



CONCOURS INTERNATIONAL D'ÉCRITURE POUR ADOLESCENTS
www.leaweb.org Atelier de lecture ASBL - Belgique

Exercices préparatoires à l'écriture d'une pièce de théâtre

Séquence destinée aux classes du troisième degré général
et technique

Françoise CHATELAIN, 2004

Avec l'aimable autorisation des Éditions Lansman – www.lansman.org

AVERTISSEMENT

Ce dossier est destiné aux professeurs du 3^e degré secondaire (5^e et 6^e) en Belgique, soit les deux dernières années du lycée et correspondent au programme de ce niveau. Toutefois, certaines pistes pourraient être suivies à d'autres niveaux.

Les différences fondamentales entre le théâtre et le roman ou la nouvelle sont supposées connues ainsi que la double énonciation. Pour redécouvrir ces notions ou lire d'autres pistes, il est conseillé de consulter le dossier destiné au 2^e degré et rédigé par M. Liemans. On y trouvera des éléments théoriques et des exercices utilisables au 3^e degré également, ainsi que des considérations générales sur la manière d'intégrer le concours dans le déroulement du cours de français.

TABLE DES MATIERES

En guise d' introduction : les relations difficiles entre école et théâtre	<i>page 5</i>
Partie 1 : Un peu de théorie sur l'écriture et la représentation théâtrale :	<i>pages 6-24</i>
1. Le théâtre : texte et représentation (d'après A.Ubersfeld)	<i>pages 6-9</i>
2. Résumé de l'essai de F. Naugrette, Le plaisir du spectateur de théâtre qui contient de nombreux éléments sur l'histoire du théâtre et sa dimension politique	<i>pages 10-20</i>
3. Le théâtre des idées (d'après A.Ubersfeld)	<i>page 21</i>
4. Panorama de quelques auteurs belges de langue française des XIXe et XXe siècles	<i>pages 22-23</i>
Partie 2 : Propositions pédagogiques	<i>pages 24-113</i>
1. Quelques pistes générales , incluant une liste non exhaustive de pièces dont la lecture peut être proposée au 3 ^e degré, dans le cadre du concours	<i>pages 24-25</i>
2. Lire le théâtre : une confrontation entre la tragédie classique et le drame romantique sur le thème de l'assassinat politique	<i>pages 26-39</i>
o Racine et Britannicus	<i>pages 26-31</i>
o Musset, Lorenzaccio	<i>pages 31-37</i>
o Exercices de synthèse	<i>pages 38-39</i>
o Autres activités envisageables	<i>pages 40-44</i>
3. Exercices de lecture-écriture ciblés sur des techniques précises : chacune des fiches présente une brève notice théorique, un exercice d'application en lecture et une proposition d'écriture dramatique. Dans la mesure du possible, les extraits proposés ont été choisis en fonction de la thématique du concours. Toutefois, la nécessité de trouver des passages adéquats et accessibles aux élèves d'une part, les problèmes de droit, d'autre part, n'ont pas toujours permis de présenter des textes centrés sur les problèmes d'injustice ou de droits de l'homme	<i>pages 45-51</i>
o Les didascalies	<i>page 45</i>
o L' exposition	<i>pages 46-47</i>
a. Le dialogue de théâtre	<i>pages 48-51</i>
4. Exercices de lecture-écriture intégrant plusieurs techniques	<i>pages 52-58</i>
o Quand un personnage historique devient personnage de théâtre	<i>pages 52-56</i>
o Dialoguer un scénario	<i>pages 57-58</i>
5. Des exemples d'ateliers d'écriture théâtrale	<i>pages 59-62</i>
o Propositions de Jean-Pierre Sarrazac	<i>page 59</i>
o La méthode Knapp (texte de P.Rousseau)	<i>pages 60-62</i>

6. [Extraits de pièces relatifs aux exercices](#) et textes non théâtraux associés *pages 63-113*
- o Beaumarchais, [Le Barbier de Séville](#), acte I, scène 1 *pages 63-65*
 - o Beaumarchais, [Le Mariage de Figaro](#), acte I, scène 9 *pages 66-67*
 - o Corneille, [Cinna](#) acte V, scène 1 *pages 68-70*
 - o Paul Emond, [Seul à Waterloo, seul à Sainte-Hélène](#) *pages 71-73*
 - o Victor Hugo, [Ruy Blas](#), acte I, scène 1 *pages 74-76*
 - o Victor Hugo, [Ruy Blas](#), acte I, scène 3 *pages 77-79*
 - o [Las Cases parle de Sainte-Hélène](#), Chapitre XI *page 80*
 - o Madame de Sévigné, [Lettres](#) *page 81*
 - o Marivaux, [La colonie](#), scène 13 *pages 82-83*
 - o Marivaux, [La fausse suivante](#), scène 2 *page 84*
 - o Marivaux, [Le Jeu de l'amour et du hasard](#), acte I, scène 1 *pages 85-86*
 - o Marivaux, [Le Jeu de l'amour et du hasard](#), acte III, scène 6 *pages 87-88*
 - o Marivaux, [Le Jeu de l'amour et du hasard](#), acte III, scène 8 *pages 89-90*
 - o Molière, [Georges Dandin](#), acte II, scène 2 *page 91*
 - o Molière, [L'Avare](#), acte IV, scène 3 *pages 92-93*
 - o Molière, [Le Malade imaginaire](#), acte I, scène 1 *pages 94-95*
 - o Molière, [Le Médecin malgré lui](#), acte I, scène 1 *pages 96-97*
 - o Molière, [Placets](#) *pages 98-99*
 - o Molière, [Tartuffe](#), préface *page 100*
 - o Molière, [Tartuffe](#), acte I, scène 1 *pages 101-105*
 - o Molière, [Tartuffe](#), acte V, scène 7 *pages 106-108*
 - o Racine, [Britannicus](#), acte II, scène 6 *pages 109-110*
 - o Saint-Simon, [Portrait de Louis XIV](#) (*Mémoires*) *page 111*
 - o Victor Hugo, [Les Châtiments](#) *pages 112-113*

EN GUISE D'INTRODUCTION

Dans son article, « Le théâtre et l'école : éléments pour une histoire, repères pour un avenir »¹, Philippe Meirieu esquisse une histoire des rapports difficiles entre enseignement et théâtre, avant de faire une proposition de « réconciliation ». Il nous semble que cette mise en perspective peut servir utilement de point de départ à ce dossier.

La méfiance des pédagogues à l'égard du théâtre est une constante, de Platon à Rousseau et même plus tard. En effet, l'école est traditionnellement conçue comme le lieu où l'on apprend la résistance à la séduction au nom de la raison, tandis que le théâtre – et l'art en général – est le monde de la séduction, de la frivolité, de la superficialité, de la tromperie. Mais, paradoxalement, l'école utilise les techniques théâtrales pour se mettre en scène. Seule notable exception de ce rejet du théâtre, le cas des Jésuites qui voit dans le travail théâtral un « exercice » (au sens qu'Ignace de Loyola donne à ce terme) qui permet de se concentrer, de faire le vide en soi, de faire taire ses passions, c'est l'expérience d'une ascèse qui permet l'ouverture à l'autre, Dieu dans ce cas précis. Cette vision, laïcisée, sera reprise par des pédagogues modernes dont Maria Montessori, par exemple.

Initialement, les techniques théâtrales ont surtout été introduites dans les classes par des pédagogues s'occupant d'enfants difficiles. C'est un mouvement lié à la démocratisation de l'enseignement public qui considère le théâtre comme un moyen pédagogique permettant la construction de la personnalité du jeune dans la collectivité, le retour sur soi et l'ouverture aux autres, le développement individuel et solidaire.

Mais le théâtre a une autre fonction, celle d'être un projet en soi qui mène à la production d'un spectacle, mobilisateur pour les élèves, mais parfois peu formateur. Nous nous trouvons donc là devant une contradiction, puisque souvent production rime avec exclusion tant il est vrai que, pour le spectacle, on a tendance à sélectionner les meilleurs et à réserver aux autres des rôles subalternes.

Meirieu propose une refondation basée sur les fondamentaux du théâtre à l'école ; parmi ceux-ci, il en retient trois :

- Construire un espace symbolique (opposé à l'espace scolaire aujourd'hui bien souvent chaotique). Le théâtre (avec les lieux de justice) est un endroit où l'enfant peut sortir de l'agglutinement des rapports humains, où des places fixes sont assignées à tout un chacun. C'est là qu'il redécouvre également la fonction du symbole, surtout en ce qui concerne le théâtre contemporain. Une des fonctions de l'éducation est de séparer, de sortir du chaos ; par le symbolique, le théâtre fait entrer l'enfant dans l'intelligence qui structure le réel.
- Faire vivre la parole du texte. Par la voix, il s'agit de rendre présent celui qui, autrefois ou plus récemment, a produit le texte, faire entendre le vide, le silence, l'hésitation de celui-ci, réalités qui ont peu de place dans les classes où l'on a tendance à combler tout vide de parole.
- Instituer un collectif permettant la « focalisation ». Le théâtre est partage, du fait de la présence d'un public hétérogène. Il s'agit de construire un spectateur de théâtre en état de maîtrise concentrée et active, à l'opposé de ce qu'est un spectateur de télévision.

Pour permettre un travail efficace et profitable sur ces bases, il convient de travailler en partenariat avec des professionnels : enseignants et gens de théâtre conscients de leur place respective.

¹ In *Le théâtre et l'école. Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Actes Sud, collection « Papiers », ANRAT, cahier n°11, 2002

PARTIE 1

UN PEU DE THEORIE SUR L'ECRITURE ET LA REPRESENTATION THEATRALE

1. Théâtre : texte et représentation (d'après A.Ubersfeld)

La représentation est la jonction de divers éléments qui doivent tous jouer leur rôle pour que le spectacle fonctionne.

Le Texte

- Le Texte versus la représentation

2 excès sont possibles :

1. privilégier le texte

Cela implique que la représentation est l'expression, la traduction du texte littéraire. La tâche du metteur en scène consiste alors à traduire le texte auquel il doit rester fidèle : cette vision est basée sur l'idée d'une équivalence parfaite entre le texte et le spectacle

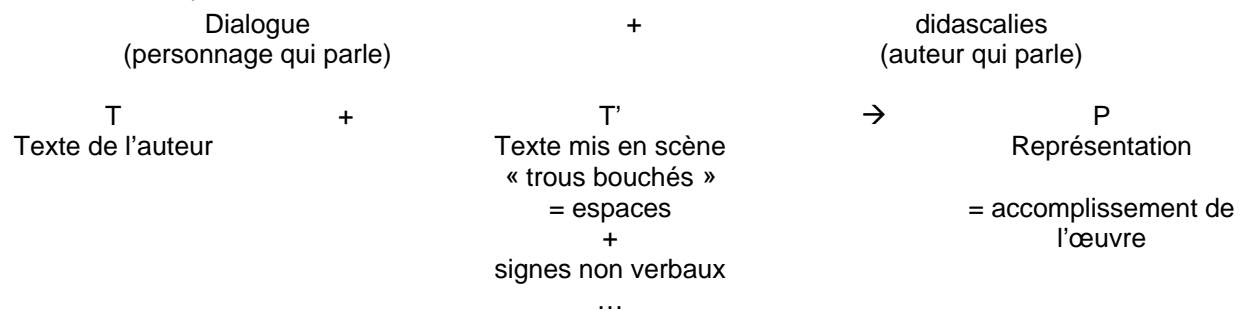
Dangers :

- figer le texte,
- se contenter de « boucher les fissures du texte »,
- privilégier une seule lecture du texte

2. travailler contre le texte : refus pur et simple du texte

Cette vision est tout aussi dangereuse que la précédente

- Qu'est-ce qu'un texte de théâtre ?



L'Espace théâtral

Le théâtre bourgeois traditionnel s'oppose au théâtre de tréteaux

- Théâtre bourgeois traditionnel

L'espace est délimité d'un côté par la rampe, de l'autre par un décor, c'est-à-dire une construction scénique évoquant avec précision un lieu du monde.

Il s'agit donc d'une sorte de morceau arbitrairement détaché du monde dont les ouvertures débouchent sur le monde homogène à celui créé sur scène.

Mais il existe une coupure entre les spectateurs et le spectacle.

La scène ressemble donc à la vie : tout est fait pour qu'on ne puisse pas distinguer l'un de l'autre ; un rapport de sympathie, d'identification est ainsi instauré.

Le décor contient des objets dont l'intérêt est d'exister dans le monde réel.

- Théâtre de tréteaux

Il y a une continuité entre les spectateurs et les comédiens ; il n'y a pas « d'extra-scènes » (coulisses...) : on voit tout. Le tréteau est donc un lieu d'activité ludique.

Les objets utilisés sont intéressants parce qu'ils appellent l'usage qui en est fait.

- Tous les intermédiaires

L'espace scénique fournit les indications sur le rapport des personnages au monde qui les entoure.

Le Travail du scénographe

Le scénographe est l'architecte de l'espace

- Ses outils sont :
 - les coordonnées de l'espace qu'il modifie ou crée,
 - le décor dans sa matérialité
 - le corps des comédiens,
 - la lumière et la musique.
- L'espace théâtral se construit, au choix du scénographe, par :
 - une architecture
 - une vue picturale sur le monde
 - ou un espace sculpté par les corps.

Reprenons chacun de ces éléments :

- Les coordonnées

- Horizontal versus vertical

- gestuelle à ras de terre
- carrelage
- ...
- corps des comédiens
- cadrage, toile de fond
- praticables, échelle, escaliers...

- profondeur versus surface

- morceau de réel (+ fond de décor)
- hiérarchisation du regard
- ➔ marche des comédiens ➔ public : champs de forces
- toile sans profondeur ➔ image, tableau
- frontalité rapport comédiens/public
- absence de hiérarchie des plans mais hiérarchie centre ➔ bords

- fermeture versus ouverture
- vide versus plein
- intérieur versus extérieur
- circulaire versus rectangulaire
- aspect logique

- La matérialité

Exemples :

Toile peinte ➔ théâtralité affichée ou renvoi vers l'esthétique du tableau

Bois nu ➔ effet de réel affichée

- Les lumières
 - Focaliser en 1 point et déplacer la focalisation
 - Modifier la dimension de l'espace en éclairant une seule zone et en laissant le reste dans l'ombre
 - Montrer le rapport espace / temps : modification par rapport à l'heure
 - Effacer les limites de l'espace ➔ illusion d'un espace infini
 - Figurer l'abstrait de l'atmosphère

Le travail du comédien

Le comédien est tout : il n'y a pas de spectacle sans lui ; mais, paradoxalement, il est producteur et produit / artiste et œuvre
croisement de fictionnel et de ludique

- Le comédien est un être humain

Il est transformé (partiellement) en signe dans toute sa personne (à la différence, par exemple, du policier dont seul l'uniforme est signe).

- Il fonctionne sur deux axes

- Il intervient dans la fiction et se réfère à un ailleurs.
- Il se livre à une activité concrète : la performance.

Question : le comédien est-il un objet ?

Deux conceptions s'opposent : l'acteur marionnette et l'acteur sans metteur en scène, par conséquent totalement autonome.

On peut se demander, dans le jeu du comédien, ce qui est intentionnel ? involontaire ?

Il existe 3 types de signes :

- Intentionnels

- Images du travail intentionnel pour faire passer un contenu intellectuel

- Signes du code théâtral : diction, gestes « de théâtre »
- Intentionnels mais images de signes non intentionnels : émotions, tics ...
- Non intentionnels
 - conscients (voix, physique...)
 - venant de rôles antérieurs : style
 - inconscients

Le comédien et la fiction

Il est à la fois à l'intérieur (marionnette) et en dehors (auteur d'une performance)

Un rapport intéressant est celui du comédien et de son personnage : un personnage joué par un comédien a :

- Des traits distinctifs
- Des déterminations plus ou moins individualisées par le genre
- Une part venant du comédien

Ex. : le valet Ruy Blas a les traits individuels de Ruy Blas – les traits du valet de la tradition théâtrale (codé) – les traits du comédien qui interprète le rôle

Le Travail du metteur en scène

Les étapes du travail suivent un processus logique

1. le texte

Sa lecture doit prendre en compte l'univers concret, le théâtre dans ses composantes matérielles (scène, comédiens possibles, commanditaires, somme d'argent utilisable, public prévisible) ainsi que des déterminations socio-culturelles et le public.

Cela a des conséquences sur la lecture, qui est construction d'un univers fictionnel personnel qui tient aussi compte des habitudes du metteur en scène.

Par conséquent, le metteur en scène prend en considération à la fois son univers de référence et celui du spectateur : quel est l'écart entre violer le spectateur et s'efforcer de lui donner une image rassurante ?

2. point de départ : le metteur en scène dispose de plusieurs possibilités :

- le texte, une idée à montrer
- un point de départ spatio-scénique : tableau visuel
- une voix textuelle
- des mouvements des corps

3. le choix du « programme » : autres praticiens : comédiens, scénographe, ... Cela dépend de l'aléatoire, de l'économique, de l'existence de troupes...

4. jugement du rapport entre fiction et performance

Le Travail du spectateur

1. Rôles

- Au départ : son univers de référence est pris en compte par l'auteur, le metteur en scène, le comédien. Il existe ainsi une sorte de contrat
- Après : le spectateur est destinataire c'est donc en lui et par lui que le spectacle est produit :
 - Il donne la réponse finale : il applaudit, parle...
 - Le sens se fait en lui
- Pendant : le spectateur est destinataire (double énonciation) : il réagit par ses silences, rires, soupirs, mouvements...

Le travail du spectateur de théâtre est plus difficile qu'au cinéma où le cadrage, les mouvements de caméra... lui facilitent la tâche.

2. Plaisir

- Collectif : il se reflète et se répercute sur les autres membres du public.
- Multiple : le spectateur est actif, il tire sa satisfaction
 - de la narration
 - du signe (voir et entendre)
 - de voir imiter le monde
 - de la mémoire (référence au vécu)
 - de comprendre
 - de l'identification
 - de la transgression : voyeurisme, catharsis

2. Résumé de l'essai de F. Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*

Cet essai a été écrit à l'intention des étudiants de lettres afin qu'ils ne lisent plus le théâtre comme n'importe quel texte mais en perçoivent l'enjeu spécifique : être un spectacle entier dont l'objectif est de divertir le public par le rire, la réflexion ou l'émotion esthétique. L'auteur se place ainsi sous l'égide de Brecht.

A noter, tout particulièrement, une riche bibliographie qui pourra aider les professeurs soucieux de renouveler leur approche de l'étude du texte théâtral.

Dans le résumé, nous retiendrons, en particulier, les aspects qui intéressent la dimension politique (au sens le plus large) du texte de théâtre.

Les sous-titres sont ceux de l'auteur qui structure son livre en 5 chapitres.

1. *Le théâtre, art vivant et expérience collective*

Selon l'auteur, l'expérience théâtrale est d'abord un plaisir partagé : rituel privé – on va rarement seul au théâtre – mais aussi cérémonie sociale. Le théâtre en effet était, avant le cinéma, le plus grand spectacle de masse. Il suffit de voir la place que lui accordent les romanciers du XIXe siècle : lieu de rencontres, lieu où certaines classes sociales prenaient leur rang, se donnaient en spectacle.

L'émotion provient donc notamment d'une tension entre l'appartenance à un sous-groupe et l'immersion dans la foule anonyme avec laquelle on partage les mêmes goûts.

1.1. *Le public, le peuple, la cité*

Le théâtre est une pratique institutionnelle dont l'histoire est liée au développement urbain et qui reste essentiellement lié à la cité.

1.1.1. *L'Antiquité*

Ainsi, dans l'Antiquité gréco-romaine, le « theatron » (lieu où on voit) sert aussi bien aux cérémonies religieuses qu'aux assemblées politiques. Le théâtre grec est issu conjointement des rites célébrés pour le peuple dans un lieu contigu au palais, de la récitation publique de poèmes épiques pendant les fêtes civiques, de manifestations dramatiques données à l'occasion de cérémonies funèbres et de danses sacrées sur des sujets mythologiques. Ce mélange de religieux et de politique a pour fonction d'unir la cité dans le sentiment d'appartenance à une communauté, par le biais d'une émotion collective. À partir du Ve siècle, avec l'apparition des villes, les représentations disparaissent des lieux campagnards et les spectacles sont organisés par l'administration de la cité. Le théâtre devient alors, pour les Grecs, symbole de culture, émanation et reflet de la démocratie. Même s'il n'est accessible qu'aux citoyens (10% de la population), les plus pauvres y ont droit puisque les riches ont l'obligation légale de financer les spectacles et que l'État subvient partiellement au prix des entrées pour les moins nantis. À ce moment, on est passé du culte (représentation de la vie des dieux) à la culture (représentation de la vie des héros morts) et le théâtre assume un rôle idéologique dans la vie politique par la célébration des succès de la cité (cf. *Les Perses* d'Eschyle)

À Rome, toute la vie publique est placée sous le signe du spectacle : l'art de l'orateur rejoint celui du comédien, les triomphes militaires sont théâtralisés... par ailleurs, le théâtre prend une dimension populaire de dévouement carnavalesque mais dans un espace-temps défini par le pouvoir.

