



# LA TRAGÉDIE DU VENGEUR

de  
**Thomas Middleton**

mise en scène  
**Jean-François Auguste**

## UNE ŒUVRE AU SERVICE DES ACTEURS...

*La tragédie du vengeur* est depuis longtemps reconnue comme une œuvre dramatique donnant la réplique aux plus grands Elisabéthains, notamment Shakespeare. Le thème de la vengeance est un pastiche de *Hamlet*. La pose macabre de Vendice avec le crâne de son aimée s'inspire d'une manière grotesque de la contemplation du crâne de Yorick par Hamlet.

Il y a quelque chose de pourri...

Après que le Duc a violé et empoisonné la fiancée de Vendice, ce dernier décide de se venger ; déguisé, il s'introduit dans le palais grâce à l'aide de son frère Hippolito.

La cour est alors remuée par le procès du fils cadet de la Duchesse, jugé pour le meurtre et le viol de la femme du seigneur Antonio. Le Duc décide de faire emprisonner ce beau-fils encombrant.

La Duchesse, furieuse de cet affront, prépare sa vengeance : elle décide de tromper son mari avec Spurio, le fils bâtard du Duc.

Ambitioso et Supervacuo, les deux aînés de la Duchesse, désirent eux aussi se venger de leur beau-père, et de son fils Lussurioso, héritier de la couronne, avec la perspective de s'emparer du pouvoir.

Ces trois vengeances s'enchevêtrent jusqu'au dénouement où Lussurioso, devenu Duc, est lui aussi assassiné par Vendice et Hippolito.

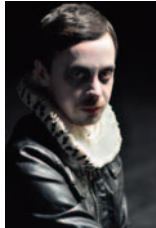
Au bénéfice de l'âge, le seigneur Antonio est alors investi par les chefs des conjurés. Vendice avoue son geste, et aussitôt se fait conduire à l'échafaud, satisfait de mourir après « une nichée de Ducs ».

Ainsi finit la tragédie.

### **Une pièce de l'immédiat**

La première qualité de l'œuvre de Thomas Middleton, c'est sa stupéfiante rapidité. Le départ de la pièce est foudroyant. En une cinquantaine de vers la corruption, le crime, et la soif de vengeance se déversent sur le plateau. L'univers baroque, la référence aux vanités, l'absurdité, l'atrocité et l'in vraisemblance des situations viennent servir la puissance poétique de cette histoire.

Contrairement à ce qui se passe dans les habituelles tragédies de la vengeance, la pièce se focalise sur les atrocités du châtiement sanglant. Ici l'auteur n'accumule pas sur le chemin du vengeur les incidents dilatoires qui retardent ses coups décisifs, mais les obstacles s'écartent sur son passage, les victimes viennent au-devant de lui, ses combinaisons s'échafaudent en même temps qu'il agit : d'où ces coups de théâtre foudroyants, qui excluent le délai de la réflexion pour les personnages.



C'est une pièce de l'immédiat, de l'inventivité. L'essence même du jeu, du théâtre, de l'art vivant. C'est une œuvre au service des acteurs et des spectateurs. Aussi bien par sa structure (tout est action et jeu de rôle) que par ses thèmes (le pouvoir, l'argent, le sexe, la mort, l'absence de justice...). Un univers répugnant, diront certains, fascinant pour d'autres, mais il n'est guère d'atrocités théâtrales dont on ne puisse retrouver l'original dans le réel. Nous espérons pouvoir en rire... Happy people !

### **Un puritain vengeur**

Qui n'a pas eu une fois dans sa vie, une envie de meurtre ?

Pour le philosophe Hobbes, il n'existe que des corps, des forces et des mouvements. Hobbes développe une conception matérialiste et pessimiste de l'homme : celui-ci n'est pas un être de raison mais un être de passions violentes (cf. tous les personnages de *La tragédie du vengeur*).

La rivalité qui oppose les individus les uns aux autres est inexpiable : l'homme est un loup pour l'homme. Hobbes appelle état de nature cette situation de violence extrême exacerbée par cette fondamentale égalité : sans pouvoir pour les contraindre et les retenir, les hommes jouissent de cette égalité terrible, celle de donner la mort à quiconque, car ceux qui ne disposent pas d'une grande force physique peuvent toujours user de ruse ou de trahison (cf. la Duchesse, Ambitioso et Supervacuo).

Pour sortir les hommes d'un état aussi épouvantable, seul un pouvoir fort devait voir le jour : le pacte social, autrement dit l'État. Mais lorsque le souverain de cet État (ici représenté par le Duc, qui n'est pas sans faire penser à Berlusconi et à ses parties fines...) n'est pas lui-même engagé dans le contrat, c'est-à-dire qu'il a le pouvoir absolu de conditionner les lois sans être lui-même conditionné par aucune loi, naît le despotisme, la corruption.

Et c'est là où la vengeance de Vendice ne se limite pas à réparer l'injustice de la mort de sa bien-aimée mais à purifier, purger, la société dans laquelle il évolue. Car s'il est question de venger un crime commis contre lui, Vendice se révèle dans le même temps désireux, tel un puritain, de purifier la société tout entière, ce qui représente une situation dramatique innovante et paradoxale.

En effet, comment envisager de représenter sur scène un puritain vengeur ? Les deux termes ne sont-ils pas antinomiques ? Comment un personnage puritain peut-il souhaiter purifier la société en tuant ses membres corrompus ? Comment l'immoralité de la vengeance peut-elle être réconciliée avec le désir de morale de purification prôné par le héros de cette tragédie ?



Le héros de cette tragédie de la vengeance ne peut donc être qu'un héros paradoxal. Car petit à petit, il s'intègre dans ce monde qu'il critique, et finit par jouer un rôle à part entière dans la corruption généralisée, en se délectant par exemple du meurtre du Duc. En effet, dans cette scène précisément, Vendice se révèle un meurtrier cruel et sadique ; et c'est ce passage qui semble le plus symptomatique du basculement de Vendice dans le monde de la corruption. En y révélant sa cruauté, il montre à quel point il est soumis aux mêmes passions que celles des personnages qu'il censure. En lui réside la suprême justice et la suprême injustice. Le désordre que lui et les autres hommes ont créé doit les dévorer. Il entre dans ces débauches vengeresses quelque chose de si forcené qu'à son tour, le vengeur doit périr.

### **L'appel de la mort**

Plus de quatre-vingt-cinq références à l'agonie et à la mort – le mot *Death* (mort) est le terme le plus présent de la pièce – encore plus que dans *Hamlet*. Dès le début, la charogne de la fiancée, dépouillée de sa chair, image déchue du passé et avertissement aux vivants (spectateurs) de leur destin commun, fait explicitement de la vie le déguisement de la mort qui demeure la seule réalité. En termes scéniques, le corps est en permanence exhibé, présenté et re-présenté dans l'horreur des scènes : agonie du vieux Duc aux dents rongées par le poison, tentative de parricide, tête coupée, carnage du dénouement... Et les scènes de luxure soulignent le débraillé des corps et des attitudes : *Lussurioso* ; le couple incestueux de la Duchesse et du bâtard enlacés.

