, tel un acteur qui se laisse prendre à son rôle, il a sacrifié son innocence et sa vertu, bref, il s'est presque perdu lui-même, comme il en fait la confidence à Philippe

²³ Ces verbes en italiques équivalent à « n'aurait pas aboli, n'aurais épousée » : le subjonctif plus-que-parfait pouvait s'employer pour jouer le rôle d'un conditionnel passé.

Strozzi dans la grande scène III, 3. Lorenzo buttera toujours sur le mépris des Florentins pour son détestable personnage, au point que même lorsqu'il révèle son projet aux gentilshommes républicains pour qu'ils se préparent à se soulever, il n'est cru de personne (IV, 7). Il finira lui-même assassiné en pleine rue, tandis qu'un nouveau duc est choisi par les autorités florentines (scène finale) : l'échec politique du rêveur humaniste est consommé.

III, 3. La grande scène de confiance qui dévoile les tourments secrets du héros infâme.

Philippe Strozzi est un père de famille respecté qui est une figure du camp républicain ; son fils a été arrêté par la police ducale et il est prêt à se lancer dans la rébellion pour venger cet affront.

[...] Lorenzo. — Tel que tu me vois, Philippe, j'ai été honnête. J'ai cru à la vertu, à la grandeur humaine, comme un martyr croit à son dieu. J'ai versé plus de larmes sur la pauvre Italie que Niobé sur ses filles.

Philippe. — Eh bien, Lorenzo ?

Lorenzo. — Ma jeunesse a été pure comme l'or. Pendant vingt ans de silence, la foudre s'est amoncelée dans ma poitrine ; et il faut que je sois réellement une étincelle du tonnerre, car tout à coup, une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du colisée antique, je ne sais pourquoi, je me levai ; je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main. J'étais un étudiant paisible, je ne m'occupais alors que des arts et des sciences, et il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi. Peut-être est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient amoureux.

Philippe. — J'ai toujours eu confiance en toi, et cependant je crois rêver.

Lorenzo. — Et moi aussi. J'étais heureux alors ; j'avais le cœur et les mains tranquilles ; mon nom m'appelait au trône, et je n'avais qu'à laisser le soleil se lever et se coucher pour voir fleurir autour de moi toutes les espérances humaines. Les hommes ne m'avaient fait ni bien ni mal ; mais j'étais bon, et, pour mon malheur éternel, j'ai voulu être grand. Il faut que je l'avoue : si la Providence m'a poussé à la résolution de tuer un tyran, quel qu'il fût, l'orgueil m'y a poussé aussi. Que te dirais-je de plus ? Tous les Césars du monde me faisaient penser à Brutus.

Philippe. — L'orgueil de la vertu est un noble orgueil. Pourquoi t'en défendrais-tu ?

Lorenzo. — Tu ne sauras jamais, à moins d'être fou, de quelle nature est la pensée qui m'a travaillé. Pour comprendre l'exaltation fiévreuse qui a enfanté en moi le Lorenzo qui te parle, il faudrait que mon cerveau et mes entrailles fussent à nu sous un scalpel. Une statue qui descendrait de son piédestal pour marcher parmi les hommes sur la place publique serait peut-être semblable à ce que j'ai été le jour où j'ai commencé à vivre avec cette idée : il faut que je sois un Brutus.

[...Raconte qu'il a d'abord voulu tuer le Pape, mais qu'il a été banni de Rome ; il a alors ciblé le duc de Florence.]

Lorenzo. — La tâche que je m'imposais était rude avec Alexandre. Florence était, comme aujourd'hui, noyée de vin et de sang. L'empereur et le pape avaient fait un duc d'un garçon boucher. Pour plaire à mon cousin, il fallait arriver à lui porté par les larmes des familles ; pour devenir son ami, et acquérir sa confiance, il fallait baiser sur ses lèvres épaisses tous les restes de ses orgies. J'étais pur comme un lis, et cependant je n'ai pas reculé devant cette tâche. Ce que je suis devenu à cause de cela, n'en parlons pas. Tu dois comprendre ce que j'ai souffert, et il y a des blessures dont on ne lève pas l'appareil impunément. Je suis devenu vicieux, lâche, un objet de honte et d'opprobre ; qu'importe ? ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

[...Explique qu'il ne croit plus en la bonté humaine : le peuple, la cité toute entière, ne vaut pas qu'on se sacrifie pour leur rendre la liberté, car ils n'en feront rien de bon.]