Les premiers théâtres de pierre datent du Ier siècle avant Jésus-Christ ; Vitruve accorde une grande place aux contraintes acoustiques, dans la crainte de voir le sentiment de masse l'emporter sur la réflexion individuelle. Théâtre et jeux sont les organes idéologiques du pouvoir impérial qui souhaite la soumission par le divertissement.

1.1.2. *Le théâtre religieux et le théâtre profane au Moyen Age*

Ils ont des origines sacrées. En effet, ils sont issus de la liturgie chrétienne déjà théâtralisée. Dès le Xe siècle et dans un premier temps, des passages dialogués sont ajoutés à la messe à Pâques et à Noël. L'Église les conçoit comme une paraphrase du culte. Ils sont d'abord joués en latin, avant qu'on passe, à partir du XIe siècle, à la langue vulgaire. Le texte s'enrichit ensuite de passages comiques et on aboutit au « jeu », genre hybride qui, peu à peu, se libère du cadre liturgique, sort de l'église pour la ville où il est joué sur des échafauds en planches dressés sur les places, les parvis d'églises ou les cimetières. Dans certains pays, comme en Angleterre, il peut s'agir de spectacle itinérant sur des chariots qui vont vers le public ; Ainsi, à Vienne, la Passion traverse la ville jusqu'au cimetière qui fait figure de Golgotha. Le peuple participe à ce spectacle dont la dimension religieuse concerne tout le monde, même s'il est d'abord destiné à ceux qui ne savent pas lire. Joué par le peuple lui-même, le spectacle religieux soude la communauté.

Par la suite, on verra se jouer des « mystères » qui durent plusieurs jours et sont donnés comme clou de cérémonies officielles : mariages princiers, réception de dignitaires étrangers...

Parallèlement à la montée en puissance de la bourgeoisie urbaine à partir du XIII^e siècle, se développe un courant profane. On verra ainsi des confréries joyeuses de comédiens amateurs bourgeois se produire, ce qui entraînera la création de nouveaux genres comiques (farce, sottie...), sortes de défouloir social et érotique (cf. Fête des fous). La crainte d'une contamination du théâtre religieux va entraîner le rejet par l'Église.

Le spectacle le plus populaire au Moyen Age reste toutefois la chanson de geste, telle que la définit Jean de Grouchy :

Nous appelons chanson de geste un chant dans lequel sont rapportées les actions des héros et les œuvres de nos ancêtres, de même que la vie et le martyre des saints ou les souffrances endurées par les grandes figures de l'histoire pour la défense de la foi et de la vérité, comme par exemple la vie du bienheureux Etienne, le premier martyr, ou l'histoire du roi Charles.²

Elle a une fonction édifiante et est jouée devant des toiles peintes dans des réunions : foire, fête au château, champ de bataille... c'est une forme de théâtre de rue qui maintient la cohésion autour de légendes fondatrices.

1.1.3. *Le théâtre élisabéthain*

Il matérialise, au XVI^e siècle, le déplacement du théâtre de l'église vers la ville qui voit la construction de théâtres fixes partout en Europe. L'engouement du public et des autorités est alors en plein essor. La deuxième moitié du siècle va voir l'apparition de troupes professionnelles qui remplacent les amateurs. Le théâtre devient donc une industrie avec ses auteurs spécialisés qui produisent des textes dans des délais très brefs afin de satisfaire le public. Les salles construites à cette époque ont comme modèle la cour d'auberge où se donnaient les spectacles auparavant. Le bâtiment est circulaire ou octogonal, laissant un espace vide au centre ; la scène est adossée au mur et s'avance dans le cercle. Le public se répartit autour de la scène et dans des galeries en hauteur, tout autour. La communication est facile avec le public grâce à la proximité physique des acteurs et des spectateurs.

La professionnalisation des troupes entraîne des conséquences économiques, sociales et politiques. Les troupes sont soumises à des obligations comme la « Loi des Pauvres » (1572) qui les contraint à se mettre sous la protection d'un seigneur. En 1583, quelques compagnies sont autorisées à s'installer dans l'enceinte urbaine. En 1603, Jacques Ier met les grandes compagnies sous la protection de la famille royale. Il s'agit d'une structuration du mécénat comparable à celle qui existe en France au XVII^e siècle et qui met les comédiens à l'abri des vicissitudes économiques. Mais les craintes de débordement subsistent ainsi que l'hostilité des puritains qui voient, dans le théâtre, un facteur de débauche. Une des premières mesures de Cromwell sera, d'ailleurs, la fermeture des salles.

1.1.4. *L'âge classique*

C'est celui des privilèges et de la censure. En France, le théâtre est l'occasion de réjouissances collectives populaires ou aristocratiques. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, le pouvoir le surveillera étroitement : contrôle du répertoire par la censure mais aussi le privilège, c'est-à-dire l'exclusivité d'un genre accordée à une salle. Ainsi, au XVIII^e siècle, l'Opéra est le seul endroit où l'on peut voir ensemble la musique et danse, la Comédie française est la seule salle qui puisse jouer les pièces en 5 actes et la tragédie... Le privilège est une garantie de stabilisation pour le public et de sérénité pour les troupes, protégées contre la concurrence, mais c'est aussi un risque de sclérose qui laisse peu de liberté créatrice aux compagnies constamment sous surveillance et dépendance économique du pouvoir en place qui attribue les subventions. Il est significatif que la censure ait longtemps été, en France, sous tutelle du Ministère de l'Intérieur, avant de passer sous celle du Ministère de la Culture

L'exemple de la création de *Tartuffe* est caractéristique des interférences entre sphère culturelle, institutionnelle et politique dans la production d'une œuvre littéraire, surtout théâtrale. Il faut que le pouvoir de Louis XIV se soit fortifié pour que la pièce puisse être jouée.

Jusqu'au XVIII^e siècle, il est interdit de faire allusion, au théâtre à la religion, à la politique, au gouvernement, aux corps constitués, aux personnalités en vue, à la morale publique³. Des policiers sont présents dans la salle pour vérifier la conformité du texte à celui qui a été autorisé ; la rigueur n'est pas extrême mais les troupes exercent une autocensure.

² Cité p.22

³ cf. « Monologue de Figaro » dans Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*

1.1.5. *L'époque romantique*

On est à la recherche d'un public uni. Pendant la Révolution, le théâtre était indissociable de la fête. En 1791 c'est la fin des privilèges et de la censure, ce qui permet la floraison de petits théâtres dont beaucoup servent aussi de tribunes politiques. Pour prévenir les débordements, Napoléon rétablit toutefois le système des privilèges qui durera jusqu'au second Empire.

Les années 1820-1830 sont marquées par une réflexion sur le théâtre qui prend en compte l'émotion « électrique » qui passe d'un spectateur à l'autre et soude le public (cf. Guizot, préface à la traduction de Shakespeare). Se développe une vision utopique de la nation unifiée autour d'un art populaire qui l'élève et destiné à un public dont tous les membres sont égaux en droit ; ce sera le drame romantique qui marque l'abolition de la hiérarchie des genres et veut un « théâtre d'élite pour tous », à la différence du mélodrame qui conforte le peuple dans une vision d'une société providentielle⁴. Dumas et Hugo souhaitent l'ouverture d'un théâtre voué au seul drame romantique ; ce sera, par autorisation royale, le théâtre de la Renaissance mais l'expérience ne pourra être poursuivie faute de subventions. L'ambition romantique d'un théâtre populaire de qualité sera reportée au XXe siècle.

À cette époque, l'État conserve un rôle de surveillance et la censure réapparaît quand des tentatives de subversion se manifestent (Hugo, *Le Roi s'amuse*). Les privilèges ne disparaissent définitivement qu'en 1864.

Sous Napoléon III, les théâtres parisiens sont réorganisés : le boulevard du Temple, haut lieu du mélodrame, est rasé dans les opérations immobilières d'Hausmann et de nouveaux établissements sont construits, qui favorisent les genres à la mode – vaudeville, opérette –, susceptibles de faire participer la population à la fête impériale. Mais la disparition des salles les plus populaires et l'augmentation des prix vont évincer pour longtemps les classes défavorisées, comme cela sera le cas également pour le logement dont la cherté repousse les plus pauvres vers les banlieues.

1.1.6. *L'invention du Théâtre national populaire*

La multiplication des théâtres privés à partir de 1864 produit une répartition des rôles entre public et privé. Au XXe siècle, l'État prend en charge un théâtre public de qualité chargé de conserver le répertoire et de créer des œuvres d'auteurs contemporains. À cette fin, les compagnies doivent assumer un cahier des charges précis qui concerne non seulement la qualité et la variété du répertoire mais aussi le prix des places, l'accessibilité du public, la mise en place d'activités culturelles... Se développe ainsi l'idée d'un théâtre véritable « service public ».

À la fin du XIXe siècle, M. Pottecher fonde le « Théâtre du Peuple » de Bussang⁵ (Vosges) ; en 1911-1912, F. Gémier promène dans la France entière le « Théâtre national ambulant » avec son matériel⁶. Ces initiatives se veulent une critique de la ségrégation qui opère, via une sélection par l'argent, le règne du goût bourgeois et qui provoque l'enlisement dans un style conventionnel ou la complaisance pour les effets faciles du vaudeville. La critique passe par la dénonciation de la scène à l'italienne. En 1920, Gémier fonde le premier TNP dans une salle du Trocadéro et y abandonne le plan en fer à cheval pour permettre une visibilité égale pour tous. Romain Rolland, Jacques Copeau et le Cartel poursuivront l'objectif de renouveler la connaissance des classiques et de découvrir des auteurs contemporains français ou étrangers. Leurs efforts seront couronnés par la nomination des membres du Cartel (à l'exception de Pitoëff qui n'était pas de nationalité française) à la tête de la Comédie française en 1936.

Après la guerre, les festivals décentralisés se multiplient et le TNP est rouvert à Chaillot sous la direction, dès 1951, de Jean Vilar. Il développe une conception humaniste du théâtre, qui refuse de cantonner les classes sociales dans un type de théâtre défini et, au contraire, veut donner à tous l'accès à la culture la plus haute. Cela passe par le refus de la scène à l'italienne, par de fortes subventions qui permettent de baisser les prix des places, par des mesures incitatives à destination des classes ouvrières, en accord avec les comités d'entreprise, par le choix d'un répertoire divertissant et instructifs, notamment les classiques rendus lisibles grâce à des mises en scène ambitieuses. Tant au TNP qu'à Avignon se développe une atmosphère festive de communion populaire rendue possible par l'infrastructure matérielle et des rencontres égalitaires sans vedettariat ; c'est encore ainsi que travaille aujourd'hui Ariane Mnouchkine.

1.1.7. *La décentralisation*

Elle se produit après la Libération de 1944 quand la nécessité se fait jour de mettre en place une politique culturelle nationale la plus équitable possible sur l'ensemble du territoire français. Cela passera par la mise en œuvre d'une politique de décentralisation culturelle, la création de troupes permanentes, de festivals en province puis, dans les années 1960, sous l'autorité de Malraux, de maisons de la culture et, enfin, plus

⁴ Voir les préfaces du théâtre de Victor Hugo

⁵ <http://www.theatredupeuple.fr/>

⁶ Voir aussi les « Comédiens routiers », ancêtres du Théâtre national de la Communauté française

récemment, de Centres dramatiques régionaux. La formation des acteurs, techniciens et scénographes sera désormais prise en charge par l'État.

1.2. Un art politique

Le théâtre joue un rôle civique : il développe un discours sur le fonctionnement de la cité ; c'est un divertissement politique. Quelques exemples peuvent illustrer cette fonction.

1.2.1. *Eschyle, L'Orestie (Ve siècle A.C.)*

Les fondements de la loi s'éprouvent dans l'affrontement entre le héros, la cité et les dieux. *L'Orestie* marque le passage de la vengeance individuelle à la justice civile ; Athéna arrête le cycle en épargnant Oreste et en transformant les Erynnyes, déesses de la vengeance, en Euménides (apaisées).

1.2.2. *Molière, Tartuffe (1669)*

La pièce est un discours sur le pouvoir politique par l'intervention comme *Deus ex machina* du roi représenté métonymiquement par l'exempt.

La logique de la fable voudrait que Tartuffe l'emporte ; en effet, le seul dénouement dramatiquement logique serait qu'Orgon soit pris au piège. Le coup de théâtre final qui permet un dénouement heureux est invraisemblable du point de vue dramatique mais il est rigoureux idéologiquement parlant. En effet, le roi sait reconnaître le Bien du Mal grâce à sa clairvoyance divine, sans se laisser abuser par de fausses valeurs, comme en témoigne le dernier discours de l'exempt.

L'œuvre participe donc à l'édification du portrait glorieux de Louis XIV.

1.2.3. *Le mélodrame*

C'est le genre dominant sous l'Empire et la Restauration ; il joue un rôle central dans la réconciliation nationale.

Son intrigue et ses personnages sont stéréotypés selon le schéma suivant : « autour d'une famille unie, un traître rôde. Des signes naturels avant-coureurs l'ont annoncé. Il met son plan à exécution mais est contré in extremis par un justicier désintéressé ». Ce justicier est l'image de la Providence qui garantit la confiance du citoyen dans la justice, la police et l'Église. Dans ce contexte, la famille est l'image de la Nation réconciliée après le martyre du père (régicide) ; la concentration de tout le mal sur le traître permet l'évacuation du mal social par la société. Ce genre a donc une fonction conservatrice, à l'opposé du « Mélodrame social » qui fera le lien entre exploitation économique et déchéance sociale.

1.2.4. *Musset, Lorenzaccio (1834)*

La pièce, qui ne sera jouée qu'en 1896, présente un discours moins idéologique que critique. Le théâtre est devenu un laboratoire des activités humaines, notamment politiques mais, à la différence du mélodrame, le drame romantique ne fournit pas de solution.

Ici, il ne s'agit pas d'un discours politique dogmatique mais d'une dénonciation des différentes utopies du siècle : l'idéalisme, l'agitation républicaine inefficace à cause de son manque d'organisation collective et de la tentation du tyrannicide. Musset met en scène une interrogation sur le présent à la lumière du passé.

1.2.5. *Sartre, Les Mouches (1943)*

Pendant l'occupation, la pratique du théâtre est interdite aux Juifs qui quittent leur fonction, émigrent ou se cachent⁷. Cela aura un impact sur le répertoire car la censure recommande d'éviter les pièces d'actualité. C'est ce qui explique que la mythologie soit revisitée.

Sartre réécrit *L'Orestie* ; les mouches deviennent le symbole de la mauvaise conscience collective, Argos représentant la France et Oreste un résistant.

1.2.6. *Genet, Les Paravents (1961)*

Malgré l'absence de description réaliste de la guerre et d'affrontement manichéen, la pièce est une critique du colonialisme. Elle fut victime d'une cabale orchestrée d'abord par des mouvements d'extrême-droite puis par les députés conservateurs.

1.3. Un art collectif

1.3.1. *De la troupe à la création collective*

Le plus souvent, le dramaturge produit un texte pour une troupe qu'il connaît et, parfois, qu'il dirige (comme Shakespeare ou Molière) ; il arrive qu'il le fasse en fonction d'une distribution. On peut considérer *L'Impromptu de Versailles* de Molière (1663) comme une mise en abyme des conditions de création.

⁷ Voir le film de Truffaut, *Le dernier Métro*

Il existe une « grille des emplois » qui impose ses contraintes jusqu'au XIXe siècle et règle les salaires. C'est le mélange des genres du Romantisme qui amène le changement en supprimant emplois et genres.

Aujourd'hui, les troupes sont moins hiérarchisées mais toujours soudées et malgré la fonction du metteur en scène qui apparaît à la fin du XIXe siècle, le travail des comédiens et techniciens est important dans la création.

Dans la 2^e moitié du XXe siècle, des troupes se constituent pour la création de spectacles collectifs, comme le Théâtre du Soleil⁸ d'Ariane Mnouchkine qui crée *L'Age d'or, 1789, 1793* ; cela entraîne la disparition de la notion d'auteur et l'impossibilité de rejouer le même spectacle dans d'autres conditions.

1.3.2. *Le théâtre est fait pour être joué*

Le théâtre est d'abord un spectacle vivant comme la danse, le cirque, l'opéra. Le terme anglais « performance » conviendrait d'ailleurs mieux que représentation. Le premier exprimant l'idée que le texte écrit est la trace d'une représentation passée ou à venir.

Le théâtre a peu de lecteurs, en dehors d'un public spécialisé.

Peut-on lire le théâtre ? il existe certains formes théâtrales très littéraires comme les textes de Shakespeare, le théâtre classique du XVIIe siècle et quelques autres des XIXe et XXe siècles. Mais le vaudeville, par exemple, avec ses jeux de scène, sa langue simple et stéréotypée, est de lecture pénible parce qu'un effort d'imagination important est nécessaire. Certaines pièces reposent sur une théâtralité pure et ne se comprennent que par rapport aux conventions ; pour entrer dans la lecture, il faut donc se mettre en position active de metteur en scène ou d'acteur potentiel.

Le plaisir provient donc davantage de l'identification à l'acteur ou au metteur en scène que d'une identification au personnage et le lecteur est embarqué dans une représentation virtuelle.

2. Le lieu où l'on voit

Le plaisir du spectateur prendra des formes différentes selon la disposition de l'espace théâtral.

2.1. La coupure scène/salle

Le théâtre appartient aux arts de représentation (comme la peinture, la poésie, le roman ou la sculpture) mais il est homogène en ce qui concerne le matériau : hommes-acteurs et objets-accessoires sont différents de personnes et de choses véritables. Cela provient de la séparation entre regardés et regardants, ce qui crée une vision orientée unilatéralement. Ce n'est pas exactement la même chose dans d'autres spectacles : dans le cas du carnaval, l'espace n'est pas scindé en deux mondes puisque acteur et spectateur sont réversibles, ce qui ne permet pas le développement d'une fable. Le cirque montre l'accomplissement réel d'une action et pas sa représentation ; l'émotion du spectateur provient alors du risque tandis qu'au théâtre, elle provient de la crainte d'une rupture de l'illusion.

2.2. L'espace théâtre

2.2.1. *L'amphithéâtre antique*

Au début, le jeu a lieu dans l'orchestra dont la circularité et l'ouverture au spectateur à la nature et à la cité permettent la participation du public, ce qui rend l'événement civique fédérateur. C'est l'idéal nostalgique de l'occident.

Aujourd'hui, les salles en gradins permettent des conditions de perception visuelles et auditives égales pour tous, contrairement au théâtre à l'italienne, fondamentalement inégalitaire. C'est ce que considérait déjà Wagner pour la conception du Festspielhaus de Bayreuth où, en 1876, on joua lumières éteintes pour la première fois.

Un autre héritage de l'Antiquité est le jeu en plein air.

2.2.2. *Les tréteaux*

Leur séduction provient de leur élaboration simple et de la proximité physique entre acteurs et public. Ils interdisent toute représentation réaliste.

Le XXe siècle en tirera le théâtre de rue dans lequel se retrouve une fonction sociale critique. Le plaisir vient de la sollicitation de l'imagination et de la complicité avec les acteurs dans le partage des conventions.

⁸ <http://www.theatre-du-soleil.fr/>

2.2.3. La scène à l'italienne

Au XVII^e siècle, c'étaient d'anciens jeux de paume dont les acteurs occupaient un côté sur toute sa longueur et les spectateurs l'autre partie. Quelques grands seigneurs obtiennent également l'autorisation de s'asseoir sur scène pour se donner en spectacle, ce qui durera jusqu'au XVIII^e siècle. A cette époque, l'espace devient un trapèze au fond semi-circulaire : le champ de vision s'élargit. À la fin du siècle, des sièges sont placés au parterre. Au XIX^e siècle, la coupure est nettement marquée à cause du changement d'éclairage ; la salle étant éteinte pendant le spectacle, l'orientation du regard change vers la scène, à quoi s'ajoute une propension nouvelle au silence. Cette attitude novatrice modifiera la perception des pièces classiques. En effet, jusque là, le brouhaha constant entraînait une diction emphatique scandée et modulée des acteurs tragiques, leur permettant de se faire entendre au-dessus du bruit ; de même, gestuelle et redondances avaient pour but de lutter contre l'inattention du public.