Toute la tragédie s'articule sur la monstration du corps dans son opacité terrestre, dans sa folie meurtrière et suicidaire. Ainsi les figures du corps s'inscrivent d'emblée à l'intérieur d'une méditation sur la mort et sur l'identité d'un corps promis à la destruction.

Devant cet appel de la mort, les Elisabéthains ont ajouté l'expression de leur sagesse, cette dérision même de la vie :

*Nos corps sont plus fragiles que les cages en papier où les enfants enferment les mouches.*

*Certes, ils sont plus méprisables, car ils ne peuvent nourrir que les vers de terre.*

Jean-François Auguste



## DEUX AUTEURS POUR UNE TRAGÉDIE

L'histoire de la paternité de *La tragédie du vengeur* est compliquée. La pièce est publiée anonymement en 1607 ; la page de titre annonce qu'elle a été jouée maintes fois par la troupe des King's Men. Une seconde édition, anonyme encore, sort en 1607. En 1656, c'est un certain Edward Archer qui l'attribue à Tourneur. Mais depuis 1926, avec les recherches de E. H. C. Oliphant, Thomas Middleton est considéré avec une quasi-certitude comme son auteur, même si, paresse ou habitude, certains éditeurs continuent de citer Cyril Tourneur comme l'auteur de la tragédie. Célèbres Outre-Manche, Thomas Middleton et Cyril Tourneur ne figurent pas dans nos manuels scolaires... Leurs vies sont pleines de rebondissements.

### Thomas Middleton

Thomas Middleton est né à Londres en 1580. Son père, William Middleton, est un maçon qui a profité de l'essor économique de la Cité pour devenir un entrepreneur prospère et un propriétaire. En 1568, il acquiert un blason, ce qui confirme son élévation dans la bonne société. Son fils Thomas naît donc « gentleman ». Mais William meurt en 1586, Thomas n'a que 5 ans, sa sœur 3 ans. Anne Middleton ne reste pas veuve longtemps et épouse la même année un jeune marin du nom de Thomas Harvey, revenu ruiné de l'expédition de Sir Walter Raleigh aux colonies américaines. Ce mariage va se révéler catastrophique ! Le nouvel époux va directement au tribunal pour récupérer l'héritage des enfants Middleton, qu'il considère désormais comme sa propriété légale. Anne réplique en se faisant arrêter pour que son mari soit obligé de payer ses dettes. Ainsi commence une union placée sous le sceau d'interminables poursuites judiciaires, une expérience qui a certainement donné à Thomas une vision cynique et amère de la justice. Ce conflit familial l'a sans doute empêché de finir ses études universitaires, car, inscrit au Queen's College d'Oxford en 1598, il est contraint de rentrer chez lui pour aider sa mère dans un procès. Peut-être aussi a-t-il quitté Oxford pour devenir dramaturge ? A l'époque, le théâtre public était une entreprise nouvelle, à la fois excitante et moralement ambiguë : d'un côté on se trouvait placé sous le patronage de la famille royale, de l'autre on était relégué dans les faubourgs de la Cité, dans le quartier des bordels. Choix ou nécessité, Middleton gagne sa vie en tant qu'écrivain dès les premières années du 17<sup>e</sup> siècle.

Sa carrière d'auteur dramatique débute dans la controverse : son amitié avec Thomas Dekker le brouille avec Ben Jonson et George Chapman



durant la Guerre des Théâtres. Shakespeare écrit durant toute sa vie pour la troupe de Lord Chamberlain, qui deviendra les King's Men après l'accession au trône de James I, mais Middleton, lui, restera toujours un auteur freelance. Il semble qu'il commence sa carrière en écrivant pour la compagnie de Henslowe, the Admiral's Men. Sa première pièce pour eux, en 1602, est une comédie, *The Family of Love*. C'est en 1603, alors que s'étend une épidémie de peste, qu'il épouse Anne Marbeck (ils auront un fils, Edward, un an plus tard). Sa collaboration avec les Admiral's Men durera vingt ans ; sa dernière pièce pour cette troupe est son chef-d'œuvre tragique, *The Changeling*. Mais Middleton établit aussi des relations fructueuses avec d'autres compagnies reconnues : pour les enfants comédiens de la troupe The Children of St-Paul, Middleton écrit une série de comédies comme *A Trick to Catch the Old One*. Pour les King's Men, il s'occupe probablement de la révision de *Macbeth* et *Mesure pour mesure*, et il écrit des pièces originales comme *The Revenger's Tragedy* (*La tragédie du vengeur*) et *A Game at Chess*. Cette pièce écrite en 1624, sera à la fois son plus grand triomphe et sa ruine. À partir d'une partie d'échecs, il écrit une satire des relations de la Cour avec l'Espagne catholique. La pièce fait salle comble durant neuf jours consécutifs (la première « série » dans l'histoire du théâtre anglais). Mais la gloire est de courte durée : le Conseil d'état interrompt la production, suite à une plainte de l'Ambassade espagnole. Middleton doit se cacher, on ignore quel châtement il subit. Peut-être fait-il de la prison, ou lui interdit-on d'écrire pour le théâtre. Ce qui est sûr, c'est qu'il n'écrira jamais d'autre pièce. Après sa nomination comme chroniqueur pour la Cité de Londres en 1620, Middleton ne dépend plus du théâtre pour vivre et pendant les trois dernières années de sa vie, il consacre son temps à sa fonction publique, gardant la trace des événements locaux, ou écrivant des discours. Il meurt à son domicile de Newington Butts en 1627.



### Cyril Tourneur

La vie de Cyril Tourneur fut moins poétique et flamboyante que ce portrait onirique écrit par Marcel Schwob dans ses *Vies imaginaires* et dont on trouvera un extrait ci-dessous.

Cyril Tourneur est sans doute le fils d'un garde-pêche qui devient plus tard lieutenant-gouverneur aux Pays-Bas. Tourneur y exerce aussi des fonctions officielles, comme en témoigne une pension qu'il recevra du gouvernement des Provinces-Unies. En 1625, Sir Edward Cecil le nomme secrétaire au Conseil de guerre. La nomination est annulée par Buckingham, mais Tourneur embarque pour Cadix en compagnie de Cecil. Au retour de cette expédition désastreuse, le bateau fait escale à Kinsale pour y laisser les hommes malades et Tourneur meurt en Irlande, le 28 février 1626.

La plus ancienne de ses œuvres connues est un poème allégorique compliqué, *The Transformed Metamorphosis*. Sa renommée repose sur deux pièces : *The Revenger's Tragedy* dont il n'est sans doute pas l'auteur, et *The Atheist's Tragedy*. Son visage nous demeure inconnu.



### **Cyril Tourneur, Poète tragique**

Cyril Tourneur naquit de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée. On trouve la preuve de son origine divine dans l'athéisme héroïque sous lequel il succomba. Sa mère lui transmet l'instinct de la révolution et de la luxure, la peur de la mort, le frémissement de la volupté et la haine des rois ; il tint de son père l'amour de se couronner, l'orgueil de régner, et la joie de créer ; tous deux lui donnèrent le goût de la nuit, de la lumière rouge et du sang. La date de sa naissance est ignorée ; mais il parut dans une journée noire, sous une année pestilentielle.