Tu me demandes pourquoi je tue Alexandre ? Veux-tu donc que je m'empoisonne, ou que je saute dans l'Arno ? [...] Si je suis l'ombre de moi-même, veux-tu donc que je m'arrache le seul fil qui rattache aujourd'hui mon cœur à quelques fibres de mon cœur d'autrefois ? [...] Oui, cela est certain, si je pouvais revenir à la vertu, si mon apprentissage de vice pouvait s'évanouir, j'épargnerais peut-être ce conducteur de bœufs. Mais j'aime le vin, le jeu et les filles ; comprends-tu cela ? Si tu honores en moi quelque chose, toi qui me parles, c'est mon meurtre que tu honores, peut-être justement parce que tu ne le ferais pas. Voilà assez longtemps, vois-tu, que les républicains me couvrent de boue et d'infamie ; voilà assez longtemps que les oreilles me tintent, et que l'exécration des hommes empoisonne le pain que je mâche ; j'en ai assez de me voir conspué par des lâches

sans nom, qui m'accablent d'injures pour se dispenser de m'assommer, comme ils le devraient. J'en ai assez d'entendre brailler en plein vent le bavardage humain ; il faut que le monde sache un peu qui je suis, et qui il est.

7. Antonin Artaud (1896-1948), *Le Théâtre et son double* (1938).

Proche des surréalistes, Artaud écrit des essais qui ont beaucoup façonné la vision des dramaturges contemporains. Lassé par les vaudevilles et autres comédies en vogue à son époque, il plaide pour ce qu'il appelle un « théâtre de la cruauté », c'est-à-dire un art puissant capable de recréer les plus grands conflits de la nature, tels qu'on les ressent dans les catastrophes publiques, en particulier dans les épidémies. Il s'agit de donner un aperçu des forces qui s'affrontent au sein du cosmos et qui dépassent de loin nos « petites » préoccupations narcissiques. L'article « Le théâtre et la peste » file l'analogie entre la crise théâtrale et la crise sanitaire, en affirmant que l'effondrement général rejoué sur scène aurait des vertus libératrices et purificatrices. On peut considérer qu'Artaud propose une variation sur la notion de *catharsis*, tout en s'écartant des normes habituelles du bien et du mal — un peu à la manière de Nietzsche en philosophie : il privilégie la représentation du mal et de la violence comme un levier pour nous élever au-dessus de notre vie quotidienne, vidée de sens par la modernité occidentale. Les désirs mis en scène peuvent aller jusqu'à des actes criminels ou monstrueux, mais il ne faut pas les comprendre de façon terre à terre : il ne s'agit aucunement de les imiter dans la vie de tous les jours ; ce sont avant tout, pour Artaud, des actes symboliques, équivalents des anciens Mythes sur la formation du monde, où les éléments s'affrontent et se dissocient. Artaud rejette une conception « humaine et psychologique » du théâtre au profit d'une conception « religieuse et mystique », inspirée de formes archaïques ou orientales (tragédie grecque antique, cérémonies sacrées à Bali, « Nô » japonais). Ci-dessous, quelques extraits pris dans trois articles du recueil *Le Théâtre et son double*.

« Le théâtre et la peste ». — [S]i le théâtre agit comme la peste, ce n'est pas seulement parce qu'il agit sur d'importantes collectivités et qu'il les bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois de victorieux et de vengeur. Cet incendie spontané que la peste allume où elle passe, on sent très bien qu'il n'est pas autre chose qu'une immense liquidation.