Le lieu est construit sur une double coupure spatiale et temporelle entre la scène et la salle, les acteurs et les spectateurs, le temps de la représentation et les moments avant et après celle-ci. L'architecture à l'italienne exhibe ces coupures grâce à la rampe (séparation horizontale), la fosse d'orchestre et le cadre de scène qui constitue une boîte en 3 dimensions. C'est donc la production d'une illusion qui trompe, surprend l'œil du spectateur en l'attirant dans la représentation de manière aussi vraisemblable que possible. Et, en même temps, les artifices se montrent, comme le manteau d'Arlequin pour rappeler qu'on est au théâtre. De même, le rideau poncture la temporalité du spectacle et crée une délimitation spatiale.

Dans ce genre d'architecture, le plaisir vient de la tension entre les deux espaces et du fantasme des spectateurs de franchir la ligne.

2.2.4. Peut-on abolir la séparation scène/salle ?

La séparation est contestée au XX^e siècle par certaines troupes qui veulent casser les codes de la représentation et susciter une prise de position politique du public, par exemple dans le cas du happening. Mais la séparation imaginaire se rétablit.

2.3. Un art mimétique ?

Si le spectacle ne représente pas le texte, que représente-t-il ?

Il peut s'agir d'une représentation du monde ; l'art est mimétique de la réalité contemporaine de l'auteur (cf. Molière) mais parfois le référent réel est multiple, comme dans le cas de *Lorenzaccio* qui montre 2 réalités : la conjuration de 1537 à Florence et la situation politique en France en 1833. C'est souvent le cas dans le théâtre révolutionnaire puis romantique.

C'est parfois également la représentation de représentation, dans le cas de pièces à sujet mythologique ou allégorique qui mélangent hommes, dieux, chœur, héros, rois... C'est aussi le cas quand Molière peint des types pathologiques ou sociaux.

Pour Aristote, la « mimésis » est le mode fondamental de l'art. Mais si le décor est parfois identique à la réalité, il arrive aussi qu'il fasse appel à d'autres arts ou à une symbolisation. Par ailleurs, les acteurs ne représentent pas forcément des hommes.

On distinguera 3 ensembles de signes principaux :

1. les personnages plus ou moins individualisés selon l'époque ; parfois ils sont des représentations anthropomorphes de pulsions ou de tabous,
2. la fable : assemblage des actions accomplies par les personnages ; c'est l'essentiel pour Brecht,
3. le lieu représenté par le décor : il est illustratif mais constitue aussi une aire de jeu ; c'est la scénographie.

La naissance de la mise en scène à la fin du XIX^e siècle et les thèses d'Artaud amènent l'abandon d'un théâtre fondé sur la prééminence du texte.

2.4. Illusion et dénégation

L'excitation provient d'une tension entre l'abandon à la fiction et la conscience de l'événement vécu, c'est-à-dire la performance théâtrale ; c'est son absence qui rend la lecture malaisée, à la différence du roman qui permet une distance grâce à la médiation du narrateur. L'absence de médiation amène le lecteur à prendre en charge ce rôle et à s'identifier au comédien.

Le plaisir du théâtre est dû à

1. l'oscillation permanente entre ces deux pôles : l'illusion et la dénégation, à la différence du cinéma où il n'y a pas d'immédiateté, de présence physique de l'acteur, de signes de l'artifice.
2. la fragilité : le spectacle n'est pas éternellement reproductible, il existe un risque.

Selon Freud, la distance est nécessaire.

3. Théories du plaisir théâtral

En général, on constate, à travers l'histoire du théâtre, que le plaisir du spectateur est une fin en soi mais aussi un moyen à utiliser dans un but civique ou moral pour lui faire connaître le monde et, parfois, le transformer.

3.1. La catharsis et sa critique

Pour Aristote, le théâtre étant imitation, le plaisir esthétique vient de la représentation du réel. Selon la théorie de la « catharsis », le spectacle des malheurs subis par le héros tragique libère le spectateur de ses passions, grâce à l'identification qui provoque terreur devant les catastrophes et pitié pour le sort du héros. C'est une purgation ou purification qui nécessite un choc de surprise et une capacité à comprendre les enchaînements. L'art du grand dramaturge est donc de ménager des coups de théâtre qui servent la portée morale de la pièce. Il importe que la cause du renversement de fortune soit une erreur, un événement tragique pathétique pour l'individu et qui remette en cause l'ordre social, finalement rétabli au dénouement.

La catharsis est un des premiers concepts de l'histoire de la psychanalyse.

Saint-Augustin et Rousseau (qui voulait remplacer le théâtre par la création d'espaces festifs) vont toutefois remettre en question la catharsis

3.2. L'utile et l'agréable à l'âge classique

Aux XVII^e et XVIII^e siècle, le recours aux théories aristotéliennes rencontre des critiques de la part des courants rigoristes de l'Église et des Jansénistes, comme Pascal. Pour l'Église, le théâtre fait concurrence à la création, les tréteaux à la chaire.

Les contre-argumentateurs répondent que le plaisir du théâtre est récupéré à des fins morales : il s'agit de plaire pour instruire et être utile ; la comédie corrigerait les mœurs par le rire comme le dit Molière. Par ailleurs, le théâtre posséderait une dimension scientifique en tant que laboratoire de l'âme humaine.

Au XVIII^e siècle, la sensibilité est valorisée et les émotions font partie intégrante de l'esthétique du drame bourgeois ; le théâtre doit émouvoir, ce qui permet d'accéder à un état de réceptivité à l'instruction morale. Diderot recherche l'illusion la plus parfaite.

3.3. La commotion électrique du drame romantique

La rupture avec les codes classiques provient de changements historiques. Madame de Staël souhaite une tragédie historique à vocation didactique, l'édification par l'émotion. Il apparaît nécessaire de donner au peuple les moyens de comprendre son histoire par le spectacle théâtral. Le théâtre classique était fondé sur une hiérarchie des genres et était le reflet d'une société divisée dont il perpétuait la scission, tandis que le théâtre idéal souderait la nation autour d'une histoire commune.

Stendhal développe l'idée d'un théâtre « unanime » fondé sur les attentes du public, différent selon les époques. Pour Hugo, le théâtre doit avoir une mission civilisatrice dans l'exaltation de la sensibilité individuelle et collective ; il s'adresse à un public mélangé (cf. Préface de *Ruy Blas*) et le mélange des genres doit garantir un théâtre populaire de qualité.

3.4. Le théâtre de divertissement et d'identification

Le plaisir est un moyen et une fin et a une fonction idéologique : fédérer le public autour d'une image rassurante de lui-même. L'héritage du drame bourgeois est à la fois le théâtre romantique qui donne une vision problématique de la société et pose des interrogations ainsi que le mélodrame et le vaudeville dont les dénouements providentiels donnent une vision consensuelle et conservatrice de la société.

Le mélodrame permet de jouer à se faire peur grâce aux émotions fortes venant de la trahison, de la violence et de l'innocence persécutée. Le plaisir du spectateur est de pouvoir se laisser aller à la terreur parce qu'il connaît les lois du genre et sait que le dénouement verra le retour à l'ordre.

Le vaudeville permet une transgression contrôlée. C'est le genre d'un comique léger, chargé de divertir le public populaire et bourgeois ; son évolution est parallèle à celle des mœurs.

Le plaisir vient de l'attente comblée grâce à la virtuosité de la composition et à un dénouement heureux. Il joue sur les quiproquos et l'ironie dramatique mais aussi les « bons mots » qui donnent une vision datée du monde.

3.5. Le rêve d'une œuvre d'art totale

À la fin du XIX^e siècle, un courant tourne le dos à la mimésis et voit dans le théâtre un lieu de création d'une nouvelle réalité : une fête collective à dimension sacrée.

Wagner propose le Gesamtkunstwerk, une œuvre totale qui associe poésie, musique, architecture, sculpture, peinture et danse. Le théâtre symboliste, de son côté n'est pas un théâtre d'analyse psychologique.

Quant à Mallarmé, il rêve d'un théâtre détaché de la représentation du réel, de création pure, opposé au théâtre contemporain bourgeois, avili selon lui. La vocation première du théâtre serait de donner une réponse à la fois spirituelle et métaphysique aux questions profondes de l'homme.

Artaud défend le Théâtre de la cruauté ; pour lui, la prééminence du verbe dans la tradition occidentale éloigne le spectateur d'une expérience psychologique véritable. Il faut donc se recentrer sur les forces vives de la performance pure grâce à l'effacement de la fiction. Le théâtre est une épreuve initiatique à valeur sacrée. Sa volonté d'expérimenter les limites inspire le happening mais il influence aussi A.Mnouchkine qui reprend l'effet de participation collective et les coulisses offertes aux regards. Le plaisir vient de l'impression que l'événement est plus fort parce que non reproductible et qu'on participe à une œuvre d'art totale.

Les idées de Brecht sur la distanciation dans le théâtre épique influence la pratique contemporaine. Il s'agit de trouver une façon de montrer le réel sans y adhérer – s'identifier aux personnages ou à la situation – ni s'abandonner aux pleurs, aux rires, aux émotions fortes. Les tensions dramatique et épique peuvent coexister dans une même œuvre ; la première domine dans le théâtre bourgeois, la deuxième dans son théâtre critique. Le théâtre « dramatique » repose sur une dramaturgie du coup de théâtre obéissant à une transcendance ; il montre l'homme aux prises avec une loi qui le dépasse et donc non maître de son destin. L'identification ne permet pas de prendre un recul critique. Cette posture réceptive est accentuée par l'illusion théâtrale.

À l'opposé, le théâtre « épique » est fondé sur une esthétique de discontinuité, de rupture ; l'illusion est interrompue à intervalles réguliers pour que le spectateur puisse réfléchir sur la situation sans s'identifier. Il faut donc tenir l'illusion en respect en jouant par l'exhibition des signes de la convention théâtrale, de façon à attirer l'attention du spectateur sur les techniques de fabrication de l'illusion. Toutefois, l'émotion n'est pas bannie.

C'est un plaisir nouveau qui apparaît : repérer les contradictions des situations et inventer des solutions.

Cette vision aura une influence sur la relecture des classiques par Planchon, par exemple *Tartuffe* qui resitue le drame familial dans ses enjeux politiques.

4. Jouer avec les lois

Le jeu implique une série de règles à connaître si on ne veut pas s'ennuyer car, sans cela, la performance serait perçue pour elle seule et sans lien avec la fiction.

4.1. La double énonciation

La réplique s'adresse à la fois, dans la fiction, au personnage de l'interlocuteur et, dans la performance, au spectateur. La double énonciation est simultanée mais il arrive souvent que le destinataire principal soit le spectateur (exemple : début de *L'École des femmes* (1662)).

4.1.1. Le statut énonciatif du texte de théâtre

Dans le roman, le mode d'écriture est tel que le lecteur adopte le point de vue du narrateur. Au théâtre, il n'y a pas de narrateur et donc pas de focalisation. Le spectateur assiste en tiers à des conversations, faits et gestes de personnages fictifs qui s'adressent les uns aux autres. D'une part, il examine comment le personnage utilise le langage pour parvenir à ses fins et, d'autre part, il jouit d'être un tiers voyeur et de percer les arcanes de la duperie.

4.1.2. Pragmatique du discours théâtral

Le théâtre permet de contempler à distance la violence des rapports humains alors que, dans la vie courante, le discours sert essentiellement à agir.

4.1.3. Les lois de la conversation

Elles veulent que les ruses passent inaperçues, le langage étant censé répondre à des maximes :

- de quantité : donner ni plus ni moins d'informations que nécessaire,
- de qualité : s'en tenir à la véracité des propos,
- de relation : on parle à propos, en suivant la logique de la conversation
- de modalité : l'expression doit être claire et non ambiguë.

Ces quatre lois sont régulièrement bafouées dans la conversation ; par exemple, dans les rapports d'autorité ou dans les disputes.

4.1.4. « Ce que parler veut dire »

Le dialogue de théâtre est une école de la pragmatique du discours parce qu'il donne à voir l'expression et la résolution des rapports de forces par le langage ; c'est donc un miroir grossissant qui exhibe les ratés et les succès de la communication pour le plaisir du spectateur.

4.1.5. Dimension oratoire du discours au théâtre

Dans certains discours, il y a une prise de position plus ou moins déguisée de l'auteur et une fonction didactique. Le plaisir du spectateur est alors de les reconnaître, c'est le cas des discours de raisonneurs dans le théâtre de Molière, l'emploi du présent permettant l'appropriation par le spectateur.

Parfois, plusieurs thèses s'affrontent dans le dialogue de sorte que le spectateur reste libre de son adhésion, ce qui est le cas dans *Les Femmes savantes*, par exemple.

Chez Corneille (*Cinna*), certains monologues ou tirades ressemblent à des discours oratoires.

4.1.6. Dimension poétique du discours théâtral

Certaines tirades apparaissent comme des morceaux détachables qui ont une portée proprement littéraire.

4.2. L'ironie dramatique

4.2.1. Définition

C'est la différence de connaissance sur la situation entre les personnages et le spectateur ; elle survient quand le public en sait plus qu'un personnage présent sur scène qui, faute de l'élément dont il aurait besoin pour agir en connaissance de cause, attirant ainsi sur lui le ridicule ou la pitié.

4.2.2. Savoir ce que le personnage ignore

Un personnage ignore ce que les autres savent et dont le spectateur est averti ; cela provoque l'excitation du spectateur à cause de la tension entre illusion et dénégation. La répression de la pulsion de se manifester se libère quand a lieu la révélation du secret dans le cadre de l'intrigue. C'est ce qui provoque le plaisir.

Le quiproquo est une conversation non pertinente parce que le référent trouble le jeu. La jouissance du spectateur vient de ce qu'il est seul à avoir la clé et attend l'explication nécessaire entre els personnages.

4.2.3. Voir ce qui est caché : le comique de Guignol

Le spectateur voit ce qui est caché à un personnage ; c'est le cas du déguisement (Marivaux, *Le Triomphe de l'amour*) ou de la cachette (Molière, *Tartuffe* – Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*)

4.2.4. L'adresse directe au public

L'aparté souligne les conventions théâtrales – dans *L'avare*, l'adresse au public révèle la paranoïa du personnage. Dans le théâtre épique, l'aparté est un commentaire à la fable (cf. Hugo, *Mille francs de récompense*). Chez Brecht, l'acteur peut compléter l'action par un récit ou commentaire.

Le mot d'auteur est une parole qui peut passer pour une vérité générale et provoque rire ou émotion à cause de la rupture de l'illusion.

4.3. L'horizon d'attente

C'est le jeu avec les connaissances et attentes préalables du spectateur ; deux possibilités : la littérature « culinaire » donne tout, les chefs-d'œuvre satisfont et déjouent.

4.3.1. Les lois du genre

Le spectateur s'attend à certaines choses quand il va voir certains types de spectacles. Mais, parfois, les auteurs jouent avec les lois des genres, ce qui crée une complicité avec les spectateurs considérés comme connaisseurs.

Ex. : *Hernani* commence comme un vaudeville ; c'est une manière de mettre en cause les distinctions entre les genres. *Le Saperleau* de G. Bourdet permet, grâce à l'identification des emplois, de comprendre le sens malgré des mots-valises. *En attendant Godot* est truffé d'allusions à d'autres genres.

4.3.2. Les emplois

Le dérive de l'utilisation des masques dans le théâtre antique a connu sa postérité dans la Commedia dell'arte. Les spectateurs de Molière ou de Marivaux essaient de les repérer grâce aux dialogues et à des signes non verbaux comme les costumes ou le physique. Le plaisir du spectateur vient de la satisfaction ou du dépassement de ses horizons d'attente.

Ex. dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* : l'interchangeabilité réussie entre la servante et sa maîtresse, alors qu'il est impossible de confondre Arlequin et Dorante, provoque une dissymétrie qui fait que Lisette est lésée à la fin : c'est important pour la portée sociale de la pièce.

Dans le Romantisme, le mélange des genres provoque un brouillage des emplois qui peut être subversif (*Antony* de Dumas : le héros combine les traits du jeune premier, du traître et de l'assassin).

4.3.3. *Les scènes à faire*

Les connaissances dramatiques du spectateur conditionnent lecture et plaisir.

Les « scènes à faire » appartiennent à une typologie que l'on retrouve dans la commedia dell'arte ; ce sont des tirades, dialogues tout faits, interchangeableables comme des déclarations d'amour, des scènes de jalousie... le plaisir du spectateur est donc de les identifier, c'est le cas, par exemple, de la scène 4 de l'acte II de *Tartuffe* : le dépit amoureux. L'intérêt est de savoir comment la péripétie se dénouera.

4.3.4. *Suspense et dénouement*

L'intérêt est de savoir comment va se dénouer l'intrigue

5. Le spectateur interprète

L'opération de transfert sur l'acteur entraîne l'expérience du jeu dramatique.

Le texte théâtral, comme la musique, est en attente : il est incomplet et doit être réalisé par l'artiste pour exister.

5.1. Lecture des didascalies

Dans la tragédie antique, elles sont absentes car l'auteur est également metteur en scène et comédien.

À l'époque classique, c'est également le cas de Shakespeare, qui n'indique que les entrées et sorties des personnages. La tragédie se joue devant des toiles peintes représentant un palais et, par ailleurs, la déclamation a lieu selon un code figé. Les théoriciens, comme d'Aubignac, recommandent d'ailleurs d'éviter le plus possible les didascalies pour ne pas interrompre la lecture par des digressions et en rompre le charme. Molière fournit seulement des indications gestuelles, d'intonation signifiante et les apartés. La fonction première est donc de régier.

Les didascalies deviendront plus explicites à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle avec l'idée de pantomime. Diderot précise que le texte doit prendre en charge, dès l'écriture, les images, gestes et silences. Cette vision durera jusqu'au Consulat et l'Empire.

À l'époque romantique, on peut opposer Musset et Hugo. Il faut toutefois savoir que si Musset fournit peu d'indications, c'est parce qu'il a renoncé à être joué. En revanche, les didascalies abondantes d'Hugo à propos des décors, accessoires et jeu, ont pour but de modérer l'ardeur des décorateurs, contrairement à ce qu'on pourrait croire.

Au XX^e siècle, si les didascalies sont abondantes chez Beckett, c'est en raison de la raréfaction de la parole dont l'usage est remis en question. Le texte devient l'extension du geste scénique plutôt que l'inverse.

5.2. Le personnage en quête de comédien

Le lecteur du texte est curieux de la meilleure distribution possible. S'y ajoute le plaisir inconscient de laisser la question en suspens.

La distribution peut influencer sur l'interprétation dès la création de la pièce. Ainsi Hugo prévoyait ses distributions, en mélangeant des comédiens venant du théâtre classique avec d'autres issus du mélodrame. Il cassait les codes et surprenait, choquait le spectateur en utilisant le contre emploi. C'était une invitation au spectateur à prendre ses distances.

Par ailleurs certains comédiens ont marqué un rôle qui en garde la mémoire, c'est le cas de Jouvet dans *Knock*, par exemple.

5.3. L'aire de jeu signifiante

L'espace scénique donne une énergie visuelle au spectacle.

5.4. Le frottement des codes

C'est la polyphonie de tous les éléments qui donne sens au spectacle.

Mais aucun spectateur ne perçoit en même temps tous les codes ; il fait un choix, ce qui signifie que tous les spectateurs voient un spectacle différent.

Il arrive qu'une tension entre représentation et texte mette en évidence les contradictions internes des personnages en profondeur.

5.5. La nouveauté des classiques

5.5.1. *L'interprète du rôle et le rôle de l'interprète*

L'interprétation est, pour l'acteur, la façon de jouer qui va produire une image du personnage.