Aucune protection céleste ne veilla sur la fille amoureuse qui fut grosse d'un dieu, car elle eut le corps taché de la peste quelques jours avant d'accoucher, et la porte de sa petite maison fut marquée de la croix rouge. Cyril Tourneur vint au monde au son de la cloche de l'enterrement des morts ; et comme son père avait disparu dans le ciel commun des dieux, une charrette verte traîna sa mère à la fosse commune des hommes. On rapporte que les ténèbres étaient si profondes que l'enterrement dut éclairer l'ouverture de la maison pestiférée avec une torche de résine ; un autre chroniqueur assure que le brouillard sur la Tamise (où trempait le pied de la maison) se raya d'écarlate, et que de la gueule de la cloche d'appel s'échappa la voix des cynocéphales ; enfin, il paraît hors de doute qu'une étoile flambante et furieuse se manifesta au-dessus du triangle du toit, faite de rayons fuligineux, tordus, mal noués, et que l'enfant nouveau-né lui montra le poing par une lucarne, tandis qu'elle secouait sur lui ses boucles informes de feu. Ainsi entra Cyril Tourneur dans la vaste concavité de la nuit cimmérienne.

Il est impossible de découvrir ce qu'il pensa ou ce qu'il fit jusqu'à l'âge de trente ans, quels furent les symptômes de sa divinité latente, comment il se persuada de sa propre royauté. Une note obscure et effrayée contient la liée de ses blasphèmes. Il déclarait que Moïse n'avait été qu'un jongleur et qu'un nommé Heriots était plus habile que lui. Que le premier commencement de la religion n'était que de maintenir les hommes dans la terreur. Que le Christ méritait plutôt la mort que Barrabas, bien que Barrabas fût voleur et assassin. Que s'il entreprenait d'écrire une nouvelle religion, il l'établirait sur une méthode plus excellente et plus admirable, et que le Nouveau Testament était d'un style répugnant. Qu'il avait autant de droit à battre monnaie que la Reine d'Angleterre, et qu'il connaissait un certain Poole, prisonnier à Newgate, fort expert au mélange des métaux, avec l'aide duquel il prétendait un jour frapper l'or à sa propre image. Une âme pieuse a barré sur le parchemin d'autres affirmations plus terribles.

**Marcel Schwob.** *Vies imaginaires*

## THOMAS MIDDLETON : POUR ADULTES SEULEMENT ?

Thomas Middleton était le rebelle du théâtre anglais sous la Renaissance. Le public adorait la manière dont ses pièces étaient poussées jusqu'aux limites – ses scènes de sexe étaient très lestes, sa violence effroyable, sa politique suspecte. Son œuvre était si populaire à l'époque qu'il battit les records du box-office au Théâtre du Globe à Londres. Mais au fil des siècles, grâce à la censure et à la pruderie victorienne, il passa de mode. Au moment où le monde était à nouveau prêt pour le théâtre classé X de Middleton, Shakespeare était déjà le champion poids lourd indiscuté de la littérature anglaise, renvoyant tous les autres dans les cordes.

Aujourd'hui, Middleton (1580-1627) peut enfin retrouver la notoriété qu'il mérite. Le 22 novembre, les éditions Oxford University Press publient *Thomas Middleton : œuvres complètes* ; pour la première fois, toutes ses pièces, poèmes et manuscrits sont réunis en un seul volume. Le moment pour sortir ce monument de 2016 pages ne pouvait être mieux choisi.

L'intérêt des universitaires pour Middleton n'a cessé de croître depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle, quand ils ont découvert que plus le temps passe, plus son œuvre devient pertinente. « Quand on lit Middleton, on a la sensation que le monde sur lequel il écrit est le monde où nous vivons aujourd'hui, avec ces dilemmes moraux auxquels nous sommes confrontés et ces choses qui déterminent nos identités, dit Gary Taylor, éminent spécialiste de Shakespeare à la Florida State University et co-éditeur du nouveau recueil Middleton. C'est un grand auteur qui nous contacte depuis le passé pour nous donner un coup de poing dans le ventre ».

Jusqu'à présent, on ne pouvait trouver que quelques pièces de Middleton imprimées dans le même volume. Les enseignants pouvaient en glisser une dans un cours sur les contemporains de Shakespeare, et les théâtres pouvaient en dépoussiérer quelques-unes tous les deux ans, mais rien de plus. Gary Taylor était convaincu que le seul moyen de redorer le blason de cet auteur était de réunir tout ce qu'il a jamais écrit en un seul volume, donnant ainsi aux lecteurs un choix qu'ils n'avaient jamais eu auparavant. Telle était sa conviction que – avec son co-éditeur John Lavagnino et les soixante-treize autres collaborateurs, qui ont participé à l'édition des textes et écrit les essais critiques – il y a passé l'essentiel de ces vingt dernières années. « Désormais on peut réaliser ce qu'on a tenté en vain de faire pendant des décennies, dit-il, se consacrer à écrire sur Middleton ou à le jouer, avec cette édition comme base solide ».

Taylor, qui a déjà publié le *Oxford Shakespeare : œuvres complètes*, appartient à un cercle toujours croissant de critiques, qui considèrent Middleton comme l'égal de Shakespeare, sur le plan des histoires et des jeux de mots. « Sa vision de la nature humaine est noire, comique, et impitoyable, note Gail Kern Paster, directrice de la bibliothèque Folger Shakespeare à Washington. Il est spirituel et inventif, et plusieurs de ses pièces sont aussi importantes que des pièces de Shakespeare », ajoute-t-elle, citant en exemples *The Changeling*, *Women, Beware Women* et *The Revenger's Tragedy*. La tendance aujourd'hui est de le présenter comme une alternative plus brute de décoffrage, plus audacieuse. Middleton savait que le sexe se vend bien, et il en mettait beaucoup dans ses pièces : obscène, parfois, et souvent drôle. Profitant de la libido littéraire déchaînée de l'auteur, Taylor assure d'ailleurs la promotion du livre avec une tournée de conférences sur « Le sexe dans les pièces de Middleton ».

À beaucoup d'égards, Middleton touche les spectateurs d'aujourd'hui à un autre niveau que Shakespeare. Alors que ce dernier, enfant de la campagne, situait ses histoires dans de lointains pays d'autrefois et utilisait un langage déjà démodé à l'époque, Middleton, natif de Londres où il a été élevé, écrivait sur la vie urbaine des dialogues plus familiers à l'oreille moderne. Comme un Scorsese de l'époque, il choisissait le côté obscur, là où on ne reconnaît pas les bons des mauvais. « Une partie du charme de Shakespeare vient du fait qu'il nous ramène à un passé glorieux, imaginaire, explique Taylor. Mais Middleton est irrésistiblement moderne. Il écrit sur un monde que nous comprenons immédiatement, en termes d'argent, de politique, de sexe. Lisez une pièce de Middleton, on dirait qu'elle a été écrite hier. »

En décrivant la société et la politique de Londres au 17<sup>e</sup> siècle, Middleton se montrait autant journaliste que dramaturge. Il voyait la ville transformée par l'immigration et il était témoin de l'essor d'une classe moyenne, qui essayait de s'accrocher à la moralité dans un flux de richesse nouvelle. « C'était une époque d'agitation et de changement incroyables, à la fois économiques et intellectuels », ajoute Laurence Boswell, qui a mis en scène *Women, Beware Women* pour la Royal Shakespeare Company l'an dernier. « Middleton était à la fois paniqué et excité par tout ça. »

Cet enthousiasme lui causait parfois des ennuis : en 1624, une mise en scène de sa pièce *A Game at Chess*, qui se moquait des relations anglo-espagnoles tendues à l'époque, fut le plus grand succès de box-office de son temps – mais elle lui valut d'être emprisonné pour avoir tenté de provoquer le désordre public. À la différence de certains dramaturges contemporains, Middleton osait écrire sur des gens réels et des événements d'actualité. Cet empressement à rechercher la controverse a eu

pour effet de faire interdire ou brûler plusieurs de ses œuvres, ce qui a rendu d'autant plus difficile par la suite la tâche des universitaires dans la reconstitution de son œuvre.