Un désastre social si complet, un tel désordre organique, ce débordement de vices, cette sorte d'exorcisme total qui presse l'âme et la pousse à bout, indiquent la présence d'un état qui est une force extrême et où se retrouvent à vif toutes les puissances de la nature au moment où celle-ci va accomplir quelque chose d'essentiel. (Éd. Gallimard, nrf, p. 37-38.)

Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, **libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle** et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile. (P. 39.)

Il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide ; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès. (P. 44.)

« Le théâtre et la cruauté ». — Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœurs.

Les méfaits du théâtre psychologique venu de Racine nous ont déshabitués de cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder. (P. 129.)

L'amour quotidien, l'ambition personnelle, les tracas journaliers, n'ont de valeur qu'en réaction avec [=en se mêlant à] cette sorte d'affreux lyrisme qui est dans les Mythes auxquels des collectivités massives ont donné leur consentement. (P. 130-131.)

« En finir avec les chefs-d'oeuvre ». — Je propose donc un théâtre où des **images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité** du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures.

Un théâtre qui, abandonnant la psychologie, raconte l'extraordinaire, mette en scène des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles [...]. (P. 126.)

8. Françoise Sagan, *Château en Suède*, 1960.

Voici l'intrigue de la pièce : Frédéric Falsen, charmant jeune homme sans expérience qui arrive de Stockholm, pénètre un jour dans le mystérieux château d'un de ses cousins éloignés où, déguisés dans le style du XVIII^e siècle, ses hôtes mènent une étrange existence, loin des regards, isolés dans la campagne suédoise. Le visiteur est subjugué par la beauté d'Éléonore, épouse de son cousin Hugo ; il semble qu'elle ne soit pas heureuse avec son mari, qui fait preuve d'un tempérament brutal, si bien que Frédéric rêve de s'enfuir avec elle. Mais elle est suivie de près par son frère Sébastien, sorte de parasite dont le cynisme a de quoi indigner. Il y a aussi l'étrange Ophélie, qui vit recluse et cachée dans cette demeure : pourquoi ne peut-elle pas se montrer normalement ?

« Derrière les murs de l'imposant château familial prolifèrent d'inavouables secrets. » Bientôt, la neige de l'hiver va couper les voies de communication avec l'extérieur, faisant de cette résidence un huis-clos menaçant.

Le jeune héros est-il le justicier qui rétablira l'ordre dans ce lieu malsain, ou bien le jouet des personnages manipulateurs qui se jouent à eux-mêmes une féroce comédie ?

Souvenirs du « marivaudage » amoureux d'un côté, et de l'autre, reprise des châteaux-prisons de Sade ou du roman gothique, huis-clos abritant des horreurs : cette pièce insolite de Sagan joue avec la tradition littéraire pour mettre à distance les caprices du désir (même si l'autrice écrit davantage pour amuser son public que par ambition moralisatrice) ; le divertissement pervers que se donnent les habitants du château fait frémir, tandis que le désir de Frédéric d'agir en sauveur guidé par son attirance pour Éléonore finit par faire de lui un pigeon qui tombe dans le piège des bourreaux. Nos désirs ne nous trahissent-ils pas toujours ?

Scène d'exposition.

Le living-room ou la salle des gardes d'un château en Suède. Quand le rideau se lève, Éléonore et Sébastien sont seuls en scène, lisant. Ils sont en costumes Louis XV.

SÉBASTIEN, relevant la tête. — Où en es-tu ?

ÉLÉONORE, le regarde puis se penche à nouveau sur son livre. — Où j'en suis ? (*Lisant.*)
« Alors Malcolm approcha de la jeune femme son visage empourpré par le désir. »

SÉBASTIEN. — Seulement... Moi j'en suis au moment où il l'étrangle. Ma chère sœur, je lis deux fois plus vite que toi.

ÉLÉONORE. — Peut-être que ce livre t'intéresse.