Il existe différentes techniques de jeu :

- la technique psychologisante qui recherche l'authenticité supposée, l'approche de l'intériorité du personnage s'il en avait une. C'est l'option suivie par C.Stanislavski, l'Actor's Studio ou L.Jouvet.
- partant du principe que l'intériorité n'existe pas, Meyerhold se focalise sur les actions des personnages et conseille d'exécuter les gestes de manière mécanique, visuelle, extérieure.
- d'autres pensent que les personnages constituent des réseaux et que leurs actions sont commandées par des forces qui les dépassent, qu'elles soient spirituelles, psychologiques, politiques ou sociales. L'étude de cette optique par la sémiotique théâtrale, a permis l'enrichissement de la signification de l'œuvre et un renversement de la tradition.

5.5.2. *Ce que le passé dit du présent*

La réinterprétation des classiques vient aussi de l'orientation générale de la mise en scène, de la fiction mais aussi du contexte politique des reprises.

Ainsi *Le Marchand de Venise* de Shakespeare a été la pièce favorite du IIIe Reich et un grand succès en Israël, pour des motifs évidents opposés.

L'utilisation des œuvres sert ainsi à penser la situation présente avec recul, à la mettre en perspective. Il ne s'agit donc pas de retrouver le sens originel du texte.

À l'opposé, le plaisir des œuvres contemporaines réside dans le saut dans l'inconnu.

3. Le théâtre des idées (d'après A. Ubersfeld)

Si l'on observe le sujet des conversations dans le théâtre, on constate que, dans les grandes pièces, elles tournent autour de deux thèmes principaux. L'idée principale ou idéologie apparaît par la récurrence des isotopies, les thèmes mineurs. Le public a besoin d'une histoire qu'on lui raconte mais aussi de questions qu'on lui pose.

Le spectateur change de donc de fonction : de spectateur, il devient arbitre.

C'est ce qu'A. Vitez appelait le « théâtre des idées », qui fait parler les Idées comme des êtres humains, à la différence du théâtre à thèse dans lequel l'auteur donne son avis. Par exemple, dans *Électre* de Sophocle, Chrysothémis représentent les idées de la Justice et de la Soumission qui s'affrontent. En revanche, Giraudoux fait de son *Électre* une pièce de théâtre à thèse, c'est-à-dire un atout dans sa campagne pour le réarmement des démocraties contre l'hitlérisme en 1937.

Le conflit d'idées n'apparaît pas comme thème principal du dialogue mais se fait jour indirectement.

L'analyse de contenu amène une question : y a-t-il un contenu idéologique propre à chaque personnage ou un discours total du texte dont l'énonciateur est le scripteur ? Il est difficile mais nécessaire de distinguer entre une idéologie diffuse chez tous les personnages et la pensée du scripteur.

Le spectateur, quant à lui, compare le monde possible qui lui est proposé par le dialogue et l'univers encyclopédique qui est le sien et qu'il appréhende par ses connaissances historiques et son propre univers personnel. Il va donc avoir à faire une lecture critique et rationnelle de la pièce qui lui est donnée à voir ou à lire. Ainsi lorsque, dans *Andromaque* de Racine, Hermione et Pyrrhus se lancent à la tête les massacres de Troie : « Je ne vois que des tours que la cendre a couvertes », le spectateur d'aujourd'hui ne peut manquer de penser aux désastres des XXe et XXIe siècle⁹.

L'idéologie apparaît dans le rapport entre ce qui est dit dans le dialogue et l'univers du spectateur, rapport perçu, pensé et critiqué.

⁹ On se souviendra, à cet égard, de la mise en scène des *Troyennes* d'Euripide au Théâtre royal du Parc de Bruxelles en 2002 : le metteur en scène, ancien casque bleu en ex-Yougoslavie, avait montré Hélène sous les traits de la statue de la Liberté, habillé l'émissaire des Grecs du costume de l'envoyé de l'ONU, et situé l'action dans les ruines d'un pays d'Europe centrale.

4. Panorama de quelques auteurs belges de langue française des XIXe et XXe siècles

Pour connaître l'histoire du théâtre en Belgique depuis le milieu du XIXe siècle, on se référera à l'essai de Paul Aron, *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Théâtre national de la Communauté française de Belgique/La Lettre volée, 1995. On y découvrira toute l'évolution du milieu théâtral et, en particulier, le rôle des metteurs en scène et des lieux théâtraux dans le dernier quart du XXe siècle.

Ici ne seront repris que quelques-uns des grands auteurs dont il est possible de trouver les textes en format de poche.

Le Mariage de Mademoiselle Beulemans

La pièce de F. Fonson et F. Wicheler¹⁰ (reprise encore récemment au Théâtre royal des Galeries) est un véritable « Ovni » ; créée en 1910, elle connaît un succès immédiat, est jouée à Paris puis la même année à New York en traduction. Pendant la 1^{ère} guerre mondiale elle part en tournée en Amérique du Sud. Le succès vient essentiellement de l'humanité des personnages au caractère finement observé et surtout de la confrontation des langues : le dialecte bruxellois et le français le plus parisien.

La révolution des années 1880

Le théâtre belge est influencé par le « Théâtre libre » d'Antoine et le « Théâtre de l'œuvre » de Lugné-Poe qui, bien qu'opposés en ce qui concerne les idées (l'un naturaliste, l'autre symboliste), poursuivent les mêmes buts et ont les mêmes adversaires. Ils rejettent les conditions antérieures du théâtre conçu comme un divertissement pour formuler des exigences reprises à Wagner : une salle plongée dans le noir pendant la représentation, des décors et éclairages raffinés, une œuvre vue comme un ensemble. Ils considèrent comme importants le texte, l'interprète et le metteur en scène et le spectacle dans son ensemble.

Le Symbolisme théâtral est le fait essentiellement d'auteurs belges mais qui vont chercher leur succès à Paris (cf. l'article de Mirbeau sur *La Princesse Maleine* de Maeterlinck). Il faut retenir principalement trois auteurs : Van Lerberghe, Le Roy et, surtout, Maeterlinck, trois amis originaires de Gand¹¹.

Il est important de se rendre compte que cette poétique « révolutionnaire » est en rupture avec la société et les valeurs d'une bourgeoisie intéressée seulement par le profit matériel. Les auteurs se tournent vers les espaces du rêve, du mystère et de l'utopie sociale. C'est surtout le cas de Maeterlinck qui crée une nouvelle esthétique de représentation, alors que son théâtre était a priori surtout destiné à la lecture. Le thème des *Flieurs* de Van Lerberghe est celui de l'irruption de la mort dans la quotidienneté ; il est influencé par *Le Corbeau* d'Edgar Poe sur lequel Mallarmé venait d'écrire un commentaire.

Le théâtre symboliste est statique, il utilise un langage entrecoupé de longs silences et des répétitions.

De **Maurice Maeterlinck**, publiés chez Labor, coll. Espace nord : *La Princesse Maleine – L'Oiseau bleu – Pelléas et Mélisande* – aux éditions Actes Sud (coll. Babel) : *La Mort de Tintagilès*

Le théâtre expressionniste

Fernand Crommelynck (1886-1970) et Michel de Ghelderode (1898-1962) subissent l'influence de Maeterlinck et de Jarry. Chez eux la théâtralité est importante : thématique du masque, développement des sentiments jusqu'à l'excès. Ils exploitent les mêmes thèmes : les passions humaines, dans un langage truculent et poétique. C'est un théâtre baroque, aux accents shakespeariens qui mélange tragique et comique.

Toutefois leurs personnages sont différents : mythes et héros de l'histoire chez Ghelderode, types littéraires pour Crommelynck.

Toutes deux connaîtront une reconnaissance internationale.

De **Fernand Crommelynck**, publiés chez Labor¹², coll. Espace nord : *Tripes d'or* et *Le Cocu magnifique*

De **Michel de Ghelderode**, publiés chez Labor, coll. Espace nord : *La mort du docteur Faust et Fastes d'enfer – Le soleil se couche et L'École des bouffons – Don Juan – Pantagleize –*

¹⁰ Publié chez Labor, coll. Espace nord

¹¹ Cf. l'émission de télévision, *Les trois amis de Gand* ; voir Médiathèque : http://www.lamediathèque.be/CENTAUTEURS/html/100_symbolisme.html

¹² Voir www.labor.be

Barabbas et Escorial – aux éditions Gallimard : Théâtre complet – La Balade du grand Macabre (coll Folio) – Escorial et Hop Signor (coll. Folio)

Auteurs d'aujourd'hui

Jean Louvet : fils d'un ouvrier mineur, il est élevé en partie par un aristocrate et devient licencié en Philologie romane et professeur de français (parcours qu'il évoque dans sa pièce *Conversation en Wallonie*). Il est marqué par le marxisme et l'existentialisme et, après les grèves de 60, il anime une troupe d'amateurs : « Le Théâtre prolétarien ».

Il écrit un théâtre politique dans lequel il est témoin des incertitudes de son temps, il y insère des éléments autobiographiques et une réflexion sur le statut de l'histoire au théâtre.

Publiés chez Labor, coll. Espace nord : Conversation en Wallonie et Un Faust – Théâtre (A bientôt, Monsieur Lang et L'homme qui avait le soleil dans sa poche) – aux éditions Lansman¹³ : L'Aménagement – L'Annonce faite à Benoît – Devant le mur élevé – Le grand complot – La nuit de Courcelles – Ma nuit est plus profonde que la tienne – Simenon ...

Jean-Marie Piemme se place dans la continuité de Jean Louvet

Publiés chez Actes sud coll. Papiers : Scandaleuses – Les forts les faibles – Pièces d'identité – Neige en décembre... – aux éditions Lansman : L'illusion et Faim, soif – Toréadors...

Michèle Fabien s'interroge sur les mythes et pratique une écriture débarrassée des artifices du théâtre.

Publiés chez Labor, coll. Espace nord : Charlotte / Notre Sade / Sara Z – chez Actes sud coll. Papiers : Atget et Bérénice

René Kalisky questionne l'histoire par la confrontation entre des moments de l'Histoire ou des personnages historiques, les références auxquelles ils se rattachent et leur statut contemporain.

Publiés chez Labor, coll. Espace nord : Sur les ruines de Carthage / Falsch – à l'Arche : Dave au bord de la mer – Aïda vaincue – chez Gallimard : Skandalon – Trotsky etc...

Pour découvrir quelques-uns des auteurs belges actuels à travers des résumés et extraits d'une de leurs pièces : Théâtre contemporain Wallonie-Bruxelles. *Quelques incontournables* (2 tomes publiés aux éditions Lansman) :

Tome 1 : Ph. Blasband, *Les mangeuses de chocolat* – J.-P. Dopagne, *L'Enseigneur* – E.Durnez, *A* – P.Emond, *Malaga* – M.Fabien, *Jocaste* – S.Kribus, *Arloc* – J.Louvet, *Un homme de compagnie* – V.Mabardi, *Cassandra graffiti* – A.Nysenholc, *La Passion du diable* – J.-M. Piemme, *Toréadors* – P.Tison, *La rapporteuse* – L.Wouters, *La salle des profs*

Tome 2 : H.Bauchau, *Gengis Khan* – C.Carracillo, *L'autre Antigone* – J. De Decker, *Le magnolia* – L.Dellisse, *Les armes blanches* – M.Destrait, *Écart* – P.Pourveur, *Aurore boréale* – A.Van Belle, *Errances* – P.Vrebos, *L'imbécile*.

¹³ Voir www.lansman.org

PARTIE 2 PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES

1. Quelques pistes générales

Les approches de l'étude du texte de théâtre sont multiples et peuvent, d'une manière ou d'une autre, aboutir à l'écriture.

Voici quelques pistes générales à explorer :

1. Le théâtre et la société : travailler la place du théâtre dans la société à différentes époques à travers des documents divers :

- des textes romanesques du XIXe siècle qui montrent le théâtre, par exemple :
 - Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*
 - Flaubert, *Madame Bovary*
 - Zola, *Nana*
- des films :
 - *Molière* d'A. Mnouchkine,
 - *Shakespeare in love* de J.Madden,
 - le début de *Cyrano de Bergerac* d'A. Corneau –
 - *Le dernier métro* de F. Truffaut –
 - *Méphisto* d'I. Szabo

En ce qui concerne notre époque, on peut proposer aux élèves d'enquêter sur

- la fréquentation des salles de leur ville,
 - leurs cahiers des charges,
 - leurs choix de programmation : faire comparer les programmes et découvrir quel public est concerné,
 - la mise en place d'une approche sociale de la culture : article 27, expériences d'ateliers d'écriture...
2. L'adaptation d'une œuvre narrative en texte de théâtre : on pourra choisir un texte de Vercors, *Le silence de la mer* (texte théâtral publié chez Actes Sud) ou *Zoo*, adaptation théâtrale des *Animaux dénaturés*
 3. Les pièces inspirées de l'Antiquité dans la France occupée : Sartre, *Les Mouches* – Giraudoux, *Électre* – Anouilh, *Antigone*, par exemple. On pourra s'interroger sur leur dimension subversive ou non.
 4. Le personnage d'Antigone comme symbole de la résistance : Sophocle, Anouilh, Brecht...
 5. Voici des titres d'œuvres théâtrales contemporaines qui abordent des problèmes susceptibles d'intéresser les élèves :
 - J.Anouilh, *Becket ou l'honneur de Dieu* (Folio) : quand le roi décide de mettre à la tête de l'archevêché de Canterbury son meilleur ami et compagnon de débauche, Thomas Becket, il est loin d'imaginer que celui-ci décidera de faire prévaloir les intérêts de Dieu sur ceux de son ami le roi.
 - J.Anouilh, *Le voyageur sans bagage* : un homme qui a perdu la mémoire lors du premier conflit mondial est pris en charge par une dame du monde soucieuse de philanthropie. Elle recherche la famille de son protégé. Mais celui-ci est-il prêt à affronter celui qu'il était autrefois ?
 - A. Camus, *Les Justes* (Folio) : Kalayev est chargé de jeter une bombe sur la voiture du grand-duc. A la dernière minute, il renonce en raison de la présence d'enfants dans la voiture. Le débat s'engage dans son groupe : le bonheur du plus grand nombre peut-il s'envisager au prix de la vie de quelques innocents ? un débat sur le terrorisme d'une actualité toujours brûlante.
 - S.Cotton, *Bureau national des allogènes* (Lansman) : deux personnages, un fonctionnaire et un réfugié, évoquent le passage de ce dernier dans le bureau du premier. Un regard aigu sur notre manière, à nous occidentaux, d'accueillir les réfugiés.
 - J.-P. Doppagne, *L'enseigneur* (Lansman) : un professeur se présente devant le public ; il est condamné à évoquer son histoire. Un grand monologue sur la difficulté d'enseigner aujourd'hui.

- R. Kalisky, *Skandalon* (Gallimard) : l'épopée d'un grand coureur cycliste sur fond de dopage (inspiré par la vie de Fausto Coppi)
- J. Louvet, *Conversation en Wallonie* (Labor) : un jeune garçon, issu d'un milieu ouvrier devient professeur mais cela signifie une certaine rupture avec son milieu d'origine et la réussite sociale n'est pas ce qu'on pouvait espérer qu'elle soit. Un texte autobiographique fondamental à mettre en rapport avec une vision de la société économique (R.Petrella, *Le bien commun*, essai chez Labor) ou de la difficulté des rapports familiaux (A.Ernaux, *La Place*).
- J.-M. Piemme, *Toréadors* (Lansman) : deux exilés se rencontrent dans un salon-lavoir ; une amitié s'ébauche avant que la loi de la jungle l'emporte entre eux.
- Y.Reza, *Art* (Livre de poche) : les goûts artistiques d'un homme peuvent-ils avoir un impact définitif sur des amitiés qu'il aurait pu croire indéfectibles ?
- E.Roblès, *Montserrat* (Livre de poche) : le héros est un officier espagnol en poste dans une colonie américaine et qui a permis à Bolivar de s'échapper ; sommé de révéler où se cache le rebelle, il est enfermé avec un groupe d'otages qui seront exécutés s'il ne parle pas.
- J.-P. Sartre, *La P... respectueuse* (Folio) : dans le sud des USA, une jeune femme recueille un noir injustement accusé d'avoir tenté de la violer. Bientôt, un sénateur intervient pour obtenir d'elle un faux témoignage.

2. Lire le théâtre : Tragédie classique et drame romantique

Le théâtre montre souvent des conflits de pouvoir, pouvant aller jusqu'au meurtre. C'est ce que nous allons voir à travers des extraits de deux œuvres : *Britannicus* de Racine et *Lorenzaccio* de Musset

Prérequis

Les élèves connaissent les caractéristiques principales du théâtre classique.

Objectifs

1. découvrir les règles de la tragédie classique,
2. comprendre le rejet des règles dans le drame romantique et les intentions de ce genre théâtral,
3. écrire une synthèse de textes.

Activités

1. Racine, *Britannicus*

On rappellera l'importance de l'Antiquité dans l'esthétique classique (et, d'ailleurs, dans l'esthétique de nombreux régimes autocratiques) à un moment ou un autre du travail. Pour ce faire, on pourra s'appuyer sur cet extrait de la préface de Racine qui, d'une certaine façon, synthétise les exigences du théâtre classique :

Première préface (1670)

Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles? La chose serait aisée, pour peu qu'on voulût trahir le bon sens. Il ne faudrait que s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire. Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui, s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages, il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois, d'un grand nombre de jeux de théâtre, d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'une infinité de déclamations où l'on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu'ils devraient dire. Il faudrait, par exemple, représenter quelque héros ivre- qui se voudrait faire haïr de sa maîtresse de gaieté de coeur, un Lacédémonien grand parleur, un conquérant qui ne débiterait que des maximes d'amour, une femme qui donnerait des leçons de fierté à des conquérants. Voilà sans doute de quoi faire récrier tous ces messieurs. Mais que dirait cependant le petit nombre de gens sages auxquels je m'efforce de plaire? De quel front oserais-je me montrer, pour ainsi dire, aux yeux de ces grands hommes de l'antiquité que j'ai choisis pour modèles? Car, pour me servir de la pensée d'un ancien, voilà les véritables spectateurs que nous devons nous proposer; et nous devons sans cesse nous demander : « Que diraient Homère et Virgile s'ils lisaient ces vers? que dirait Sophocle, s'il voyait représenter cette scène? »

- Présentation de la pièce

Voici les didascalies initiales :

NÉRON	Empereur, fils d'Agrippine
BRITANNICUS	fils de l'empereur Claude et de Messaline
AGRIPPINE	veuve de D.Aenobarbus, père de Néron et, en secondes noces, veuve de l'empereur Claude
JUNIE	amante de Britannicus
BURRHUS	gouverneur de Néron
NARCISSE	gouverneur de Britannicus
ALBINE	confidente d'Agrippine
gardes.	

La scène est à Rome, dans une chambre du palais de Néron.

et le résumé :

L'empereur Néron règne depuis un an grâce aux intrigues d'Agrippine ; celle-ci constate avec inquiétude que son fils, en tentant d'échapper à sa tutelle étouffante, révèle progressivement sa nature monstrueuse sous l'influence perfide de Narcisse, le gouverneur de Britannicus. Après avoir semblé hésiter, Néron finit par basculer dans les excès de cruauté de ses prédécesseurs (Tibère, Caligula) : il fait enlever Junie, la fiancée de Britannicus, et empoisonne ce dernier

- Racine et Tacite

Dans la seconde préface (1676), l'auteur écrit :

A la vérité, j'avais travaillé sur des modèles qui m'avaient extrêmement soutenu dans la peinture que je voulais faire de la cour d'Agrippine et de Néron. J'avais copié mes personnages d'après le plus grand peintre de l'Antiquité, je veux dire d'après Tacite. Et j'étais alors si rempli de la lecture de cet excellent historien, qu'il n'y a presque pas un trait éclatant dans ma tragédie dont il ne m'ait donné l'idée. J'avais voulu mettre dans ce recueil un extrait des plus beaux endroits que j'ai tâché d'imiter; mais j'ai trouvé que cet extrait tiendrait presque autant de place que la tragédie. Ainsi le lecteur

trouvera bon que je le renvoie à cet auteur, qui aussi bien est entre les mains de tout le monde; et je me contenterai de rapporter ici quelques-uns de ses passages sur chacun des personnages que j'introduis sur la scène.

Voici un extrait des *Annales* de Tacite (Livre XIII) dont, comme vous venez de le lire, Racine s'est inspiré pour écrire sa tragédie. Il s'agit du récit de la mort de Britannicus, qui intervient à la fin de l'œuvre.