Plusieurs tentatives d'édition de ses œuvres complètes ont échoué au cours du 20<sup>e</sup> siècle. Shakespeare a été compilé dans une anthologie définitive sept ans seulement après sa mort, quand ses amis ont publié l'ouvrage connu sous le nom de Premier Folio, ce qui a laissé plusieurs siècles aux universitaires pour étudier et interpréter son œuvre. Taylor et consorts ont dû partir de zéro pour faire de même pour Middleton, en faisant d'abord le tri dans les trente ans de carrière de l'écrivain pour savoir quelles œuvres étaient les siennes, puis en analysant les références culturelles qui émaillent presque chaque ligne. « On a pratiqué la lecture de Shakespeare pendant des siècles, note Taylor. Mais dans notre culture, nous ne savons pas comment lire Middleton. On ne peut pas lire Middleton comme si c'était Shakespeare. Ce serait pareil que de lire Shakespeare comme si c'était Dickens. »

Une fois décodée, pourtant, n'importe laquelle des pièces de Middleton nous en dit plus sur ce Londres d'il y a quelques siècles que tout le corpus de Shakespeare. Shakespeare était un rêveur ; de rois et de princes, il faisait des héros. Le travail de Middleton était plus ancré dans la réalité. Ses héros (ou plutôt ses anti-héros) sont des gens ordinaires placés dans des situations extraordinaires : des marchands, des arnaqueurs et des femmes au foyer esseulées. La différence la plus évidente est dans la manière dont il traite les femmes. Chez Shakespeare, elles tendent à être « nettement catégorisables en vierges, en putains, en madones ou en monstres », remarque Celia Daileader, professeur à la Florida State University, qui a annoté la comédie *A Mad World, My Masters* pour les œuvres complètes. En revanche, les femmes chez Middleton sont aussi compliquées que dans la vie réelle. « Il nous donne une vision très complexe de la sexualité féminine, ajoute-t-elle. Il montre même des femmes très sympathiques commettant l'adultère – chose inconcevable pour Shakespeare ». Des choses arrivent aux femmes de Shakespeare ; celles de Middleton font arriver les choses. Des personnages comme Moll Cutpurse dans *The Roaring Girl*, qui défie les lois sociales en portant des pantalons et en refusant de se marier, et la Beatrice Joanna du *Changeling*, – dont le plan d'engager un serviteur pour tuer son fiancé se retourne contre elle quand le tueur la met dans son lit en la faisant chanter – sont les architectes de leur propre destinée, pour le meilleur ou pour le pire.

Taylor espère que ces œuvres complètes permettront à d'autres de découvrir ce qu'il croit depuis longtemps : que Shakespeare est peut-être

le roi du drame anglais, mais que Middleton, plus que quiconque, mérite un trône à lui.

Certains n'en sont pas sûrs : « Oui, Middleton a écrit quelques grandes pièces : *The Changeling* est une meilleure pièce que beaucoup de pièces de Shakespeare, dit Jonathan Bate, spécialiste de Shakespeare. Et il n'y a pas de doute que malheureusement il a été marginalisé. Mais je conteste l'idée que lui seul est l'égal de Shakespeare. Christopher Marlowe était aussi bon en tragédie que Middleton. Et les meilleures comédies de l'époque sont probablement *The Alchemist* de Ben Jonson et *A New Way to Pay Old Debts* de Philip Massinger. »

Taylor est ravi du débat : « C'est ainsi que la recherche avance : entre gens qui ne sont pas d'accord entre eux. Maintenant que nous avons cette édition, tout le monde peut se mettre au travail. » Après 400 ans au placard, Middleton est enfin prêt à faire son comeback.

Jumana Farouky. *Time magazine*, novembre 2007  
Traduction F.D.



## LA TRAGÉDIE DU VENGEUR : EXTRAIT

Vendice Vengeance ! toi qui règles le loyer du crime  
Et devient ainsi locataire de la Tragédie,  
Tiens-t'en à ton calendrier, jour, heure, minute,  
Pour ceux que tu as marqués !  
A-t-on jamais vu meurtre impayé ?  
La vengeance a-t-elle jamais lâché prise ? Allez, du nerf !  
Avance, toi qui fais trembler les gros et les gras,  
Et rape le velours de leur épiderme aussi lisse que ça.

*Entre Hippolito*

Hippolito Toujours à soupirer sur ce crâne ?  
Vendice Salut, frère.  
M'apportes-tu quelque réconfort ? Comment va la Cour ?  
Hippolito Dans la soie et l'argent.  
Vendice Ne joue pas sur les mots. Dis-moi,  
N'y a-t-il pas une Occasion à saisir ?  
La fortune songe-t-elle à nous ?  
Hippolito Il se pourrait.  
Vendice Il se pourrait ? Donne-moi un avant-goût.  
Hippolito Ecoute. Tu sais ma situation à la Cour ?  
Vendice Oui, la chambre du Duc.  
Un miracle que tu y sois encore.  
Hippolito Oui, on a tenté de me déloger  
Mais je me suis réfugié sous les jupes de la Duchesse ;  
Et là, quand on y est, on y reste.  
Mais venons-en au fait.  
Hier au soir, c'est-à-dire la nuit dernière,  
Le fils du Duc m'a fait appeler en secret.  
Son idée de derrière la tête  
Était de m'inciter discrètement  
À lui procurer quelque individu louche,  
Rancunier, ou disgracié depuis toujours,  
Un de ces individus tout juste bons à être malfaisants,  
Un maquereau, pour appeler les choses par leur nom.  
Vendice Je vois.  
Si toutes les femmes étaient des putains,



Ça ne lui suffirait pas : il irait courir ailleurs,  
 Tant son ardeur est extravagante !  
 À quelle créature laide, tordue, difforme  
 Pourrait-il renoncer pour peu qu'elle ressemble à une femme,  
 À aucune, je crois, quand son désir est en insurrection !  
 Le moindre visage le met dans tous ses états,  
 Excepté une tête de mort, à condition qu'elle soit bien délabrée.