SÉBASTIEN. — Pas du tout. Il est inutile de l'avoir en deux exemplaires. Tu devrais signaler à ton mari que j'ai lu tous les livres de sa bibliothèque — de même que j'ai mangé tous les canards de ses étangs et abusé de toutes ses soubrettes. Qu'il se réapprovisionne ! Je veux dire en livres.

Éléonore ne répond pas. Elle semble lire. [...]

SÉBASTIEN. — [...] Je suis ton frère, voilà vingt-sept ans que tu me vois, cinq ans que tu vois ton mari et sa famille, et ce château. Tu t'ennuies, c'est bien naturel, je pense ? Pourquoi as-tu épousé Hugo ? (*Un silence.*)... C'est sans doute la deux centième fois que je te le demande. Tu ne me réponds pas, bien. Mais nous serions mieux à Stockholm. Encore que ces châteaux tristes aient leur charme.

ÉLÉONORE. — J'entends le tracteur d'Hugo.

SÉBASTIEN. — Il va rentrer avec ses bottes de chasse, son odeur de nature, et sa belle force... Est-ce notre famille un peu dégénérée qui t'a menée à cette corruption ? Car il n'y a pas de pire raffinement que ce goût de la santé. Tu le sais...

Début de l'acte II.

Voir document p. 57-59.

Même décor. En scène, Éléonore et Sébastien, allongés devant le feu.

SÉBASTIEN. — Tu rêves ?
 ÉLÉONORE. — Non.
 SÉBASTIEN. — On pourrait le croire. Alors tu ne me racontes rien ?
 ÉLÉONORE, *bâillant*. — À quel sujet ?
 SÉBASTIEN. — Disons au sujet de l'origine de ces bâillements. Ce petit Frédéric est-il une bonne affaire, comme on disait si gaiement à Paris ?
 ÉLÉONORE. — Oh ! tu sais... Oui, d'une certaine manière, dans le style chiot, et encore...
Elle bâille.
 SÉBASTIEN. — Est-il attendrissant ?
 ÉLÉONORE. — Assez, oui. Et très beau, ça je dois le reconnaître, il est remarquablement bien fait.
 SÉBASTIEN. — C'est déjà ça. Quoique, à mon sens, pour un homme... Comme disait Talleyrand, « la beauté fait gagner quinze jours ».
 ÉLÉONORE. — Comme au bout de quinze jours un homme me fatigue, je gagne du temps.
 SÉBASTIEN. — C'est juste. Affligeant, mais juste. En attendant, je commence à m'occuper d'Hugo. Il se doute de quelque chose, je crois, et je l'encourage vivement dans cette voie.
 ÉLÉONORE. — Attends un peu. Tu es toujours trop pressé.
 SÉBASTIEN. — Tu sais bien que c'est ma distraction favorite. Et puis quoi ? Tu as assez roucoulé, il me semble ?
 ÉLÉONORE. — Serais-tu jaloux ?
 SÉBASTIEN. — Depuis toujours, voyons, tu le sais bien. Nous aurions figuré avec grâce, mais sans leur entrain, hélas ! chez les Atrides.
Un silence. Éléonore marche de long en large.
 ÉLÉONORE. — Ne commence pas tout de suite à effrayer Frédéric. Ni à exciter Hugo, tu veux ?
Un silence.
 SÉBASTIEN, *souriant*. — C'est là ton désir ?
 ÉLÉONORE. — C'est là ma volonté.
 SÉBASTIEN. — Pour moi, les deux se sont toujours confondus. (*Il fait une révérence.*) Mais ça lui coûtera d'autant plus cher, à ce niais.

9. Marion Aubert, *Tumultes*, 2015.

Que faire du rêve d'un monde meilleur et des désirs qui agitent la jeunesse ? Le sujet de *Tumultes* permet d'opérer la fusion du méta-théâtre et de l'utopie (si on était chez Marivaux, ce serait un mélange entre *Les Acteurs de bonne foi*, 1748, et *L'Île des esclaves*, 1725). Emportée par un élan d'activisme, une jeune troupe d'apprentis comédiens se barricade dans les bâtiments de son école de théâtre pour tenter de réinventer le monde selon un idéal anti-capitaliste. Dans cette œuvre de commande, écrite pour le spectacle de fin d'études d'une promotion de Saint-Étienne, Marion Aubert caricature de manière loufoque les étudiants eux-mêmes (leurs noms sont conservés pour les personnages) et la manière brouillonne et volcanique dont ils peuvent travailler dans les ateliers d'improvisation (un grand nombre de spectacles contemporains sont ainsi issus d'une « écriture au plateau »).