XVI. C'était l'usage que les fils des empereurs prissent leurs repas assis avec les autres nobles de leur âge, sous les yeux de leurs parents, à une table spéciale et plus frugale. Britannicus était à l'une de ces tables ; comme ses mets et sa boisson étaient goûtés d'abord par un serviteur de confiance, on ne voulait pas négliger cet usage ni rendre le crime patent par deux morts à la fois, et voici l'expédient auquel on eut recours. Un breuvage encore innocent, mais très chaud, est servi après essai à Britannicus ; puis, comme il le repoussait à cause de son extrême chaleur, on y verse avec de l'eau fraîche le poison qui se répandit dans tous ses membres avec une rapidité telle que la parole et la vie lui furent ravies à la fois. Le trouble s'empare de ses voisins de table ; les moins prudents s'enfuient ; mais ceux dont l'intelligence est plus profonde demeurent à leur place, immobiles et les yeux fixés sur Néron. Et lui, appuyé sur son lit et comme étranger à ce qui se passait, dit que le fait n'avait rien d'extraordinaire: c'était la conséquence du haut mal dont Britannicus était affligé dès sa première enfance et on allait voir peu à peu lui revenir la vue et le sentiment. Mais Agrippine laissa percer, malgré ses efforts pour les refouler, une telle épouvante et un tel désarroi que, de toute évidence, elle était aussi étrangère à ce crime qu'Octavie, soeur de Britannicus : et en effet elle comprenait que cette mort lui enlevait son suprême appui et était un essai de parricide. Octavie aussi, dans un âge si tendre, avait appris à cacher sa douleur, sa tendresse, toutes ses affections. Ainsi, après quelques instants de silence, le festin reprit sa gaieté.

Activité 1:

Transposez le récit en une scène de théâtre ; vous n'êtes pas obligé d'écrire le texte exact des répliques mais d'imaginer le scénario global : personnages en présence (entrées et sorties éventuelles) ; résumé du contenu des répliques et didascalies éventuelles.¹⁴

Voici la solution qu'a choisie Racine (acte V, scène 5) :

AGRIPPINE

Quoi! du sang de son frère il n'a point eu d'horreur?

BURRHUS

Ce dessein s'est conduit avec plus de mystère.

A peine l'Empereur a vu venir son frère,

Il se lève, il l'embrasse, on se tait, et soudain

César prend le premier une coupe à la main

« Pour achever ce jour sous de meilleurs auspices,

Ma main de cette coupe épanche les prémices,

Dit-il; Dieux, que j'appelle à cette effusion,

Venez favoriser notre réunion. »

Par les mêmes serments Britannicus se lie.

La coupe dans ses mains par Narcisse est remplie;

Mais ses lèvres à peine en ont touché les bords,

Le fer ne produit pas de si puissants efforts,

Madame, la lumière à ses yeux est ravie,

Il tombe sur son lit sans chaleur et sans vie.

Jugez combien ce coup frappe tous les esprits

La moitié s'épouvante et sort avec des cris;

Mais ceux qui de la cour ont un plus long usage

Sur les yeux de César composent leur visage.

Pendant sur son lit il demeure penché;

D'aucun étonnement il ne paraît touché

« Ce mal dont vous craignez, dit-il, la violence

A souvent sans péril attaqué son enfance. »

Narcisse veut en vain affecter quelque ennui,

Et sa perfide joie éclate malgré lui.

Pour moi, dût l'Empereur punir ma hardiesse,

D'une odieuse cour j'ai traversé la presse;

Et j'allais, accablé de cet assassinat,

Pleurer Britannicus, César et tout l'État.

¹⁴ Le travail pourra se faire par groupes et ne devrait pas prendre plus d'une ½ heure, le but n'étant pas de parvenir à l'écriture d'une scène réelle mais de confronter diverses approches possibles de la construction avec la scène classique de récit de Racine.

AGRIPPINE

Le voici. Vous verrez si c'est moi qui l'inspire

1. Comparez la mort de Britannicus telle qu'elle est présentée ici à ce qu'en dit Tacite. Essayez d'expliquer les différences dans le déroulement des événements.
2. Commentez la scène en la comparant à votre propre production.

Une tirade

Tirades et discours : ils apportent des informations, contiennent un récit ou développent une thèse. Ils provoquent la réflexion du spectateur. Il faut s'interroger sur la raison qui amène l'allocutaire à ne pas intervenir et interrompre et comment il reprendra la parole par la suite. Il faut être attentif à la construction, au contenu.

Activité 2 :

Appliquer ces éléments théoriques au récit de la mort de Britannicus par Burrhus :

1. Quelles informations la tirade apporte-t-elle ?
2. Quelles réflexions est-elle susceptible de provoquer chez le spectateur ?
3. Quelle(s) raison(s) Agrippine pourrait-elle avoir de ne pas interrompre Burrhus ?
4. Comment est-elle amenée à reprendre la parole ?
5. Comment la tirade est-elle construite ? quel est son contenu ?

Le récit dans le théâtre classique

La tragédie classique et, en particulier, celle de Racine utilise fréquemment le récit.

- Voici une série de textes ; après les avoir lus, vous expliquerez les raisons pour lesquelles les auteurs dramatiques ont recours à ce procédé. Pour faciliter votre travail, il vous est recommandé de résumer d'abord brièvement le contenu de chacun des textes en le reformulant.

Texte 1 : Racine, extrait de la préface de *Phèdre* (1677)

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse. Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même, et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité.

Texte 2 : Abbé d'Aubignac, *Pratique du théâtre* (1657)

C'est une maxime générale que le vrai n'est pas le sujet du théâtre, parce qu'il y a bien des choses véritables qui n'y doivent pas être vues, et beaucoup qui n'y peuvent pas être représentées... Il est vrai que Néron fit étrangler sa mère et lui ouvrit le sein pour voir en quel endroit il avait été porté neuf mois avant que de naître ; mais cette barbarie, bien qu'agréable à celui qui l'exécuta, serait non seulement horrible à ceux qui la verraient, mais même incroyable à cause que cela ne devait point arriver ; et entre toutes les histoires dont le poète voudra tirer son sujet, il n'y en a pas une, au moins je ne crois pas qu'il y en ait, dont toutes les circonstances soient capables du théâtre, quoique véritables, et que l'on y puisse faire entrer, sans altérer l'ordre des succès¹⁵, le temps, les lieux, les personnes, et beaucoup d'autres particularités.

Le possible n'en sera pas aussi le sujet, car il y a bien des choses qui se peuvent faire, ou par la rencontre des causes naturelles, ou par les aventures de la morale, qui pourtant seraient ridicules et peu croyables si elles étaient représentées. Il est possible qu'un homme meure subitement, et cela souvent arrive ; mais celui-là serait moqué de tout le monde, qui pour dénouer une pièce de théâtre ferait mourir un rival d'apoplexie, comme d'une maladie naturelle et commune, ou bien il y faudrait beaucoup de préparations ingénieuses. Il est possible qu'un homme meure d'un coup de tonnerre, mais ce serait une mauvaise invention au poète de se défaire par là d'un amant qu'il aurait employé pour l'intrigue d'une comédie.

Il n'y a donc que le vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un poème dramatique.

Texte 3 : Corneille, *Discours et Examens* (1660)

De la tragédie

Lorsqu'on met sur la scène un simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur État, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusques à la tragédie. Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à

¹⁵¹⁵ Issue d'une affaire, suite d'événements (bons ou mauvais).

ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème, et leur laisse le premier. Premier Discours

De l'unité d'action

Ce mot d'unité d'action ne veut pas dire que la tragédie n'en doive faire voir qu'une sur le théâtre. Celle que le poète choisit pour son sujet doit avoir un commencement, un milieu et une fin ; et ces trois parties non seulement sont autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il n'y doit avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme ; mais elle ne peut le devenir que par plusieurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminements, et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension. C'est ce qu'il faut pratiquer à la fin de chaque acte pour rendre l'action continue. Il n'est pas besoin qu'on sache précisément tout ce que font les acteurs durant les intervalles qui les séparent, ni même qu'ils agissent lorsqu'ils ne paraissent point sur le théâtre ; mais il est nécessaire que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui se doit faire dans celui qui le suit.

De l'unité de jour

Le poème dramatique est une imitation, ou pour en mieux parler, un portrait des actions des hommes ; et il est hors de doute que les portraits sont d'autant plus excellents qu'ils ressemblent mieux à l'original. La représentation dure deux heures, et ressemblerait parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandait pas davantage pour sa réalité. Ainsi ne nous arrêtons point ni aux douze, ni aux vingt-quatre heures ; mais resserrons l'action du poème dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite. Ne donnons, s'il se peut, à l'une que les deux heures que l'autre remplit. Je ne crois pas que Rodogune en demande guère davantage, et peut-être qu'elles suffiraient pour Cinna. Si nous ne pouvons la renfermer dans ces deux heures, prenons-en quatre, six, dix, mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatre, de peur de tomber dans le dérèglement, et de réduire tellement le portrait en petit, qu'il n'ait plus ses dimensions proportionnées, et ne soit qu'imperfection.

Surtout je voudrais laisser cette durée à l'imagination des auditeurs, et ne déterminer jamais le temps qu'elle emporte, si le sujet n'en avait besoin, principalement quand la vraisemblance y est un peu forcée comme au Cid, parce qu'alors cela ne sert qu'à les avertir de cette précipitation. Lors même que rien n'est violenté dans un poème par la nécessité d'obéir à cette règle, qu'est-il besoin de remarquer à l'ouverture du théâtre que le soleil se lève, qu'il est midi au troisième acte, et qu'il se couche à la fin du dernier. C'est une affectation qui ne fait que l'importuner ; il suffit d'établir la possibilité de la chose dans le temps où on la renferme, et qu'il le puisse trouver aisément, s'il y veut prendre garde, sans y appliquer son esprit malgré lui. Dans les actions même qui n'ont point plus de durée que la représentation, cela serait de mauvaise grâce si l'on marquait d'acte en acte qu'il s'est passé une demi-heure de l'un à l'autre. Troisième Discours

Texte 4

Une autre notion, (...) complexe - car relevant à la fois de l'esthétique et de la morale - finit par s'imposer au cours du siècle : celle des bienséances.

En vertu de la « bienséance interne », les mœurs avaient à être « bonnes », c'est-à-dire saines et nobles (vertueux sans être parfait, et amené à commettre une faute, le héros aurait la séduction et l'exemplarité nécessaires) ; « convenables », à savoir en conformité avec les situations, les conditions, l'âge et le sexe (un Romain devait rester romain, un Grec rappeler l'Antiquité mythique, un guerrier ne pas être lâche, etc.).

La « bienséance externe » exigeait que la pièce fût convenable, qu'elle ne choquât pas le public. Le théâtre hardi et fort libre du début du siècle dut laisser la place à un théâtre pudique et réservé. Cette purification était due aux progrès de la civilisation classique, aux délicatesses mondaines ou précieuses, au poids aussi des normes chrétiennes, aux efforts de moralisation, d'idéalisation et de rationalisation des théoriciens de l'art, mais plus encore à une exigence de beauté, de grandeur et de noblesse, éliminant les laideurs ou les bassesses physiques et morales. Interne ou externe, la bienséance ne visait pas tant à la vraisemblance qu'à l'harmonie.

Cl. Puzin, *Littérature XVIIe siècle* (Nathan)

Activité 3 :

À partir des divers résumés que vous avez effectués, écrivez une définition des règles de la tragédie classique :

1. Règle des trois unités : de temps, de lieu et d'action
2. Bienséance : interne, externe
3. Vraisemblance

Activité 4 : *Britannicus*, une tragédie classique ?

Voici, acte par acte, le résumé de la pièce. Respecte-t-elle les règles que vous venez de définir ? Justifiez votre réponse. Vous tiendrez également compte des didascalies initiales qui vous ont été fournies ci-dessus.

Avant le lever du rideau : Agrippine a dépossédé, au profit de son fils, Néron, l'héritier légitime du trône, Britannicus. Néron, après avoir peu à peu retiré ses privilèges à sa mère – qui espérait

régner par personne interposée –, vient de faire enlever Junie, princesse qu'elle destinait à Britannicus. Agrippine est donc inquiète et irritée.

Acte I : À la porte de Néron, où elle erre dès l'aube pour avoir une explication, l'impératrice est arrêtée par Burrhus qu'elle a placé comme gouverneur de l'empereur. Il justifie son maître. Furieuse d'être tenue en échec, Agrippine offre son aide à Britannicus, que son gouverneur, Narcisse, un traître placé par Néron, incite à résister. Britannicus accompagne Agrippine chez Pallas, un affranchi dévoué aux ordres de celle-ci.

Acte II : Alerté par Narcisse, Néron ordonne l'exil de Pallas et songe à répudier sa femme, Octavie, pour épouser Junie. Mais celle-ci aime Britannicus et l'avoue à Néron. Sa décision tombe : elle verra Britannicus, en présence de Néron caché, et lui signifiera son congé ; la vie du jeune prince dépendra de son attitude. Guidé par Narcisse, Britannicus arrive : Junie simule la froideur, ce qui désespère Britannicus sans apaiser la jalousie de Néron.

Acte III : Burrhus ne réussit à calmer ni la jalousie de Néron, ni la colère d'Agrippine, qui ne renonce pas à s'allier à Britannicus. Celui-ci, exalté à l'idée de renverser Néron, apprend de Junie les exigences de l'empereur. Néron, averti par Narcisse, les surprend. Britannicus, après avoir provoqué Néron, est arrêté tandis qu'Agrippine et Junie sont gardées à vue et Burrhus brutalisé.

Acte IV : Agrippine somme Néron de se réconcilier avec Britannicus. L'empereur feint d'accepter ; il avoue à Burrhus son mensonge. Celui-ci désespéré s'efforce de le dissuader de tuer son beau-frère ; Néron est sur le point de se laisser fléchir mais Narcisse arrive et pousse Néron au crime.

Acte V : Agrippine exprime sa joie à Junie que Britannicus a essayé de rassurer. Burrhus arrive pour raconter l'empoisonnement de Britannicus. Junie se réfugie chez les Vestales ; Narcisse est massacré par la foule et Néron, maudit par sa mère, s'abandonne à un désespoir proche de la folie.

2. Musset, *Lorenzaccio*

Le drame de Musset est intéressant à plus d'un titre et nombreuses sont les entrées possibles pour étudier la pièce. (Voir ci-dessous). Nous allons ici comparer la manière de construire la scène de l'assassinat du duc au récit de la mort de Britannicus vue par Racine.

- Présentation de la pièce

Sources :¹⁶

Dès le XVI^e siècle, plusieurs auteurs se sont intéressés au personnage de Lorenzo. En France, Marguerite de Navarre raconte la fin d'Alexandre dans *l'Heptaméron* (1558). Benedetto Varchi rédige, sur l'ordre de Côme de Médicis, successeur d'Alexandre, une *Histoire de Florence* (publiée au XVIII^e siècle).

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, il devient un personnage littéraire sous la plume, outre de Musset, de George Sand et Alexandre Dumas, notamment.

¹⁶ Voir les extraits de Varchi et George Sand ci-dessous

Didascalies initiales :

PERSONNAGES

ALEXANDRE DE MÉDICIS, duc de Florence
LORENZO DE MÉDICIS }
(LORENZACIO)^o } → ses cousins
CÔME DE MÉDICIS }
LE CARDINAL CIBO }
LE MARQUIS CIBO, son frère }
SIRE MAURICE, chancelier des Huit }
LE CARDINAL BACCIO VALORI, commissaire apostolique }
JULIEN SALVIATI }
PHILIPPE STROZZI }
PIERRE STROZZI } → ses fils
THOMAS STROZZI }
LÉON STROZZI, prieur de Capoue }
ROBERTO CORSINI, provéditeur de la forteresse }
PALLA RUCCELAÏ }
ALAMANNO SALVIATI } → seigneurs républicains
FRANCOIS PAZZI }
BINDO ALTOVITI, oncle de Lorenzo }
VENTURI, bourgeois }
TEBALDEO, peintre }
SCORONCONCOLO, spadassin }
LES HUIT }
GIOMO LE HONGROIS, écuyer du duc }
MAFFIO, bourgeois }
MARIE SODERINI, mère de Lorenzo }
CATHERINE GINORI, sa tante }
LA MARQUISE CIBO }
LOUISE STROZZI }
DEUX DAMES O LA COUR }
Et UN OFFICIER ALLEMAND }
UN ORFÈVRE, UN MARCHAND, DEUX PRÉCEPTEURS, }
Et DEUX ENFANTS, PAGES, SOLDATS, MOINES, COURTISANS, }
BANNIS, ÉCOLIERS, DOMESTIQUES, BOURGEOIS, etc }

La scène est à Florence

Résumé, acte par acte :

Acte I

Après avoir conduit le duc à un rendez-vous galant, Lorenzo révèle sa couardise en refusant de se battre en duel. Les Florentins sont mécontents de la tyrannie d'Alexandre, duc de Florence, et de l'arrogance de ses amis. L'un d'eux, Salviati, parle injurieusement de Louise Strozzi. La marquise Cibo est espionnée par son beau-frère, le cardinal, qui espère qu'elle cédera aux avances du duc.

Acte II

L'injure faite à Louise excite la colère des Strozzi dont la vengeance est prompte : Salviati est grièvement blessé par Pierre Strozzi. Lorenzo engage le peintre Tebaldeo à faire le portrait du duc. Au cours d'une séance de pose, il dérobe sa cotte de mailles. Il s'était peu auparavant moqué de son oncle, républicain avéré, en le faisant circonvenir par le duc. Le cardinal Cibo tente de s'entremettre dans les relations entre le duc et sa belle-sœur afin de jouer un rôle politique favorable au pape.

Acte III

Après avoir fait des armes avec son fidèle serviteur, Scoronconcolo, Lorenzo dit à Philippe son désir de tuer Alexandre. Cependant, il ne croit pas que les républicains aient le courage d'instituer la république lorsqu'il aura assassiné le duc.

Philippe Strozzi, opposé à une révolte armée contre le duc malgré l'emprisonnement de ses fils après l'agression menée contre Salviati, se heurte à son fils Pierre. Au cours du dîner, Louise est empoisonnée. Alors que Catherine, tante de Lorenzo, reçoit un billet amoureux d'Alexandre. La marquise Cibo devient la maîtresse de ce dernier.

Acte IV

Sortis de prison, les fils Strozzi apprennent la mort de Louise, et Pierre, devant le désespoir stérile de son père, décide de prendre les armes, mais les conjurés ne veulent suivre que Philippe. Lorenzo assure au duc que Catherine l'attendra à la nuit tombée dans sa chambre. Devant elle, inquiète des ardeurs d'Alexandre, il fait une dernière fois preuve de cynisme, puis tente de rallier les républicains qui ne le croient pas capable de commettre le crime, qu'il accomplit néanmoins dans la chambre où le duc, confiant, attendait Catherine. La marquise Cibo avoue sa faute à son mari qui vient de rentrer, de façon à éviter le chantage que le cardinal entendait lui imposer.

Acte V

Au palais, le cardinal fait élire Côme de Médicis qui prête serment. Pierre, dans une auberge, se croit toujours un destin politique. À Venise, Lorenzo, désabusé et dont la tête est mise à prix, retrouve Philippe. Il est assassiné en sortant de son cabinet. À Florence, deux gentilshommes ironisent sur le couple formé par le marquis Cibo et son épouse tandis que, sur une place, le marchand et l'orfèvre discutent et que les enfants Strozzi et Salviati, menés par leurs précepteurs, se disputent : tout finit par des mots.

Activité 5 :

Comme vous l'avez fait pour la scène de l'assassinat de Britannicus, dans la tragédie de Racine, rédigez le scénario de la scène qui évoquera le crime commis par Lorenzo à l'acte IV.

Dans un échange oral, vous expliquerez vos choix.

Lisez maintenant la scène, rédigée par Musset :

Acte IV, scène 11

La chambre de Lorenzo. Entrent LE DUC et LORENZO.

LE DUC : Je suis transi, - il fait vraiment froid. (Il ôte son épée.) Eh bien, mignon, qu'est-ce que tu fais donc?

LORENZO : Je roule votre baudrier autour de votre épée, et je la mets sous votre chevet. Il est bon d'avoir toujours une arme sous la main.

(Il entortille le baudrier de manière à empêcher l'épée de sortir du fourreau.)

LE DUC : Tu sais que je n'aime pas les bavardes, et il m'est revenu que la Catherine était une belle parleuse. Pour éviter les conversations, je vais me mettre au lit. - À propos, pourquoi donc as-tu fait demander des chevaux de poste à l'évêque de Marzi?