- Hippolito Tu le connais comme si tu l'avais fait.  
 Vendice Mais lui ne me connaît pas.  
 C'est pourquoi je vais me mettre dans la peau de ce personnage  
 Je serai l'homme qu'il lui faut,  
 Je serai ce monstre hétéroclite.
- Hippolito Je me charge de ta carrière.  
 Vendice Les humiliés savent tirer parti de la moindre occasion ;  
 Si j'en croise une  
 Je la prendrai par les cheveux.  
 J'ai un costume incroyable qui conviendra tout à fait.  
 Mais voici notre mère.
- Hippolito Et notre sœur.  
 Vendice Inventons quelque chose.  
 Les femmes acceptent la fausse monnaie, tu le sais bien.  
 Je gagerais mon âme sur ces deux-là.  
 Mais elles goberont tout,  
 Leur sexe est si crédule !

*Entrent Gratiana et Castiza*

- Gratiana Quelles nouvelles de la Cour, Hippolito, mon fils ?  
 Hippolito Ma foi, on y murmure que le fils cadet de la Duchesse  
 A violé l'épouse de seigneur Antonio.
- Gratiana Une femme si pieuse !  
 Castiza Et de sang royal ! Un tel monstre mérite la mort,  
 Quand bien même il serait l'unique espoir de l'Italie.
- Vendice Ma sœur, vous venez de prononcer la sentence,  
 Puisque la justice est une femme, que n'êtes-vous la justice  
 Mère, il me faut prendre congé.

*La tragédie du vengeur. Thomas Middleton*  
 Traduction Jean Jourdheuil et Jean-François Peyret

## LA TRAGÉDIE DU VENGEUR DE THOMAS MIDDLETON ou la thérapie paradoxale du théâtre

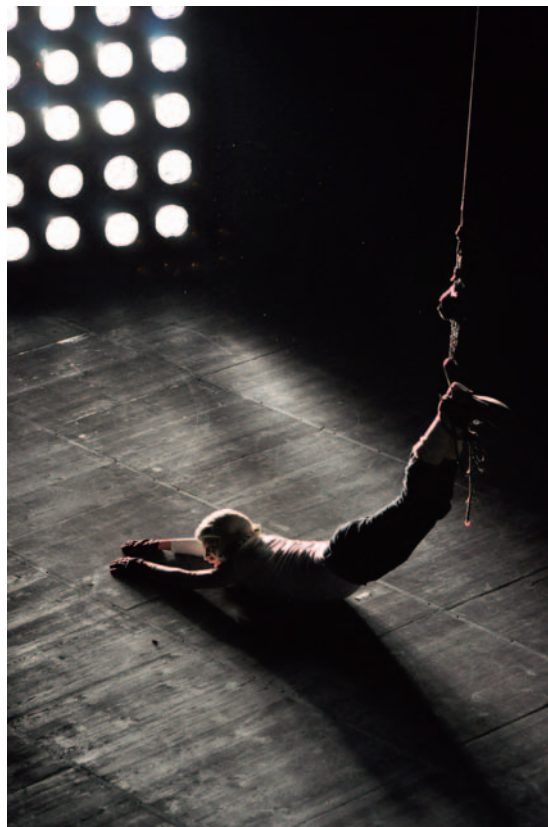
*La Tragédie du vengeur* fut jouée pour la première fois en 1606. C'est une tragédie placée sous le signe de l'incertitude à plusieurs égards : elle a longtemps été attribuée à Cyril Tourneur, mais la critique pense dorénavant que Thomas Middleton en serait l'auteur. Elle appartient à la tradition des tragédies de vengeance, initiée par Thomas Kyd dans *La Tragédie espagnole* dont la première version date de 1587, et parmi lesquelles on trouve *Hamlet* de William Shakespeare (1601), ou encore *La Tragédie de l'athée* de Cyril Tourneur (1609), mais elle emprunte aussi aux *Moralités* et à la comédie des Humeurs.

Le déguisement, la mise en scène, et d'une façon plus générale la théâtralité sont au cœur de cette tragédie de vengeance singulière : elle s'ouvre et s'achève sur un masque, et au cœur de la pièce (III, 5) se situe la célèbre scène de la mort du Duc...

Tous les personnages corrompus de la pièce sont décrits comme des êtres malades selon les termes de la théorie élisabéthaine des humeurs ; et, d'après certains hommes d'Église, les maladies, comme les passions, sont dangereuses. Thomas Wright par exemple souligne dans son traité sur les passions, publié à Londres en 1601, le rapport entre passions et maladies et indique que les passions sont à l'origine du péché : « [...] *they trouble wonderfully the soul, corrupting the judgement and seducing the will, inducing for the most part, to vice, and commonly withdrawing from virtue ; and therefore some call them maladies or sores of the soul* ». [...]

Par conséquent, péché et passion sont liés par le biais de la maladie et c'est la raison pour laquelle les personnages de *La Tragédie du vengeur* sont présentés comme diverses incarnations du vice, et des passions et maladies qui en découlent. En effet, vices et passions se rejoignent dans le portrait que Vendice fait de la cour, dès l'ouverture de la pièce, alors qu'il en décrit ses membres comme des archétypes de *Moralités* médiévales : « *Duke, royal lecher ! Go, gray-haired adultery ! / And thou his son, as impious steeped as he / And thou his bastard, true-begot in evil : / And thou his Duchess, that will do with devil : / Four excellent characters* » (I, 1, 1-5).

Puisque le désir de vengeance provient d'un excès de passion, lui-même provoqué par un dérèglement des humeurs, c'est sans doute l'excès de « melancholy » qui en est l'origine, « humeur froide, purgée du spleen, censée préserver du déséquilibre des autres humeurs : le sang et la bile », ainsi que le note Gisèle Venet en reprenant *L'Anatomie de la Mélancolie* de Burton de 1621. [...]



C'est en ayant recours aux images des *Artes Moriendi* que Vendice pourra purger la société de ces maux, partant du principe, comme les prédicateurs puritains, que la peur génère le bien et que la purification à travers un désir sincère de repentance conduit au salut. Toutefois plutôt que d'effrayer le Duc en lui dépeignant ce qui l'attend après sa mort, comme c'est le cas dans les sermons et l'iconographie médiévale, Vendice préfère lui décrire les tourments infernaux qu'il lui réserve sur terre : « *I'll begin to stick thy soul with ulcers. I will make / Thy spirit grievous sore, it shall not rest, / But like some pestilent man toss in thy breast [...]* » (III, 5, 181-184). Et, de fait, le Duc a l'impression d'être en enfer : « *Is there a hell besides this [...]* ? » (III, 5, 192).

En effet, le récit des tortures fait autant partie de la vengeance que les tortures elles-mêmes : « *Mark me, Duke : / Thou'rt a renowned, high, and mighty cuckold [...]* Nay, to afflict thee more, / Here in this lodge they meet for damned clips ; / Those eyes shall see the incest of their lips » (III, 5, 184-191). Philippe Ariès, dans *L'Homme devant la mort*, rappelle qu'au Moyen-Âge, la mort subite était infamante et honteuse, et qu'il était nécessaire de se préparer à bien mourir.