Par où commencer quand on veut changer le monde ? En 22 épisodes (et un entracte), ce collectif digne d'un chœur d'« opéra bouffe » explore de façon tâtonnante les exigences de la vie révolutionnaire : de réunion en conciliabule, les bonnes résolutions sont aspirées dans un tourbillon d'incohérences et d'inquiétudes. De grands discours politiques s'esquissent comme des exercices de style dans les monologues, mais on retient surtout la cacophonie des voix qui s'entrechoquent dans un style très oral (avec son lot d'injures et de langage familier). Le bunker théâtral ressemble vite à une maison de fous dans lequel les comédiens militants coupés du monde tournent en boucle sur eux-mêmes.

Même si, pour les besoins du divertissement, cette représentation multiplie les stéréotypes sur l'engagement politique de gauche, le style grotesque se justifie dès lors qu'on a affaire à des personnages de « débutants » d'une part, et d'autre part, à des individus pris dans une époque où toute idée sérieuse semble happée automatiquement par sa propre caricature. Marx parlait de l'Histoire qui se produit une première fois comme « tragédie » puis se répète « sous forme de farce » (pour comparer le coup d'État de Bonaparte en 1799 et celui de son neveu, le futur Napoléon III, en 1851) : de fait, on peut se demander si le discours révolutionnaire typique de mai 1968 peut être relancé sur scène cinquante ans plus tard d'une façon autre que farcesque ou dérisoire.

En tout cas, l'hystérie générale donne à cette révolution miniature le ton de la comédie, mais certaines tirades sont empreintes d'une nostalgie presque élégiaque, comme le monologue final de Pauline. Quelques ombres effrayantes passent aussi quand s'expriment les rancunes et la tentation de chercher un bouc émissaire aux échecs de la troupe.

Travaillant sur les désirs contradictoires de notre début de XXI^e siècle, Marion Aubert nous plonge dans un univers *tumultueux*, autrement dit explosif et absurde, qui fait songer au théâtre de Ionesco, l'auteur de *La Leçon* ou de *La Cantatrice chauve*, dramaturge emblématique des années 1950 qui voulait opérer sur scène une véritable « dislocation du réel » (voir un extrait de sa pensée dans les 150 *Textes théoriques et critiques*, chapitre 25). On peut en prendre à témoin l'épisode 13 où Julien, se laissant aller à l'optimisme ambiant, déclare son désir (son amour ?) à Manon, ce qui n'est pas sans troubler leur projet politique — voir ci-après.

Instituer un ordre social plus juste ne se fait bien sûr pas en un claquement de doigts ; loin de produire de nouvelles évidences ou un équilibre rassurant, cet « élan » vers une nouvelle vie (c'est le dernier mot de la pièce) nous jette dans des improvisations maladroites et chaotiques, nous ouvre à d'infinis *tumultes*.

Épisode 13. Dans lequel Julien offre une soupe à Manon.

Julien. — J'ai fait une soupe. T'en veux ? Je fais jamais la soupe. Mais là. Comme t'avais toujours faim. J'ai pensé. Et puis voilà. Je te désire.

Manon. — Pardon ?

Julien. — Non. J'ai rien dit. Pardon. T'as rien entendu. On oublie. C'est pas grave.

Manon. — Répète. Qu'est-ce que t'as dit ?

Julien. — Non. Rien.

Manon. — Ah mais non. Je peux pas là, Julien.

Julien. — C'est pas grave. Oublie.

Manon. — Je peux pas du tout là, Julien.

Julien. — OK.