LORENZO : Pour aller voir mon frère, qui est très malade, à ce qu'il m'écrit.

LE DUC : Va donc chercher ta tante.

LORENZO : Dans un instant.

(Il sort.)

LE DUC, seul. : Faire la cour à une femme qui vous répond « oui » lorsqu'on lui demande « oui ou non », cela m'a toujours paru très sot, et tout à fait digne d'un Français. Aujourd'hui surtout que j'ai soupé comme trois moines, je serais incapable de dire seulement : « Mon cœur », ou « mes chères entrailles », à l'infante d'Espagne. Je veux faire semblant de dormir; ce sera peut-être cavalier, mais ce sera commode.

(Il se couche. - Lorenzo rentre l'épée à la main.)

LORENZO : Dormez-vous, Seigneur? (Il le frappe.)

LE DUC : C'est toi, Renzo ?

LORENZO : Seigneur, n'en doutez pas.

(Il le frappe de nouveau. - Entre Scoronconcolo.)

SCORONCONCOLO : Est-ce fait?

LORENZO : Regarde, il m'a mordu au doigt. Je garderai jusqu'à la mort cette bague sanglante, inestimable diamant.

SCORONCONCOLO : Ah! Mon Dieu! C'est le duc de Florence!

LORENZO, s'asseyant sur le bord de la fenêtre : Que la nuit est belle! Que l'air du ciel est pur! Respire, respire, cœur navré de joie!

SCORONCONCOLO : Viens, maître, nous en avons trop fait; sauvons-nous.

LORENZO : Que le vent du soir est doux et embaumé! Comme les fleurs des prairies s'entrouvrent! Ô nature magnifique, ô éternel repos!

SCORONCONCOLO : Le vent va glacer sur votre visage la sueur qui en découle. Venez, Seigneur.

LORENZO : Ah! Dieu de bonté! Quel moment!

SCORONCONCOLO, à part: Son âme se dilate singulièrement. Quant à moi, je prendrai les devants.

(Il veut sortir.)

LORENZO : Attends! Tire ces rideaux. Maintenant, donne-moi la clef de cette chambre.

SCORONCONCOLO : Pourvu que les voisins n'aient rien entendu!

LORENZO : Ne te souviens-tu pas qu'ils sont habitués à notre tapage? Viens, partons. (Ils sortent.)

Activité 6 :

Après avoir confronté cette scène à votre travail, comparez-la à la scène 5 de l'acte V de *Britannicus*. Comparez ensuite le contenu et le découpage des deux pièces, en remplissant un tableau de ce genre :

	LA TRAGÉDIE CLASSIQUE	LE DRAME ROMANTIQUE
Les sources		
Les sujets et les personnages : nombre, importance, origine sociale des personnages		
La progression et l'écriture : nombre d'actes, progression (contenu des actes)		

Théorie du drame romantique¹⁷

Vous avez constaté que *Lorenzaccio* présente des différences notables avec la tragédie classique.

Activité 7 :

Dans les textes suivants relevez les thèses et arguments développés et rédigez une synthèse que vous ordonnerez de la manière qui vous paraîtra la plus adéquate et qui reprendra le contenu suivant :

Buts du drame romantique – liens avec le théâtre classique – attitude face aux règles:

Texte 1

L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre. Il sait que le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine. Quand il voit chaque soir ce peuple si intelligent et si avancé qui a fait de Paris la cité centrale du progrès s'entasser en foule devant un rideau que sa pensée, à lui chétif poète, va soulever le moment d'après, il sent combien il est peu de chose, lui, devant tant d'attente et de curiosité ; il sent que si son talent n'est rien, il faut que sa probité soit tout ; il s'interroge avec sévérité et recueillement sur la portée philosophique de son œuvre ; car il se sait responsable, et il ne veut pas que cette foule puisse lui demander compte un jour de ce qu'il lui aura enseigné. Le poète aussi a charge d'âmes. Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde. Aussi espère-t-il bien, Dieu aidant, ne développer jamais sur la scène (du moins tant que dureront les temps sérieux où nous sommes) que des choses pleines de leçons et de conseils. Il fera toujours apparaître volontiers le cercueil dans la salle du banquet, la prière des morts à travers les refrains d'orgie, la cagoule à côté du masque. Il laissera quelquefois le carnaval débraillé chanter à tue-tête sur l'avant-scène ; mais il lui criera du fond du théâtre : Memento quia pulvis es¹⁸. Il sait bien que l'art seul, l'art pur, l'art proprement dit, n'exige pas tout cela du poète ; mais il pense qu'au théâtre surtout il ne suffit pas de remplir seulement les conditions de l'art. Et quant aux plaies et aux misères de l'humanité, toutes les fois qu'il les étalera dans le drame, il tâchera de jeter sur ce que ces nudités-là auraient de trop odieux le voile d'une idée consolante et grave. Il ne mettra pas Marion de Lorme¹⁹ sur la scène sans purifier la courtisane avec un peu d'amour ; il donnera à Triboulet²⁰ le difforme un cœur de père ; il donnera à Lucrece²¹ la monstrueuse des entrailles de mère. Et de cette façon sa conscience se reposera du moins tranquille et sereine sur son œuvre. Le drame qu'il rêve et qu'il tente de réaliser pourra toucher à tout sans se souiller à rien. Faites circuler dans tout une pensée morale et compatissante, et il n'y a plus rien de difforme ni de repoussant. A la chose la plus hideuse mêlez une idée religieuse, elle deviendra sainte et pure. Attachez Dieu au gibet, vous avez la croix

Victor HUGO, *Préface de Lucrece Borgia* (1833)

Texte 2

Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public : premièrement, les femmes ; deuxièmement, les penseurs ; troisièmement, la foule proprement dite. Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action ; ce que les femmes y veulent avant tout, c'est de la passion ; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont des caractères. Si l'on étudie attentivement ces trois classes de spectateurs, voici ce qu'on remarque : la foule est tellement amoureuse de l'action, qu'au besoin elle fait bon marché des caractères et des passions. Les femmes, que l'action intéresse d'ailleurs, sont si absorbées par les développements de la passion, qu'elles se préoccupent peu du dessin des caractères ; quant aux penseurs, ils ont un tel goût de voir des caractères, c'est-à-dire des hommes, vivre sur la scène, que, tout en accueillant volontiers la passion comme incident naturel dans l'œuvre dramatique, ils en viennent presque à y être importunés par l'action. Cela tient à ce que la foule demande surtout au théâtre des sensations ; la femme, des émotions ; le penseur, des méditations. Tous veulent un plaisir ; mais ceux-ci, le plaisir des yeux ; celles-là, le plaisir du cœur ; les derniers, le plaisir de l'esprit. De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes : l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin : le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion ; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité.

¹⁷ Selon F. Naugrette, la rupture avec les codes classiques provient de changements historiques. Madame de Staël souhaite une tragédie historique à vocation didactique ; l'édification par l'émotion. Il apparaît nécessaire de donner au peuple les moyens de comprendre son histoire par le spectacle théâtral. Le théâtre classique était fondé sur une hiérarchie des genres et était le reflet d'une société divisée dont il perpétuait la scission, tandis que le théâtre idéal souderait la nation autour d'une histoire commune.

¹⁸ *Souviens-toi que tu n'es que poussière*

¹⁹ Héroïne du drame qui porte son nom (1831) et qui se passe sous Richelieu.

²⁰ Bouffon des rois Louis XII et François I^{er}, mis en scène par Hugo dans *Le Roi s'amuse* (1832).

²¹ L'héroïne du drame de Hugo qui porte son nom était la fille du futur pape Alexandre VI. Elle vécut de 1480 à 1519.

Pour tout homme qui fixe un regard sérieux sur les trois sortes de spectateurs dont nous venons de parler, il est évident qu'elles ont toutes les trois raison. Les femmes ont raison de vouloir être émues, les penseurs ont raison de vouloir être enseignés, la foule n'a pas tort de vouloir être amusée. De cette évidence se déduit la loi du drame. En effet, au-delà de cette barrière de feu qu'on appelle la rampe du théâtre, et qui sépare le monde réel du monde idéal, créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, c'est-à-dire, et nous le répétons, des hommes ; dans ces hommes, dans ces caractères, jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là ; et enfin, du choc de ces caractères et de ces passions avec les grandes lois providentielles, faire sortir la vie humaine, c'est-à-dire les événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le cœur ce plaisir qu'on appelle l'intérêt, et pour l'esprit cette leçon qu'on appelle la morale : tel est le but du drame. On le voit, le drame tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. Le drame est la troisième grande forme de l'art, comprenant, enserrant, et fécondant les deux premières. Corneille et Molière existeraient indépendamment l'un de l'autre, si Shakespeare n'était entre eux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main droite. De cette façon, les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent, et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame.

Victor Hugo, Préface de Ruy Blas (1838)

Texte 3

Considérez d'abord que, dans le système qui vient de s'éteindre²², toute tragédie était une catastrophe et un dénouement d'une action déjà mûre au lever du rideau, qui ne tenait plus qu'à un fil et n'avait plus qu'à tomber. De là est venu ce défaut qui vous frappe, ainsi que tous les étrangers dans les tragédies françaises ; cette parcimonie de scènes et de développements, ces faux retardements, et puis tout à coup cette hâte d'en finir, mêlée à cette crainte que l'on sent presque partout de manquer d'étoffe pour remplir le cadre de cinq actes. Loin de diminuer mon estime pour tous les hommes qui ont suivi ce système, cette considération l'augmente ; car il a fallu, à chaque tragédie, une sorte de tour d'adresse prodigieux, et une foule de ruses pour déguiser la misère à laquelle ils se condamnaient ; c'était chercher à employer et à étendre pour se couvrir le dernier lambeau d'une pourpre gaspillée et perdue.

Ce ne sera plus ainsi qu'à l'avenir procédera le poète dramatique. D'abord il prendra dans sa large main beaucoup de temps, et y fera mouvoir des existences entières ; il créera l'homme, non comme espèce, mais comme individu (seul moyen d'intéresser à l'humanité) ; il laissera ses créatures vivre de leur propre vie, et jettera seulement dans leurs cœurs ces germes de passions par où se préparent les grands événements ; puis, lorsque l'heure en sera venue et seulement alors, sans que l'on sente que son doigt la hâte, il montrera la destinée enveloppant ses victimes dans des noeuds aussi larges, aussi multipliés, aussi inextricables que ceux où se tordent Laocoon et ses deux fils. Alors, bien loin de trouver des personnages trop petits pour l'espace, il gémera, il s'écriera qu'ils manquent d'air et de place ; car l'art sera tout semblable à la vie, et dans la vie une action principale entraîne autour d'elle un tourbillon de faits nécessaires et innombrables. Alors le créateur trouvera dans ses personnages assez de têtes pour répandre toutes ses idées, assez de cœurs à faire battre de tous ses sentiments, et partout on sentira son âme entière agitant la masse.

Alfred de VIGNY, *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829*

Texte 4

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'Histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art.

...nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche ; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque [...] sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin ; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille.

V. Hugo, Préface de Cromwell (1827)

²² C'est-à-dire la dramaturgie classique.

Texte 5

Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs. (...)

On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. Les personnages parlants ou agissants ne sont pas les seuls qui gravent dans l'esprit du spectateur la fidèle empreinte des faits. Le lieu où telle catastrophe s'est passée en devient un témoin terrible et inséparable ; et l'absence de cette sorte de personnage muet décompléterait dans le drame les plus grandes scènes de l'histoire. Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart? Poignarder Henri IV ailleurs que dans cette rue de la Ferronnerie, toute obstruée de haquets et de voitures? Brûler Jeanne d'Arc autre part que dans le Vieux-Marché? Dépêcher le duc de Guise autre part que dans ce château de Blois où son ambition fait fermenter une assemblée populaire? Décapiter Charles Ier et Louis XVI ailleurs que dans ces places sinistres d'où l'on peut voir White-Hall et les Tuileries, comme si leur échafaud servait de pendant à leur palais?

L'unité de temps n'est pas plus solide que l'unité de lieu. L'action, encadrée de force dans les vingt-quatre heures, est aussi ridicule qu'encadrée dans le vestibule. Toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Verser la même dose de temps à tous les événements ! Appliquer la même mesure sur tout ! on rirait d'un cordonnier qui voudrait mettre le même soulier à tous les pieds. Croiser l'unité de temps à l'unité de lieu comme les barreaux d'une cage, et y faire pédantesquement entrer, de par Aristote, tous ces faits, tous ces peuples, toutes ces figures que la providence déroule à si grandes masses dans la réalité ! c'est mutiler hommes et choses, c'est faire grimacer l'histoire. Disons mieux : tout cela mourra dans l'opération ; et c'est ainsi que les mutilateurs dogmatiques arrivent à leur résultat ordinaire : ce qui était vivant dans la chronique est mort dans la tragédie. Voilà pourquoi, bien souvent, la cage des unités ne renferme qu'un squelette [...].

Il suffirait enfin, pour démontrer l'absurdité de la règle des deux unités, d'une dernière raison, prise dans les entrailles de l'art. C'est l'existence de la troisième unité, l'unité d'action, la seule admise de tous parce qu'elle résulte d'un fait : l'œil ni l'esprit humain ne sauraient choisir plus d'un ensemble à la fois. Celle-là est aussi nécessaire que les deux autres sont inutiles. C'est elle qui marque le point de vue du drame ; or, par cela même, elle exclut les deux autres. Il ne peut pas plus y avoir trois unités dans le drame que trois horizons dans un tableau. Du reste, gardons-nous de confondre l'unité avec la simplicité d'action. L'unité d'ensemble ne répudie en aucune façon les actions secondaires sur lesquelles doit s'appuyer l'action principale. Il faut seulement que ces parties, savamment subordonnées au tout, gravitent sans cesse vers l'action centrale et se groupent autour d'elle aux différents étages ou plutôt sur les divers plans de drame. L'unité d'ensemble est la loi de perspective du théâtre.

V.Hugo, *Préface de Cromwell* (1827)

Texte 6

Il l'a déjà dit ailleurs, le drame comme il le sent, le drame comme il voudrait le voir créer par un homme de génie, le drame selon le dix-neuvième siècle, ce n'est pas un seul côté des choses systématiquement et perpétuellement mis en lumière, c'est tout regardé à la fois sous toutes les faces. S'il y avait un homme aujourd'hui qui pût réaliser le drame comme nous le comprenons, ce drame, ce serait le cœur humain, la tête humaine, la passion humaine la volonté humaine ; ce serait le passé ressuscité au profit du présent ; ce serait l'histoire que nos pères ont faite, confrontée avec l'histoire que nous faisons ; ce serait le mélange sur la scène de tout ce qui est mêlé dans la vie ; ce serait une émeute là et une causerie d'amour ici, et dans la causerie d'amour une leçon pour le peuple, et dans l'émeute un cri pour le cœur ; ce serait le rire ; ce serait les larmes ; ce serait le bien, le mal, le haut, le bas, la fatalité, la providence, le génie, le hasard, la société, le monde, la nature, la vie ; et au-dessous de tout cela on sentirait planer quelque chose de grand !

V.Hugo, *Préface de Marie Tudor* (1833)

Activités de synthèse :

1. Voici le récit de la mort d'Hippolyte dans *Phèdre* de Britannicus.

A Respecte-t-il les caractéristiques de la tragédie classique ? Justifiez.

B Analysez la scène comme vous l'avez fait pour le récit de la mort de Britannicus

C Écrivez un plan de la scène qu'aurait pu écrire un auteur romantique sur le même sujet.

RÉSUMÉ

Hippolyte, fils de Thésée, le roi d'Athènes, va quitter Trézène pour rechercher son père et fuir Aricie qu'il aime en secret, malgré l'interdiction de Thésée. Phèdre, seconde épouse de ce dernier, avoue à sa confidente Cène sa passion pour Hippolyte, son beau-fils. La nouvelle de la mort de Thésée modifie la situation : aimer Hippolyte n'est plus un crime. Phèdre reprend espoir (acte I).

Hippolyte déclare son amour à Aricie, amoureuse du jeune homme sans qu'il le sache. Cependant Phèdre ne peut s'empêcher de lui révéler sa passion, et cherche à le séduire en lui faisant miroiter le trône. Devant

l'horreur que manifeste Hippolyte, Phèdre lui arrache son épée et tente de se donner la mort. Œnone la sauve. Soudain une rumeur arrive : Thésée serait vivant (acte II).

Désespérée à l'idée qu'Hippolyte puisse parler, Phèdre se laisse fléchir par l'idée d'Œnone de calomnier Hippolyte : l'épée conservée sera la preuve qu'il a voulu violenter sa belle-mère. Thésée paraît : l'accueil de Phèdre est glacial, et Hippolyte demande à son père de l'autoriser à quitter Trézène au plus tôt (acte III).

Œnone calomnie Hippolyte. Thésée appelle les foudres de Neptune sur son fils. Phèdre s'apprête à innocenter son beau-fils mais, apprenant de la bouche de Thésée l'amour partagé d'Hippolyte et d'Aricie, elle décide par jalousie de le laisser mourir. Puis elle maudit et chasse Œnone (acte IV).

Hippolyte et Aricie décident de fuir ensemble. Survient Thésée à qui la jeune fille tente d'ouvrir les yeux. Il décide alors d'interroger Œnone, mais on lui apprend qu'elle s'est suicidée et que Phèdre se meurt. Au moment où Thésée implore Neptune d'épargner Hippolyte, arrive Théràmène, le confident du prince, qui relate au père l'affreuse fin de son fils. Phèdre, qui s'est empoisonnée, confesse la vérité à son époux et meurt à ses pieds (acte V).

Acte V, scène 6

THESEE, THERAMENE

THESEE

Théràmène, est-ce toi ? Qu'as-tu fait de mon fils ?

Je te l'ai confié dès l'âge le plus tendre.

Mais d'où naissent les pleurs que je te vois répandre ?

Que fait mon fils ?

THERAMENE

O soins tardifs et superflus !

Inutile tendresse ! Hippolyte n'est plus.

THESEE

Dieux !

THERAMENE

J'ai vu des mortels périr le plus aimable,

Et j'ose dire encor, Seigneur, le moins coupable.

THESEE

Mon fils n'est plus ? Hé quoi ! quand je lui tends
les bras,

Les Dieux impatients ont hâté son trépas ?

Quel coup me l'a ravi ? Quelle foudre soudaine ?

THERAMENE

A peine nous sortions des portes de Trézène,

Il était sur son char. Ses gardes affligés

Imitaient son silence, autour de lui rangés ;

Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes;

Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes ;

Ses superbes coursiers qu'on voyait autrefois

Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,

L'œil morne maintenant et la tête baissée,

Semblaient se conformer à sa triste pensée.

Un effroyable cri, sorti du fond des flots,

Des airs en ce moment a troublé le repos ;

Et du sein de la terre, une voix formidable

Répond en gémissant à ce cri redoutable.

Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;

Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.

Cependant, sur le dos de la plaine liquide,

S'élève à gros bouillons une montagne humide ;

L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,

Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.

Son front large est armé de cornes menaçantes

;

Tout son corps est couvert d'écailles
jaunissantes ;

Indomptable taureau, dragon impétueux,

Sa croupe se recourbe en replis tortueux.

Ses longs mugissements font trembler le rivage.

Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage,

La terre s'en émeut, l'air en est infecté ;

Ce flot qui l'apporta recule épouvanté.

Tout fuit ; et sans s'armer d'un courage inutile,

Dans le temple voisin chacun cherche un asile.

Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,

Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,

Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une

main sûre,

Il lui fait dans le flanc une large blessure.

De rage et de douleur le monstre bondissant

Vient aux pieds des chevaux tomber en

mugissant,

Se roule, et leur présente une gueule

enflammée

Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.

La frayeur les emporte, et sourds à cette fois,

Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix ;

En efforts impuissants leur maître se consume ;

Ils rougissent le mors d'une sanglante écume.

On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,

Un dieu qui d'aiguillons pressait leur flanc

poudeux.

A travers des rochers la peur les précipite.

L'essieu crie et se rompt : l'intrépide Hippolyte

Voit voler en éclats tout son char fracassé ;

Dans les rênes lui-même, il tombe embarrassé.

Excusez ma douleur. Cette image cruelle

Sera pour moi de pleurs une source éternelle.

J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils

Traîné par les chevaux que sa main a nourris.

Il veut les rappeler, et sa voix les effraie ;

Ils courent ; tout son corps n'est bientôt qu'une

plaie.

De nos cris douloureux la plaine retentit.