L'un des moyens de s'y préparer était l'utilisation de *memento mori* dans la vie quotidienne, et c'est effectivement le recours à ces effrayants objets qui permet à Vendice de mener à bien son projet, celui de réformer les coupables. En effet, *La Tragédie du vengeur* s'ouvre sur Vendice saisissant entre ses mains le crâne de Gloriana, (« *my study's ornament* » I, 1, 15), devenu pour lui tant un moyen de penser à la mort qu'un moyen de mettre en œuvre sa vengeance. D'une façon générale, la terreur générée par la contemplation du crâne doit produire de la vertu : « *Methinks this mouth should make a swearer tremble, / A drunkard claps his teeth and not undo 'em / To suffer wet damnation to run through 'em* » (III, 5, 59-61). Selon Vendice, c'est un moyen efficace de réformer les individus, comme il le suggère en remarquant que si les yeux de Gloriana de son vivant étaient capables de séduire les hommes, les orbites vides de son crâne peuvent à présent les inciter à servir Dieu : « *an eye / Able to tempt a great man – to serve God* » (III, 5, 54-55). C'est donc tout naturellement l'objet qu'il utilise pour tenter de réformer le Duc : « *place the torch here, that his affrighted eyeballs / May start into those hollows* » (III, 5, 151). Son utilisation du squelette de Gloriana rappelle d'ailleurs les danses macabres censées effrayer les pécheurs, les remettre dans le droit chemin et les préparer à bien mourir : « *sure, 'twould fright the sinner / And make him a good coward, put a reveller / Out of his antic amble* » (III, 5, 95).

Pour Vendice, ce moyen est si efficace qu'il se transformera lui-même en *memento mori* vivant, pour ainsi dire. Comme il a été indiqué plus haut, *La Tragédie du vengeur* a hérité de quelques aspects des Moralités médiévales. D'après Gisèle Venet, l'objet des Moralités : « [...] n'est pas tant la série causale des événements jusqu'à la mort, le bien- ou mal vivre, que le *bien mourir* [...] le temps dans les Moralités n'a d'autre but assigné que d'enseigner à l'homme le *mépris du monde* afin qu'il se *prépare à mourir*, de détourner en somme l'homme du temps. »

L'objectif de Vendice est donc d'amener le Duc à la repentance. Il faut noter que les essais sur la vengeance contemporains de *La Tragédie du vengeur* montrent bien qu'il est préférable de mener le pécheur à se repentir plutôt que de se venger. George Wither, par exemple, écrit en 1613 que, pour sa part, il ne regrette pas de ne s'être pas vengé lorsqu'il en a eu l'occasion : « *In my opinion it is as well, / As if that I should pack his soul to hell / With danger of mine own ; and here remain / To grieve and wish he were alive again ; / Nay now tis best, for why, he may repent [...]* ». Et Francis Bacon, dans son essai sur la vengeance, confirme qu'elle est condamnable (« wild justice »), et lui préfère le repentir : « *Some, when they take revenge, are desirous, the party should know, whence it cometh. This is the more generous. For the delight seemeth to be, not so much in doing the hurt, as in making the party repent* ». La repentance étant l'objectif visé, tous les moyens pour y mener les pécheurs sont bons. La peur (de l'enfer notamment) est un élément essentiel à la conversion. C'est la raison pour laquelle Hippolito et Vendice œuvrent d'abord sur leur propre mère, qu'ils considèrent comme une maladie « *the mother a disease* », indique Castizia, (II, 1, 260). Ils entreprennent sur elle une thérapie par la peur, en la menaçant de leurs épées (IV, 4, 35 et vers suivants), ce qui la guérit de son mal, la ramène totalement à la raison et à la vertu, comme en témoignent ses larmes, qui sont, dans un premier temps, la preuve attendue par le vengeur pour s'assurer du succès de la conversion. Toutefois, cet épisode avec Gratiana ne semble qu'une version en mode mineur de ce qui attend les véritables « *villains* » de la pièce. La menace et la terreur seules ne suffisent pas, et le sang remplace les larmes dans la perspective purificatrice. C'est la mort elle-même, et non plus une simple image la représentant, qui entre en scène car, paradoxalement, pour les moralistes de la pièce, seul le sang purifie, ainsi qu'Antonio le précise à la fin de l'acte V lorsqu'il fait exécuter les deux vengeurs : « *blood wash away treason* » (V, 3, 160).

Elodie Likhtart, in *Études Épistémè*, 16, 2009,  
*Théâtre et thérapie*, p. 43-57.

## UN ÂGE D'OR POUR LE THÉÂTRE

Durant les règnes d'Elizabeth I et de James I, une vraie folie de théâtre s'empare de la société londonienne. Les théâtres poussent comme des champignons le long de la Tamise : The Theatre est le tout premier, construit par l'acteur John Burbage en 1576, vite suivi par The Swan, The Curtain, The Hope, The Rose, Whitehall, The Globe, The Fortune, Blackfriars, et on en passe, sans compter les cours d'auberge. On peut y accueillir jusqu'à 3 000 spectateurs. Les auteurs s'en donnent à cœur joie et la concurrence est rude : autour de Shakespeare qui crée parfois six pièces par an, on trouve des *playwrights* en vogue comme Thomas Dekker, Thomas Heywood, Christopher Marlowe, Thomas Kyd, Edmund Spenser, John Marston, John Webster, Ben Jonson... De notre côté de la Manche, il faudra encore attendre un demi-siècle pour découvrir Molière : la France est pour l'heure sous le charme des poètes (Agrippa d'Aubigné, François de Malherbe, Jean-Baptiste Chassignet, Mathurin Régnier...)

L'an 1648 verra la fin de cette *success story* : avec la Guerre civile qui oppose les Puritains et les Royalistes, le Parlement ordonne de démolir les théâtres, les acteurs doivent être arrêtés et fouettés, et quiconque est surpris à assister à un spectacle doit payer une amende de 5 shillings... La Restauration, après l'exécution de Charles II, permettra la réouverture des théâtres...

Mais pour l'heure, c'est l'âge d'or du règne d'Elizabeth I et les théâtres sont pleins. Plusieurs épidémies de peste se succèdent et le peuple qui a grand besoin d'oublier, de se divertir, se tourne vers le théâtre.

On peut assister à des comédies ou des tragédies. Shakespeare est le premier à s'aventurer dans le mélange des genres avec *Roméo et Juliette* l'un des premiers exemples de tragi-comédie, commençant avec le sourire, lorsque Roméo pleure comme un bébé, pour s'achever dans le drame. Les auteurs sont enfin reconnus comme des gens importants et les acteurs s'élèvent eux aussi dans la société. On ne parle pas des actrices, puisque les femmes n'ont pas l'autorisation de jouer : les hommes jouent tous les rôles sous des maquillages blancs dont le plomb est un vrai poison. Les répétitions durent environ une semaine et on joue rarement plus de trois ou quatre représentations. Les théâtres sont à ciel ouvert et les pièces se donnent en lumière naturelle, l'après-midi. Le peuple est sur la terre battue, les gens plus aisés assis dans les tribunes couvertes, et pour un penny supplémentaire, on leur donne un coussin !



Les pièces les plus populaires racontent l'histoire des grands rois d'Angleterre, comme *Edward II* de Marlowe, mais les comédies salaces attirent aussi les foules. De 1585 à 1610, la tragédie est à la mode et la vengeance, le thème favori.

On peut considérer que le genre est né avec Eschyle, Euripide et Sophocle, mais les tragédies de la vengeance de la Renaissance sont généralement calquées sur le modèle de Sénèque. Dans *Phèdre*, Thésée se venge de son fils suite au viol supposé de Phèdre par celui-ci, et dans *Agamemnon*, le fantôme de Thyestes pousse Egisthe à la vengeance.