Manon. — C'est pas cool de ta part, Julien.

Julien. — C'est pas grave, Manon. Pas d problème. C'est cool.

Manon. — Je peux pas du tout là maintenant, tu peux pas me dire ça là maintenant, tu ne sais pas ce que c'est que ma vie là maintenant, pourquoi tu viens me faire ça, tu es complètement fou, pourquoi tu viens me faire des déclarations, Julien, tu es complètement frappé, mon pauvre, t'attends quoi ? Tu veux quoi ? Qu'est-ce que tu me cherches là ? Tu ne peux pas tomber amoureux de moi, non ce n'est pas possible, tu n'as pas le droit, Julien !

Julien. — Flippe pas, Manon. Je suis pas amoureux. Je te désire, c'est tout.

Manon. — Ah oui ! Oui ! C'est ça ! Tu veux juste me sauter ? Tu veux juste me sauter puis après rien à foutre ?

Julien. — Non. J'ai pas voulu dire ça, Manon.

Manon. — Tu vois ! Qu'est-ce que je disais ! Tu m'aimes ! Tu m'aimes et tu vas t'attacher ! Je sens bien que tu vas me coller. Tu vas me faire trois enfants. Est-ce que tu crois que je fais la Révolution pour m'alourdir avec un mari + trois enfants ?

Julien. — OK.

Manon. — Tu vas vivre des choses trop intenses avec moi, Julien !

Julien. — C'est pas grave, Manon.

Manon. — Comment est-ce que tu peux mettre l'amour au-dessus de notre Révolution, Julien ?

Julien. — C'était juste comme ça.

Manon. — Tu me dégoûtes. Non seulement tu es lourd, mais en plus tu es pathétique. Tu n'as aucun idéal.

Il l'embrasse.

Julien. — C'était bon ?

Manon. — Il ne faut pas me faire ça, Julien.

Julien. — C'était pas bon ?

Manon. — Il ne faut pas m'embrasser. Il ne faut plus jamais me le faire. Je n'ai vraiment pas le temps. Je me suis inscrite pour faire des lampions²⁴. Comment veux-tu que je me trouve une place dans le groupe si je ne suis pas au taquet ?

Julien. — Ferme les yeux, Manon.

Manon. — Tu n'as pas le droit, Julien.

Julien. — Je fais pas si tu veux pas, Manon. Tu veux ?

Manon. — Non. Je ne veux pas du tout. Mon père ne va pas être d'accord. J'ai mal au ventre, Julien. Je fais très mal l'amour, je te préviens. D'ailleurs, je ne l'ai jamais fait. Ça ne m'intéresse pas. Sors. Va-t'en. Tu vas me faire le coup puis me tromper avec Mélissa. Non.

Julien. — OK.

Manon. — Non.

Julien. — OK.

Manon. — Non.

Julien. — OK.

Elle l'embrasse.

Manon. — Ça me déboussole complètement, Julien.

Julien. — Moi aussi, Manon.

Ils s'embrassent.

Manon. — Saboteur de la Révolution ! Tu vas me faire perdre complètement l'esprit ! Déjà que je ne suis pas très au clair dans ma tête ! Sors ! Dégage ! Dégage avec ta soupe ! Tes mains ! Tout ! Tes cheveux ! Dégage avec tout ! Séducteur ! Comme je suis malheureuse ! Je vais boire cette soupe. Pu****. Elle est tiédasse. Ooooooooooh !

Mélissa. — Ça va, Manon ?

Manon. — C'est rien. C'est Julien. Il m'a forcée à coucher avec lui.

Mélissa. — Est-ce que ça va aller pour la suite de la Révolution ?

Manon. — Je ne sais pas, Mélissa. Je suis dans un tel état de confusion. Et toi, tu n'es pas rassurante du tout. Tu as l'air complètement paumée, ma pauvre.

Mélissa. — Quoi « je suis complètement paumée » ? Eh oh.

²⁴ Un des travaux d'aménagement du théâtre occupé, pour lui donner un air festif.