Leur fougue impétueuse enfin se ralentit ;

Ils s'arrêtent non loin de ces tombeaux antiques

Où des rois ses aïeux sont les froides reliques.

J'y cours en soupirant, et sa garde me suit.

De son généreux sang la trace nous conduit,

Les rochers en sont teints, les ronces

dégouttantes

Portent de ses cheveux les dépouilles
 sanglantes.
 J'arrive, je l'appelle, et me tendant la main,
 Il ouvre un oeil mourant qu'il referme soudain :
 « Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.
 « Prends soin après ma mort de la triste Aricie.
 « Cher ami, si mon père un jour désabusé
 « Plaint le malheur d'un fils faussement accusé
 « Pour apaiser mon sang et mon ombre
 plaintive,
 « Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive,
 « Qu'il lui rende... » A ce mot, ce héros expiré,
 N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré,
 Triste objet, où des dieux triomphe la colère,
 Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

THÉSÉE

O mon fils ! cher espoir que je me suis ravi !
 Inexorables dieux, qui m'avez trop servi !
 A quels mortels regrets ma vie est réservée !

THERAMENE

La timide Aricie est alors arrivée.

Elle venait, Seigneur, fuyant votre courroux,
 A la face des Dieux l'accepter pour époux.
 Elle approche. Elle voit l'herbe rouge et fumante.
 Elle voit (quel objet pour les yeux d'une amante
 !)

Hippolyte étendu, sans forme et sans couleur.
 Elle veut quelque temps douter de son malheur,
 Et ne connaissant plus ce héros qu'elle adore,
 Elle voit Hippolyte et le demande encore.
 Mais trop sûre à la fin qu'il est devant ses yeux,
 Par un triste regard elle accuse les Dieux,
 Et froide, gémissante, et presque inanimée,
 Aux pieds de son amant elle tombe pâmée.
 Ismène est auprès d'elle; Ismène, tout en pleurs,
 La rappelle à la vie, ou plutôt aux douleurs.
 Et moi, je suis venu, détestant la lumière,
 Vous dire d'un héros la volonté dernière,
 Et m'acquitter, Seigneur, du malheureux emploi
 Dont son coeur expirant s'est reposé sur moi.
 Mais j'aperçois venir sa mortelle ennemie.

2. Voici une caricature qui représente l'opposition entre Classicisme et Romantisme.

En utilisant toutes les informations que vous avez réunies au cours de cette séquence, expliquez le dessin. Vous illustrerez votre explication d'exemples concrets.



Salon de 1827

Autres activités envisageables

1. Racine. *Britannicus*

Travail sur la mise en scène de la tragédie à partir des deux documents iconographiques suivants :



Mise en scène de Gildas Bourdet- Théâtre de la Salamandre (1979) :
<http://www.guittier.net/album2.htm>



Comédie française (1948)

2. La tragédie classique

Tragédie moins étudiée que les œuvres de Racine et sur un thème proche de celui de *Britannicus* (le complot politique et la figure du dictateur), *Cinna* de Corneille est une œuvre qui permet d'approcher au plus près la tragédie classique, particulièrement grâce au caractère des

personnages et à son écriture. On a ainsi la possibilité d'étudier le dialogue théâtral et la structure tragique.

Par ailleurs, le thème est assez facilement actualisable puisqu'il aborde la question politique sous un angle intéressant : la place du chef d'État.

Enfin, la langue ne pose pas de problème particulièrement ardu à résoudre, ce qui n'est pas toujours le cas chez Corneille.

On pourra étudier en particulier la scène 4 de l'acte II en observant la manière dont fonctionne le « trilogie » (Auguste, Cinna, Maxime).

3. Deux monologues : Corneille, Cinna - Musset, Lorenzaccio, Acte IV, scène 9

Selon Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre, III Le dialogue théâtral*), le monologue est doublement dialogique puisqu'il existe un allocataire présent et muet, le spectateur, et, à l'intérieur, un énonciateur « autre » : par exemple, la voix de la vengeance, puis du désir amoureux, puis une confusion des deux, dans le monologue d'Hermione (Racine, *Andromaque*).

Le spectateur est la voix universelle devant laquelle doit s'expliquer la voix de la conscience individuelle, ce qui peut être pathétique, surtout dans le cas du soliloque (discours autoréflexif) puisqu'il apparaît comme un aveu de solitude, parfois perçu comme un appel aux spectateurs pour qu'ils rassurent, pardonnent, apportent une solution.

Le monologue est une adresse à l'absent : mort, imaginaire... ou à l'aimé, une adresse au moi (présent, passé ou futur), à une instance supérieure (Dieu ou les dieux, un système de valeurs...).

Le monologue d'Auguste est un soliloque dans lequel on voit l'empereur en appeler à Octave (lui jeune) devant le dilemme qui le ronge : que faire alors qu'il sait que les êtres qu'il considérerait comme ses enfants spirituels ne manigancent rien moins que son assassinat ? le cri d'angoisse final ne peut qu'émouvoir le spectateur.

On essaiera de comprendre qui sont les allocataire(s) et énonciateur(s) interne(s) dans le monologue de Lorenzaccio.

On observera ensuite la construction du monologue dans les deux pièces et leur place dans le développement de l'action. On tâchera ensuite de voir si les monologues fonctionnent de manière similaire aux deux époques.

4. Musset, Lorenzaccio

Une pièce politique

On pourra, aborder, comme le suggère F. Naugrette, l'aspect politique de la pièce qui, présentant à la fois la conjuration de 1537 à Florence et la situation politique de la France. Ne proposant pas un discours dogmatique, l'auteur y dénonce les utopies de son temps : l'idéalisme, l'agitation républicaine inefficace à cause de son manque d'organisation collective et de la tentation du tyrannicide. Musset met en scène une interrogation sur le présent à la lumière du passé et ne fournit pas de solution.

On pourra se livrer à l'étude de la scène 2 de l'acte II (discussion entre le peintre Tebaldeo et Lorenzo) qui développe le thème du rôle de l'art et dans laquelle on relèvera combien le langage du jeune artiste (formules, images et thèmes) sont caractéristiques des idéologues ultra (Le Maître notamment) : voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, p.66).

On pourra aussi travailler certains thèmes de la pièce qui concernent les 2 périodes : l'anticléricisme, l'Église étant incarnée par le cardinal Cibo, voir acte II, scène 3, par exemple (à comparer à C. Frollo dans *Notre-Dame de Paris*), le nationalisme, par exemple et, bien sûr, le tyrannicide.

Étude d'une micro-séquence : Acte II, scène 2

voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p.176

5. Les sources de la pièce

On le sait, Musset a repris un drame commencé par George Sand au début de leur liaison : Une conspiration en 1537 et lui-même inspiré de la *Storia fiorentina* de Benedetto Varchi qui avait été chargé par Côme de Médicis, successeur du duc Alexandre, de rédiger une histoire des Médicis, de 1527 à 1538. Ce texte est d'autant plus intéressant que, pour l'écrire, Varchi consulta les archives officielles et interrogea des témoins directs dont Lorenzo de Médicis en personne de qui il tient ses informations sur le meurtre d'Alexandre.

On pourra comparer les diverses versions pour en tirer les spécificités du drame romantique et de la version de Musset, en particulier.

On pourra également chercher à mettre en évidence et expliquer les points de vue choisis dans l'écriture de la scène du meurtre par G.Sand et Musset.

Corpus

F.O.Rousseau, *Les enfants du siècle* (Points) qui situe cet épisode des relations entre G.Sand et Musset

Musset,

Varchi :

Le Duc le favorisait en tout, particulièrement dans ses prétentions contre Côme. Laurent avait une aversion extrême pour celui-ci parce qu'ils étaient de caractère et de mœurs contraires et que Côme lui avait intenté un procès considérable, au sujet des biens de leurs ancêtres.

Enfin le Duc se fiait si fort à Laurent qu'il s'en servait comme de ministre de ses plaisirs. Il le pria, un jour, de lui faire voir une soeur de sa mère, femme de Léonard Ginori, jeune dame d'une beauté et d'une pudicité rares, qui demeurait assez près de la porte de derrière du palais des Médicis. Laurent, ravi d'avoir trouvé une occasion si favorable pour le tuer, lui témoigna qu'il y aurait de la difficulté à satisfaire ses désirs, mais qu'il ne tiendrait pas à lui qu'on en vînt à bout, qu'au reste on gagnait toutes les femmes, plus ou moins aisément, et que le mari de celle dont il était question se trouvait loin de Florence, après avoir dissipé une partie considérable de son bien. Feignant, quelques jours après, d'avoir parlé à sa tante, il dit au Prince qu'il la trouvait fort difficile, mais que, cependant, il espérait la faire consentir.

Il se ménageait depuis longtemps, pour complice de son crime, un certain Michel du Tovalaccino, surnommé Scoronconcolo, dont la tête avait été mise à prix pour meurtre, et pour lequel il avait obtenu grâce. Souvent il se plaignait à lui avec une aigreur apparente et en prenant le Ciel à témoin de son juste ressentiment, qu'un avantageux de la Cour avait pris à tâche de tourner ses actions en ridicule. « Nommez-le moi seulement, répondait aussitôt Scoronconcolo, et laissez-moi faire, il ne vous inquiétera plus. — Ah! c'est un favori du Duc, répliquait Laurent. — Quel qu'il soit, répliquait à son tour Scoronconcolo, je le tuerai pour vous en délivrer. » Laurent ayant mené son complice dîner avec lui, comme il faisait souvent, malgré les remontrances de sa mère, lui dit après le repas : « Allons, dès que tu me le promets avec tant de résolution et que je suis sûr que tu ne me manqueras point, de même que je te tiendrai parole en tout ce que je pourrai, je suis content. Mais je veux me trouver avec toi, et afin que nous puissions nous défaire de mon ennemi avec certitude, je tâcherai de l'amener dans un endroit où nous n'ayons rien à craindre. » Laurent crut ensuite ne devoir pas différer davantage l'exécution de son crime, d'autant mieux que Vitelli, Commandant de la Citadelle et des Troupes, était absent. Il dit au Duc, à l'oreille, après le souper, qu'il avait enfin disposé sa tante sous promesse d'une somme, à consentir à ses désirs : qu'il pouvait, cette nuit-là même, venir la voir chez lui, pourvu qu'il fût seul et que personne ne le vît entrer ni sortir.

A l'heure convenable, le Duc met sur lui un pourpoint de satin, fourré de martre, puis, hésitant sur le choix de ses gants, dont les uns étaient de maille, les autres parfumés, il dit : « Prendrai-je ceux de la guerre, prendrai-je ceux de l'amour? » Il se détermine pour les derniers, sort avec quatre hommes seulement, et quand il est sur la place Saint-Marc, où il s'était avancé pour ne point être observé, il les congédie tous, à l'exception d'un qu'il place presque vis-à-vis de la maison de Laurent, avec ordre de ne pas bouger.

Cependant ce Prince, arrivé dans la chambre de Laurent, ôte son épée et se jette sur le lit, dont il ferme les rideaux. C'était, à ce qu'on dit, pour éviter les compliments ordinaires dans pareilles occasions auxquelles il se connaissait peu propre, surtout vis-à-vis de la femme qu'il attendait, qui parlait avec esprit. Laurent prend l'épée du Duc, entortille le ceinturon autour de la garde afin qu'on ne puisse pas si aisément la tirer, la lui met sous le chevet, l'invite à reposer, tire à lui la porte qui fermait d'elle-même, sort et va trouver Scoronconcolo, à qui il dit : « Frère, mon ennemi dort, enfermé dans ma chambre. — Allons », répond l'autre, et ils s'acheminent.

Quand ils sont sur le palier, Laurent dit encore à Scoronconcolo : « Ne considère point si c'est un ami du Duc, songe seulement à bien manœuvrer. — Ainsi ferai-je, réplique celui-ci, fût-ce le Duc lui-même. — Tu as nommé mon ennemi, réplique Laurent à son tour, il ne peut nous échapper. — Allons, allons », repartit Scoronconcolo.

Ils entrent. Laurent ouvre les rideaux du lit, et dit au Prince : « Seigneur, dormez-vous? » Dire ces mots et le percer de part en part ne font qu'une même chose. Le Duc, se sentant frappé, se jette à bas du lit et sort par la ruelle pour gagner la porte, en se couvrant d'une escabelle. Scoronconcolo lui porte sur le visage un coup de coutelas, par le tranchant, qui lui fend une grande partie de la joue gauche. Laurent le repousse sur le lit, l'y tient renversé en pesant sur lui de tout le corps, et afin qu'il ne puisse pas crier il étend le pouce et l'index en tenant le reste du poing fermé et lui enfourche la bouche, en disant ironiquement : « Seigneur, ne craignez point. » Le Duc lui serre le pouce entre les dents, avec tant de rage qu'il se laisse tomber sur lui et dit à Scoronconcolo de l'aider. Celui-ci tourne de tous côtés, et voyant qu'il ne peut percer le Duc sans percer aussi Laurent que le Prince tenait étroitement embrassé, il avance son coutelas par la pointe entre les jambes du second. Mais comme il ne faisait que percer le lit, il tire un couteau qu'il avait sur lui et égorge le malheureux Prince, auquel il donne plusieurs autres coups, même après l'avoir tué. Une chose remarquable, c'est que, tout le temps que dura cet assassinat, il ne poussa pas un cri ni une seule plainte.

Ses meurtriers jettent sur le lit son cadavre, qui avait glissé à terre, et ferment les rideaux. Laurent se met ensuite à la fenêtre, moins pour voir si on les avait entendus, que pour respirer. Ceux de la maison avaient ouï quelques trépignements de pieds, mais personne n'avait remué parce que Laurent, pour mieux cacher son attentat, menait depuis longtemps, dans sa chambre, quantité de gens qui, feignant de se battre, couraient çà et là en criant: frappe, tue-le; ah! Traître, tu m'as ôté la vie, et autres choses semblables.

Quand Laurent se fut reposé, il fit appeler, par Scoronconcolo, un de ses domestiques auquel il montra le cadavre du Duc, et qui fut sur le point de crier. On ne conçoit pas la raison d'une pareille conduite. Ce qu'il y a de vrai, c'est que du moment qu'il eut tué son Prince jusques à celui où il le fut lui-même, il ne fit plus rien de bien ni rien qui lui réussit. Quoi qu'il en soit, peu de moments après qu'il eut consommé son attentat, il se fit donner par son maître d'hôtel quelque peu d'argent, sortit avec Scoronconcolo et le domestique que celui-ci avait appelé, et emporta la clé de sa chambre. Il obtint la permission de prendre la poste sur ce qu'il représenta que Julien son cadet était à toute extrémité, à sa maison de campagne, tira droit à Bologne, où il fit panser son pouce, échappa à ceux qui s'étaient mis à sa poursuite et arriva le deuxième jour, dans la nuit, à Venise. Il eut bien de la peine à persuader à Philippe Strozzi que sous la clé qu'il lui montrait le Duc se trouvait égorgé. Enfin, Philippe ajoutant foi à son récit, l'embrasse, le nomme Brutus de Florence, lui promet d'engager ses fils Pierre et Robert à épouser ses deux sœurs; et lui dit de s'en aller à la Mirandole, afin d'être plus en sûreté. C'était, selon quelques-uns, pour s'en débarrasser. Cependant Philippe cessa d'aller armé, croyant désormais n'avoir plus rien à craindre. Il écrivit tout, avec la participation de l'Ambassadeur de France, aux Cardinaux Salviati et Ridolfi, et prit la route de Bologne.

G.Sand : Une conspiration en 1537 (extrait)

LORENZO.

(Bas à Scoronconcolo, à l'entrée de la chambre).

Le moment est venu. Tu n'hésites pas?

SCORONCONCOLO (bas).

Tête-Dieu! En avant

LORENZO.

Le cœur me bondit avec tant de violence que je ne puis marcher.

SCORONCONCOLO.

Si c'est de peur, laisse-moi passer le premier.

LORENZO (l'arrêtant).

Eh non ! C'est la joie. (Il marche l'épée à la main vers le lit et entrouvre le rideau). Seigneur, dormez-vous ? (Il lui passe son épée au travers du corps). C'est fait !

(Le duc roule par terre en rugissant Scoronconcolo lui enlève une joue d'un coup de dague. Le duc ensanglanté se relève et court dans la chambre avec égarement).

LORENZO.

Maladroit, tu frappes au visage. C'est au cœur, au cœur ! (Au duc). Holà ! Seigneur, point tant de bruit. Acceptez ce bâillon. (Il lui met les doigts dans la bouche).

SCORONCONCOLO.

Le damné bondit comme une panthère. Où es-tu donc, maître? Je n'y vois plus!

LORENZO.

Je le tiens, là, sous moi ! (Il jette le duc sur le lit). Maudit ! Tu mords comme un chien enragé. Mais c'est égal. Tu mourras de la main de Lorenzaccio.

SCORONCONCOLO.

Ôte-toi de là, maître, que je le frappe.

LORENZO.

Je ne puis. Ce chien furieux tient mon pouce entre ses dents. Il me le broie. Ah!

Le cœur me manque. Je souffre. Dépêche-toi de le tuer !

(Scoronconcolo enfonce sa dague).

LORENZO.

Tu éventres le matelas ! Il me coupera le doigt.

SCORONCONCOLO (tire un couteau de sa poche).

Eh bien ! saignons-le comme un porceau. Lâche-t-il prise?

LORENZO.

Enfonce le couteau plus avant dans la gorge. Bien ! Ses dents s'écartent un peu. Ah! sa tête retombe, ses muscles se détendent. Il meurt. Regarde ! il est hideux à voir.

SCORONCONCOLO.

Encore quatre à cinq coups dans la poitrine. J'aime mieux le voir bien mort.

LORENZO (descend du lit).

Enfin ! (Il regarde sa main sanglante). Ce doigt sera mutilé pour toujours. Tant mieux ! C'est une glorieuse blessure et j'aurai toujours ce souvenir sous les yeux.

SCORONCONCOLO.

Maître, que ferons-nous de ce cadavre? Sa dernière convulsion l'a fait bondir comme un crapaud. Le voilà encore par terre. Par Monseigneur Satan, il tenait à sa vie presque autant que nous à sa mort.

LORENZO.

Aide-moi à le ramasser.

(Le foyer qui, pendant cette scène hideuse, a jeté quelques lueurs par intervalles, s'allume et répand une vive clarté dans la chambre).

SCORONCONCOLO.

Entrailles du Christ ! C'est le duc lui-même.

LORENZO.

Oui, c'est lui, c'est bien lui! O joie du Ciel ! Le voir ainsi !

SCORONCONCOLO.

Maître ! Qu'avons-nous fait? C'est une affaire plus sérieuse que je ne pensais.

LORENZO.

Aide-moi à le coucher. Jette lui le couvrepied et rendons à son sommeil cet oreiller dont le vaillant s'était fait un écu. (Il lui soulève la tête pour le regarder).

Maintenant, Grand-Duc de Florence, bâtard du pape, gendre de Charles V, tyran, despote, infâme, fanfaron, impudique Alexandre de Médicis, bonsoir pour la dernière fois. Lorenzo ne te ramènera plus de l'orgie et ne te mettra plus au lit accablé de débauches et de

crimes. Dors bien ! (Il laisse retomber la tête du cadavre et va s'asseoir sur la fenêtre, qu'il entr'ouvre). Ah ! que je suis fatigué ! Ce taureau sauvage a soutenu un rude assaut. Je suis baigné de sueur et de sang.

SCORONCONCOLO.

Maître, partons, crois-moi. On peut avoir entendu.

LORENZO.

Oh ! que non! Il a perdu son temps à me manger la main. As-tu peur maintenant?

SCORONCONCOLO.

C'est un coup trop hardi. Fuyons.

LORENZO.

Fuis si tu veux. Pour moi, je puis mourir maintenant, je suis assez content d'avoir vécu ce jour tout entier.

SCORONCONCOLO.

Maître, par pitié, viens !

LORENZO.

Laisse-moi, te dis-je. Laisse-moi savourer cet ineffable instant de ma vie! Que la nuit est fraîche et parfumée ! Que le ciel est pur ! Les étoiles ont toutes un sourire au front. En voilà une qui file. C'est celle du duc de Florence qui s'éteint. Ah ! je me sens bien maintenant ! ma poitrine s'élargit, mon âme se dilate. Souillure, infamie, disparaissez! Ce sang vous a lavés'. Lorenzaccio n'est plus. Lève-toi, Laurent de Médicis !