Le terme « tragédie de la vengeance » implique souvent la vengeance d'un père ou d'un fils, l'hésitation du héros, l'apparition d'un fantôme, la folie du vengeur et tout un flot de mélodrame baigné de sang.

Face au dilemme moral, se venger ou ne pas se venger, punir le mal au nom de la justice, la réponse de la Bible était claire : « A moi la vengeance, dit le Seigneur... ». Elle recommandait de supporter patiemment les injustices en attendant la vengeance divine. Dans ses Essais de morale et de politique, en 1597, le grand philosophe Francis Bacon écrit un chapitre sur la vengeance : « Le désir de la vengeance triomphe de la mort, l'amour la méprise, l'honneur y aspire, le désespoir s'y réfugie, la peur la devance, la foi l'embrasse avec une sorte de joie... » et plus loin « Au fond, en se vengeant, on n'est tout au plus que l'égal de son ennemi, au lieu qu'en lui pardonnant on se montre supérieur à lui ; pardonner, faire grâce, c'est le rôle et la prérogative d'un prince ».

Mais le pardon ni la patience n'ont leur place dans les tragédies élisabéthaines. Les victimes comme Vendice n'ont aucune patience et n'hésitent pas à se damner en devenant eux-mêmes aussi mauvais, voire bien pire que ceux dont ils cherchent à se venger.

Sur la scène londonienne, la tragédie de la vengeance apparaît avec *The Spanish tragedy* de Thomas Kyd vers 1586 : Andrea, un courtisan espagnol, est tué au combat par le Prince du Portugal, Balthazar. Ce prince tombe amoureux de la maîtresse d'Andrea... Les Dieux accordent à Andrea la permission de revenir du royaume des morts : son fantôme et l'Esprit de la Vengeance représentent le chœur antique... Le chevalier Hieronimo va venger le meurtre de son fils Horatio en feignant la folie. Un cheval de bataille qui va beaucoup servir. Shakespeare poursuit la tradition de Kyd avec son diabolique *Titus Andronicus* en 1594, et dans *Hamlet*, en 1603, il suit à la lettre les conventions du théâtre de la vengeance élisabéthain.

Au fil de son évolution, la tragédie de la vengeance se fait de plus en plus violente. Le public commence à être blasé face aux fantômes et leur lot d'insanités. Il en demande toujours plus : le viol, l'inceste, l'adultère, l'infanticide, le cannibalisme, la lycanthropie, la nécrophilie, et une



avalanche de meurtres toujours plus compliqués et spectaculaires viennent réveiller les passions. On ne compte pas les scènes morbides avec des mains, des langues, ou des têtes coupées...

Ainsi dans *Antonio's revenge* de John Marston en 1600, on voit Antonio, dans un cimetière à minuit, se venger du meurtrier de son père, en étranglant son fils, un petit garçon, qu'il a gentiment traité jusqu'alors en petit frère... Dans *The Duchess of Malfi* de John Webster, Ferdinand, maître ès-torture mentale, donne à embrasser à sa sœur, dans le noir, une main de cadavre. Quelques chiffres : sur seize tragédies de la vengeance, (parmi lesquelles *Tamburlaine*, *The White Devil*, *The Changeling*, *The Duchess of Malfi*, *The Atheist's Tragedy*, *The Jew of Malta*, *The Revenge of Bussy D'Ambois*, *The Malcontent*, *'Tis Pity She's a Whore*, *The Bloody Brother*), un chercheur a recensé pas moins de cent douze morts violentes soit en moyenne sept cadavres par pièce ! Hormis quelques rares suicides, ces morts sont des meurtres, commis le plus souvent par un membre de la famille...

Le temps va passer et la tragédie de la vengeance va tomber dans l'oubli, mais au XIX<sup>e</sup> siècle, les romantiques remettront la vengeance au goût du jour : en Angleterre, le poète Shelley avec sa tragédie *The Cenci* (qu'Antonin Artaud mit en scène en 1935) et en France, Victor Hugo avec *Hernani*.

Françoise Deroubaix



## VARIATIONS

### **Le Théâtre de la Cruauté**

Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, un état transcendant de vie est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection.

Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion de vie passionnée et convulsive ; et c'est dans ce sens de rigueur violente, condensation extrême des éléments scéniques qu'il faut entendre la cruauté sur laquelle il veut s'appuyer.

Cette cruauté, qui sera, quand il le faut, sanglante, mais qui ne le sera pas systématiquement, se confond donc avec la notion d'une sorte d'aride pureté morale qui ne craint pas de payer la vie le prix qu'il faut payer.

Au point de vue du fond, c'est-à-dire des sujets et des thèmes traités : le Théâtre de la Cruauté choisira des sujets et des thèmes qui répondent à l'agitation et à l'inquiétude de l'époque.

Il compte ne pas abandonner au cinéma le soin de dégager les Mythes de l'homme et de la vie moderne. Mais il le fera d'une manière qui lui soit propre, c'est-à-dire par opposition avec le glissement économique, utilitaire et technique du monde, il remettra à la mode les grandes préoccupations et les grandes passions essentielles que le théâtre moderne a recouvertes sous le vernis de l'homme faussement civilisé.

Ces textes seront cosmiques, universels, interprétés d'après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaines, hindoue, judaïque, iranienne, etc.

Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera.

Et dans l'homme il fera entrer non seulement le recto mais aussi le verso de l'esprit ; la réalité de l'imagination et des rêves y apparaîtra de plain-pied avec la vie.

Au point de vue de la forme, [...] nous demanderons à la mise en scène et non au texte le soin de matérialiser et surtout d'actualiser ces vieux conflits, c'est-à-dire que ces thèmes seront transportés directement sur le théâtre et matérialisés en mouvements, en expressions, et en gestes avant d'être coulés dans les mots.

*Le Théâtre et son double. Antonin Artaud*



### Le sexe second

Rousseau l'a dit : « Les femmes en général n'aiment aucun art, ne se connaissent à aucun et n'ont aucun génie. » Ceux qui ne s'arrêtent pas aux apparences ont pu le remarquer déjà. Il suffit d'observer par exemple ce qui occupe et attire leur attention dans un concert, à l'opéra ou à la comédie, de remarquer le sans-façon avec lequel, aux plus beaux endroits des plus grands chefs-d'œuvre, elles continuent leur caquetage. S'il est vrai que les Grecs n'aient pas admis les femmes au spectacle, ils ont eu bien raison ; dans leurs théâtres l'on pouvait du moins entendre quelque chose. De notre temps, il serait bon d'ajouter au *mulier taceat in ecclesia*, un *taceat mulier in theatro*, ou bien de substituer un précepte à l'autre, et de suspendre ce dernier en gros caractères sur le rideau de la scène.

Mais que peut-on attendre de mieux de la part des femmes, si l'on réfléchit que dans le monde entier, ce sexe n'a pu produire un seul esprit véritablement grand, ni une œuvre complète originale dans les beaux-arts, ni en quoi que ce soit un seul ouvrage d'une valeur durable. Cela est saisissant dans la peinture ; elles sont pourtant aussi capables que nous d'en saisir le côté technique et elles cultivent assidûment cet art, sans pouvoir se faire gloire d'un seul chef-d'œuvre, parce qu'il leur manque justement cette objectivité de l'esprit qui est surtout nécessaire dans la peinture ; elles ne peuvent sortir d'elles-mêmes. Aussi les femmes ordinaires ne sont même pas capables d'en sentir les beautés, car *natura non facit saltus*. Huarte, dans son célèbre livre *Examen de ingenios para las sciencias* qui date de 200 ans, refuse aux femmes toute capacité supérieure : « Le cerveau féminin est ainsi fait que la femme n'est capable ni de beaucoup d'esprit ni de grande sagesse. » De même au chapitre 15 : « Dans la mesure où la femme est ce qu'elle est, chaque genre de littérature et de science est contraire à son esprit... Les femmes donc, à cause de la froideur et de l'humidité de leur sexe, ne peuvent atteindre à aucune profondeur d'esprit. Nous voyons maintenant qu'elles parlent avec adresse de choses insignifiantes et futiles. » Les exceptions isolées et partielles ne changent rien à l'affaire. Les femmes sont, et resteront, prises dans leur ensemble, les Philistins les plus accomplis et les plus incurables. Grâce à notre organisation sociale, absurde au suprême degré, qui leur fait partager le titre et la situation de l'homme si élevés qu'ils soient, elles excitent avec acharnement ses ambitions les moins nobles, et par une conséquence naturelle de cette absurdité, leur domination, le ton qu'elles imposent, corrompent la société moderne. On devrait prendre pour règle cette sentence de Napoléon I<sup>er</sup> : « Les femmes n'ont pas de rang. » Chamfort dit aussi très justement : « Elles sont faites pour commercer avec nos faiblesses, avec notre folie, mais non avec

notre raison. Il existe entre elles et les hommes des sympathies d'épiderme, et très peu de sympathies d'esprit, d'âme et de caractère. » Les femmes sont le *sexus sequior*, le sexe second à tous égards, fait pour se tenir à l'écart et au second plan. Certes, il faut épargner leur faiblesse, mais il est ridicule de leur rendre hommage, et cela même nous dégrade à leurs yeux. La nature, en séparant l'espèce humaine en deux catégories, n'a pas fait les parts égales. La différence entre le pôle positif (l'homme) et le pôle négatif (la femme) n'est pas seulement une différence de qualité mais aussi de quantité. C'est bien ce qu'ont pensé de tout temps les anciens et les peuples de l'Orient ; ils se rendaient mieux compte du rôle qui convient aux femmes, que nous ne le faisons avec notre galanterie à l'ancienne mode française et notre stupide vénération, qui est bien l'épanouissement le plus complet de la sottise germano-chrétienne. Cela n'a servi qu'à les rendre si arrogantes, si impertinentes : parfois elles me font penser aux singes sacrés de Bénarès, qui ont si bien conscience de leur dignité sacro-sainte et de leur inviolabilité, qu'ils se croient tout permis.

*Essai sur les femmes.* Arthur Schopenhauer



### Un déjeuner chez Wittgenstein

Au théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet, le 6 mai 2003, j'assiste à une représentation d'une pièce de Thomas Bernhard, la salle est comble, l'a été pendant toute la durée des représentations. Qui sont ces spectateurs ? D'âges divers, l'air sympathiques, ce sont comme moi des Blancs bien nourris et pas trop mal éduqués, désireux de se montrer « dans le coup »... Suspendus aux lèvres des comédiens, ils suivent chaque réplique de ces dialogues qui, pour moi, sont d'un ennui consternant. Pourtant de toutes les personnes dans la salle, je suis sans doute l'une des mieux renseignées sur le contexte de la pièce : j'ai visité la ville de Vienne, je sais à quoi renvoient les mots de « Josefstasse » et de « Steinhof »...

N'empêche que, tout au long du premier acte – un échange interminable entre deux sœurs, l'une plus antipathique que l'autre –, je suis *pétrie* d'ennui. Ces femmes incarnent la petite bourgeoisie conformiste et paresseuse ; elles sont tournées en dérision par les mots qui sortent de leur propre bouche. Surgit enfin, au début du deuxième acte, le héros de la pièce : leur frère Wittgenstein/Worringer. Un homme furibard, caustique. Un énergumène. Il éructe, attaque, se moque de tout, parfois avec brillant. Le public est aux anges. L'homme plonge les mains dans le saladier rempli de salade, faisant mine de se les laver. La salle éclate de rire. Il s'essuie les doigts sur la nappe – ah ! bien fait pour elles, les sœurs stupides, qui ont changé trois fois de nappe pour lui faire plaisir ! Il fracasse des assiettes et les sœurs se lamentent – « Oh mon Dieu ! la porcelaine de grand-mère ! » Il jubile : bien fait pour elles, connasses, attachées comme elles le sont aux objets matériels, aux vieilleries, à l'héritage familial.

Tonnerre d'applaudissements, à la fin... Puis chacun rentre chez soi, rejoint le monde où les liens comptent, où les objets sont symboles porteurs d'amour et de mémoire, où la courtoisie traduit le respect d'autrui, et où un malotru puéril de la trempe de Worringer serait sèchement et fermement mis à la porte.

Nous devenons schizos, mes amis. Dans le quotidien, nous tenons les uns aux autres, nous suivons l'actualité avec inquiétude, faisons tout ce qui est en notre pouvoir pour préserver et renforcer les liens. En tant que lecteurs ou spectateurs, au contraire, nous encensons les chantres du néant, prôtons une sexualité aussi exhibitionniste que stérile, et écoutons en boucle la litanie des turpitudes humaines. À quoi est dû cet écart grandissant, à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, entre ce que nous avons envie de vivre (solidarité-générosité-démocratie) et ce que nous avons envie de

consommer comme culture (transgression-violence-solitude-désespoir) ?  
« L'homme [...] est bon et mauvais, disait George Sand. Mais il est quelque chose encore : la nuance, la nuance qui est pour moi le but de l'art. »  
La littérature contemporaine aurait-elle renoncé à ce but-là ?  
Et si oui, pourquoi ?

Nancy Huston. *Professeurs de désespoir* (Actes sud)

L'homme est cette nuit, ce néant vide qui contient tout dans la simplicité de cette nuit, une richesse de représentations, d'images infiniment multiples dont aucune précisément ne lui vient à l'esprit ou qui ne sont pas en tant que présentes. C'est la nuit, l'intérieur de la nature qui existe ici – pur soi – dans les représentations fantasmagoriques ; c'est la nuit tout autour ; ici surgit alors subitement une tête ensanglantée, là, une autre silhouette blanche, et elles disparaissent de même. C'est cette nuit qu'on découvre lorsqu'on regarde un homme dans les yeux – on plonge son regard dans une nuit qui devient effroyable, c'est la nuit du monde qui s'avance ici à la rencontre de chacun.

*Phénoménologie de l'Esprit*. G.W.F. Hegel

Une de nos délectations était de lire et de relire à voix haute les prodigieux Elisabethains, leur théâtre de la violence – de la cruauté – la plus incisive, et du lyrisme le plus éperdu. C'était notre théâtre.

André Masson