3. Exercices de lecture-écriture ciblés sur des techniques précises

Didascalies

Un peu de théorie

Le texte de théâtre est constitué du texte des répliques et des didascalies. Ces didascalies reflètent, de la part de l'auteur, sa façon de voir le texte et la manière dont il imagine qu'elle doit être jouée. Elles s'adressent à des destinataires différents : le lecteur qu'elles aident à créer un monde et les gens de théâtre à qui elles fournissent les indications nécessaires au jeu de la pièce.

On peut trouver des didascalies de types divers :

- temporelles, elles situent les événements dans un temps plus ou moins défini et rendent compte du rythme, en introduisant des pauses et des silences éventuels,
- locatives qui parlent du lieu et des éléments qui le meublent,
- de personnages :
 - les désignations à chaque prise de parole,
 - les indications descriptives quant à l'aspect physique ou au caractère moral,
 - les indications relatives à l'expression : façon de parler, mimiques, mouvements, rapprochements ou éloignements par rapport aux autres personnages.

(D'après Maria Myszkorowska, « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau », in *Pratiques*, n°119-120, décembre 2003, p.35

Il ne faut pas oublier qu'outre les didascalies, le texte lui-même contient souvent des indications scéniques.

Pour leur histoire, à travers l'histoire du théâtre, voir le résumé du texte de [Florence Naugrette](#) (cf. p. 10).

Activités

1. Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* (cf. p.63)

Observez les didascalies initiales de la pièce et les deux premières scènes.

Classez-les, en fonction des subdivisions que vous trouvez ci-dessus.

Recherchez les indications scéniques internes au texte et classez-les.

2. Molière, [L'Avare, acte IV, scène 3](#) (cf. p. 92)

Observez que Molière n'indique que les désignations des personnages, les apartés et les prises de parole à haute voix.

Relevez les didascalies internes.

Si vous aviez à mettre cet extrait en scène, auriez-vous besoin d'autres didascalies ?

En fonction de ce que vous venez de répondre, introduisez les didascalies qui vous paraissent absolument indispensables.

Exposition

Un peu de théorie

Dans l'exposition, l'auteur fournit au spectateur (ou au lecteur) tous les éléments dont il a besoin pour comprendre qui sont les personnages et ce qui se passe sur scène.

Dans le théâtre classique, l'exposition se trouve au début de la pièce (1^{er} acte, parfois même seulement les 1^{ères} scènes).

Techniques utilisées

Diverses formes du « dialogue » sont utilisées dans ce qu'on pourrait appeler le théâtre conventionnel, qui cherche à créer l'illusion du réel :

- **Monologue** : Selon Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre, III Le dialogue théâtral*), le monologue est doublement dialogique puisqu'il existe un allocataire présent et muet, le spectateur, et, à l'intérieur, un énonciateur « autre » : par exemple, la voix de la vengeance, puis du désir amoureux, puis une confusion des deux, dans le monologue d'Hermione (Racine, *Andromaque*).

Le spectateur est la voix universelle devant laquelle doit s'expliquer la voix de la conscience individuelle, ce qui peut être pathétique, surtout dans le cas du soliloque (discours auto-réflexif) puisqu'il apparaît comme un aveu de solitude, parfois perçu comme un appel aux spectateurs pour qu'ils rassurent, pardonnent, apportent une solution.

Le monologue est une adresse à l'absent : mort, imaginaire... ou à l'aimé, une adresse au moi (présent, passé ou futur), à une instance supérieure (Dieu ou les dieux, un système de valeurs...).

- **Faux dialogue** : il s'agit d'un dialogue, généralement entre un personnage et son confident, mais dans lequel ne s'effectue aucun apport réel d'informations entre les locutaires. Son rôle est de donner aux spectateurs les éléments clés pour comprendre la situation.
- **Dialogue à deux ou à plusieurs**²³.

Le théâtre du XX^e siècle qui ne cherche pas à maintenir l'illusion du réel, voire souhaite la détruire, se tourne vers des procédés différents : panneaux informatifs, voix off, boniment ou recours à des procédés anciens comme le chœur à l'antique.

Activités

1. Voici une série de 1^{ères} scènes. Pour chacune d'elles,

Dites à quel type de texte nous avons affaire et montrez en quoi il correspond à la définition ci-dessus.

Remplissez le tableau suivant :

Lieu et moment	Informations résumées à répartir		
	Avant (hors scène)	Pendant l'acte/la scène	Annonce de la suite

²³ Voir fiche « [Dialogues](#) » (cf. p. 48)

Corpus :

Molière, [Le Malade imaginaire](#) (cf. p.94) - [Tartuffe](#) (cf. p. 101)

Marivaux, [Le Jeu de l'amour et du hasard](#) (cf. p. 85)– [La fausse suivante](#) (cf. p. 84)

Hugo, [Ruy Blas](#) (cf. p. 74)

Brecht, *La résistible ascension d'Arturo Ui*

Anouilh, *Antigone*

2. Voici des informations qu'il convient de faire connaître au spectateur dans l'exposition. Écrivez la scène de la manière qui vous paraît adéquate ; vous n'oublierez pas les [didascalies initiales](#) (cf. p. 45). Vous pourrez, par la suite, lire la version de l'auteur et, éventuellement, la pièce entière.

Iphicrate, seigneur athénien, et son serviteur Arlequin, viennent de faire naufrage. Apparemment tous les autres passagers ont disparu mais Iphicrate espère que certains d'entre eux ont pu se sauver sur une chaloupe. Il découvre aussi qu'ils sont sur l'île des Esclaves, où les valeurs et les rangs sociaux sont inversés depuis que d'anciens esclaves athéniens s'y sont réfugiés.²⁴

Elvire, la suivante de Chimène, vient apprendre à celle-ci que son père a décidé, parmi ses soupirants, de choisir Rodrigue dont la jeune fille est amoureuse. Celui-ci est le fils d'un noble courageux et ressemble à son père. Ce dernier doit demander la main de la jeune fille à la sortie d'un conseil du roi. Au cours de cette réunion, il doit nommer le gouverneur du jeune prince²⁵.

Serge, un dermatologue, ami de longue date de Marc, a acheté un tableau blanc que Marc est allé voir²⁶.

Freud, vieux et malade, vit avec sa fille Anna à Vienne. Les troupes nazies qui viennent d'occuper la ville sont ovationnées au-dehors. Anna s'indigne de la haine de la population à l'égard des juifs, elle raconte certains actes antisémites dont elle a été témoin. Les appuis à l'étranger de Freud leur permettent de fuir mais le psychanalyste a toujours refusé de la faire, pour rester solidaire des autres Juifs. Anna pousse son père à accepter un refuge à l'étranger²⁷.

Edmond Gombert et sa femme Marcelle sont deux ouvriers pauvres. Ils sont jaloux l'un de l'autre et pensent que s'ils avaient de l'argent la vie serait plus facile. Ils ont perdu une petite fille, Marcinelle, qui avait deux ans. La maman garde comme relique sa petite robe et tous d'eux se souviennent d'elle avec chagrin²⁸.

Dialogues

Un peu de théorie (d'après A. Ubersfeld)

À l'origine les modes d'échanges étaient d'une grande variété : dialogues conflictuels, récits épiques, confessions, apologies, monologues²⁹, faux monologues, paroles en contrepoint, discours politiques, chants lyriques, dialogues chant-paroles. On retrouve cette variété dans le théâtre élisabéthain et le drame romantique. En revanche, la tragédie classique réduit les échanges aux dialogues, aux monologues et à quelques rares scènes collectives. La comédie est plus riche, le théâtre contemporain plus pauvre.

Le dialogue à deux voix

C'est en réalité toujours d'un trilogue avec le spectateur qu'il s'agit. La fonction du spectateur est d'être un juge des personnages, parfois un complice dans la comédie, ou une image de la collectivité correspondant au chœur antique.

Il existe différentes variétés de dialogue à deux voix :

- Le faux dialogue, c'est le cas de celui entre maître et confident dans la tragédie classique. Il ne sert qu'à permettre au personnage de transmettre des informations au public. Dans la comédie, il

²⁴ Marivaux, *L'île des esclaves*

²⁵ Corneille, *Le Cid*

²⁶ Reza, *Art*

²⁷ Schmitt, *Le visiteur*

²⁸ Hugo, *L'intervention*

²⁹ Voir fiche « [Exposition](#) » (cf. p. 46)

arrive que le confident écoute sans comprendre, ce qui montre la sottise ou la crapulerie du maître à travers le dysfonctionnement de la communication.

- Le duo d'amour : les énoncés sont syntaxiquement symétriques (Corneille, *Le Cid*, III, 4 – Shakespeare, *Roméo et Juliette*, II, 2).
- L'affrontement affectif qui unit des assertions affectives et des énoncés conflictuels. Par exemple, si l'on prend le cas de *Cinna* de Corneille, on constate qu'Émilie désire l'amour de Cinna et la mort d'Auguste tandis que Cinna souhaite l'amour d'Émilie mais pas la mort de Cinna.
- L'affrontement agressif : le sujet est en conflit avec l'opposant, l'un ayant un objet auquel l'autre est opposé parce qu'il le convoite ou le menace. (Corneille, *Suréna*)
- Le croisement des conflits : les deux faces du conflit sont, le plus souvent, une face affective dont l'enjeu est un être et une face objective dont l'enjeu est un but politique, le pouvoir, une idée. C'est le cas d'*Antigone* de Sophocle, ou de *Tartuffe*, acte III, scène 3. Dans ce genre de dialogue, toutes les répliques sont chargées de signification.
- Le parallèle : les partenaires du dialogue sont deux personnages qui ne sont liés ni par l'attachement, ni par l'opposition mais par autre chose : une complicité ou un parallélisme. Par exemple, dans *Andromaque* de Racine, Oreste et Pylade sont complices.
- Les assistants muets qui jouent le rôle de destinataires indirects de la communication principale ; ils représentent le spectateur : chœur, confident... C'est le cas d'Oenone quand Phèdre fait son aveu. Un cas particulier en est le discours public comme celui de Marc-Antoine sur le cadavre de César dans la tragédie de Shakespeare.
- Le voyeur : le spectateur n'est pas un vrai voyeur mais un tiers prévu ; en revanche le témoin caché fait figure de voyeur et il s'agit, souvent d'une situation de violence, de tragique cf. Orgon dans *Tartuffe* ou Néron dans *Britannicus*.

Le « trilogue »

Il met en scène 3 locuteurs, schéma fréquent dans notre culture. Il présente une structure complexe ; 3 schémas sont possibles :

- le locuteur 1 s'adresse au locuteur 2 en tant qu'allocutaire et le locuteur 3 est destinataire indirect
- le locuteur 2 s'adresse au locuteur 3 en tant qu'allocutaire et le locuteur 2 est destinataire indirect
- le locuteur 1 s'adresse aux locuteurs 2 et 3 collectivement.

Parfois le destinataire direct n'est que le destinataire indirect (Pagnol, *La femme du boulanger* : l'adresse du boulanger à la chatte).

Ces relations sont parfois difficiles à comprendre à la lecture et se remarquent mieux dans la représentation grâce, notamment, aux regards.

Le plus souvent la relation triangulaire est conflictuelle.

Le fonctionnement de la parole est dépendant de la situation de pouvoir qui existe entre les personnages.

Le polylogue

- Choral : toutes les voix séparées n'en font plus qu'une
- Scènes multiples : la plupart du temps, les échanges se partagent en duos ; c'est pratiquement une forme de théâtre dans le théâtre

Le mode d'échange

En principe dans la conversation, on ne parle pas seul, c'est-à-dire sans réponse ; on réclame de l'autre un signe d'approbation ou de refus. (cf. dans *Dom Juan* de Molière, III, 1, le discours de Sganarelle qui se clôture de la manière suivante : « Ah dame, interrompez-moi donc si vous voulez : je ne saurais disputer si l'on ne m'interrompt ; vous vous taisez exprès et me laissez parler par belle malice. »).

Au théâtre, le mode d'échange dépend d'une série de facteurs : qui parle à qui ? dans quelle situation les personnages se trouvent-ils ?

- « stichomythie » (échange vers à vers ou courte réplique) : situation tendue (Corneille, *Le Cid*, I, 4 et III, 4) ; ces échanges sont généralement très travaillés : parallélismes, oppositions...

- Tirades et discours : au contraire, il n'y a pas tension ; ils apportent des informations, contiennent un récit ou développent une thèse. Ils provoquent la réflexion du spectateur. Il faut s'interroger sur la raison qui amène l'allocutaire à ne pas intervenir et interrompre (Racine, *Britannicus*, I, 2 - Hugo, *Ruy Blas*, III, 2 – Corneille, *Cinna*, II, 1) et comment il reprendra la parole par la suite. Il faut être attentif à la construction, au contenu.
- Énoncés alternés : le tour de parole est relativement égalitaire (Racine, *Andromaque*, I, 4) c'est caractéristique de la scène d'amour où chacun des partenaires dispose d'une durée d'intervention à peu près égale. S'il y a égalité de temps de parole, il y a aussi une supposée égalité de rapport de force. Il est ainsi intéressant de s'interroger quand apparaît la contradiction entre le statut des personnages et leur durée de parole : que se passe-t-il qui puisse justifier cette situation ?
- Le contrepoint : la communication interne n'existe pas ; le spectateur est le seul à saisir le sens ; c'est le cas de l'aparté (les apartés de Scapin dans *Les Fourberies de Scapin* de Molière), les échanges entre groupes qui ne s'entendent pas dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (acte V). Le théâtre contemporain utilise fréquemment ce procédé.

Lecture

Activités

1. Voici une série de scènes dialoguées, pour chacune d'elle,

Dites à quel type de dialogue nous avons affaire et justifiez votre réponse.

Indiquez le mode d'échange et justifiez.

Indiquez les moments où le spectateur est le destinataire direct et expliquez.

Corpus :

Corneille, [Cinna, V, 1](#) (cf. p. 68)

Molière, [L'Avare, IV, 3](#) (cf. p. 92) – [Le Médecin malgré lui, I, 1](#) (cf. p. 96)

Racine, [Britannicus, II, 6](#) (cf. p. 109)

Marivaux, [Le Jeu de l'amour et du hasard, III, 6](#) (cf. p. 87)– [La colonie, scène 13](#) (cf. p. 82)

Beaumarchais, [Le Mariage de Figaro, I, 9](#) (cf. p. 66)

Hugo, [Ruy Blas, I, 3](#) (cf. p. 77)

Anouilh, *Antigone*, extrait Créon – Antigone

Beckett, *En attendant Godot* (fin)

2. Molière, [Georges Dandin, II, 2](#) (après la sortie de Clitandre) (cf. p. 91)

Quel est le type du dialogue

Relevez le nombre de lignes des interventions de chacun des personnages, après avoir observé le tableau (voir page suivante), dites quand il y a égalité entre les deux personnages, quand l'un (lequel ?) domine l'autre.

Réplique	Georges Dandin	Angélique
1		
2		
3		
4		
5		
6		
7		

Écriture

Introduction

Dans le théâtre de Marivaux, par exemple, il arrive fréquemment que des jeunes gens qui ne se connaissent pas mais sont promis l'un à l'autre décident de se « découvrir » en se travestissant. Ainsi le Prince décide-t-il de séduire Silvia, la jeune villageoise, en se faisant passer pour un officier de la garde (*La double inconstance*), que « le chevalier » observe son promis sous un déguisement masculin (*La fausse suivante*) ou que Dorante et Silvia échangent leur place avec leurs domestiques (*Le jeu de l'amour et du hasard*). Comme ce sera le cas de manière plus explicite dans le théâtre de Beaumarchais, derrière

les jeux de l'amour, se cache une vraie question sociale : l'amour et le mariage sont-ils possibles entre personnes de conditions différentes ? (Question déjà posée par Molière qui y avait répondu avec pessimisme).

Présentation du texte

Cette situation est évoquée dans une nouvelle de Pouchkine, *La demoiselle-paysanne*.

Deux riches propriétaires russes ne peuvent se supporter. L'un est père d'une fille, l'autre d'un garçon. Lisa a beaucoup entendu parler d'Alexis comme d'un jeune homme séduisant et apprécié du sexe faible. Aussi décide-t-elle de faire sa connaissance sous le vêtement d'une paysanne et en se faisant passer pour la fille du forgeron, Akoulina. Ce qui devait arriver arrive et les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre. Or voici qu'au hasard d'une chute de cheval, les deux pères se réconcilient et décident de marier leurs enfants. Lise, qui ne veut pas être reconnue, se maquille outrageusement pour la première rencontre. Puis, après avoir dégusté Alexis de la jeune Lise, elle continue à le rencontrer sous l'identité d'Akoulina et voudrait l'amener à lui demander sa main en la croyant une paysanne.

Voici deux extraits de la nouvelle :

Texte 1

La pensée de liens indissolubles traversait assez souvent leur esprit, mais jamais ils ne l'exprimaient tout haut entre eux. La raison en était claire : malgré tout son attachement à sa chère Akoulina, Alexis ne pouvait pas oublier l'écart entre lui-même et une pauvre villageoise; Lise, de son côté, connaissait l'animosité réciproque des pères, n'osait compter sur une réconciliation. En outre, son amour-propre était secrètement piqué par un sombre et romanesque espoir de voir enfin le jeune maître de Touguilovo aux pieds de la fille du forgeron de Priloutchino.

Texte 2

Alexis le savait d'expérience : lorsque son père s'était mis martel en tête, rien ne pouvait l'en déloger, [...]; mais le jeune homme tenait de son père, et il n'était guère plus facile de le faire changer d'avis. Il se retira dans sa chambre pour se livrer à des réflexions sur les limites permises à l'autorité paternelle; puis il pensa à Lisaveta Grigorievna³⁰, au serment fait par son père de le réduire à la pauvreté, enfin à sa chère Akoulina. Pour la première fois, il dut convenir qu'il était passionnément épris. La romanesque idée d'épouser une paysanne et de vivre du fruit de son propre labeur lui traversa l'esprit; et, plus il méditait cette démarche décisive, plus elle lui semblait raisonnable.

Depuis quelques jours, les rendez-vous au bois n'avaient plus lieu, en raison du mauvais temps. De sa plus lisible écriture et dans le style le plus farouche, Alexis rédigea une lettre pour Akoulina, afin de la mettre au courant du péril qui les menaçait et de lui offrir sa main. Il courut porter la lettre dans le creux de l'arbre et se coucha, parfaitement satisfait de lui-même³¹.

Activités

Texte 1 :

Transformez ce passage en un texte théâtral qui contiendra 2 courtes scènes :

1. une rencontre entre les deux jeunes gens, n'oubliez pas d'y introduire les éléments soulignés sous une forme ou une autre de dialogue,
2. les réflexions que se fait ensuite Lisa et que vous pourrez exprimer soit à travers un dialogue avec une confidente, soit à travers un monologue, soit encore sous forme d'aparté.

N'oubliez pas de prévoir des didascalies internes ou externes.

Texte 2 :

Transformez ce passage en un monologue d'Alexis. Prévoyez des didascalies.

Nouvelle scène

Imaginez qu'au lieu d'écrire à Akoulina, Alexis se rend à un nouveau rendez-vous. Écrivez la scène entre les deux jeunes gens. Elle contiendra les éléments suivants :

³⁰ Nom complet de Lise

³¹ Vous pourrez lire la totalité de la nouvelle dans Pouchkine, *La Dame de pique et autres nouvelles* (GF Flammarion, coll. « Étonnants classiques »)

Alexis fait une déclaration d'amour à Akoulina.
Elle le repousse en lui rappelant qu'ils ne peuvent pas se marier en raison de leur différence de milieu et qu'elle ne veut pas d'une liaison clandestine.
Il ne repousse ses objections et lui demande sa main malgré tout.
Elle veut le dissuader en lui parlant de leur vie future : repoussé par leurs parents, sans argent...
Il refuse de l'écouter et maintient sa demande en mariage.
Elle accepte et lui révèle sa véritable identité.
Ils tombent dans les bras l'un de l'autre.

Efforcez-vous de tenir compte de ce que vous avez appris quant au dialogue à deux voix et aux modes d'échange. Utilisez toutes les ressources théâtrales possibles.

Quand vous aurez terminé votre exercice, vous essayerez de jouer votre scène avec des camarades de classe afin d'adapter éventuellement le dialogue pour qu'il soit proche de la parole réelle.

Vous pourrez ensuite lire un extrait de la pièce de Marivaux *Le jeu de l'amour et du hasard* qui fonctionne un peu de la même façon que cette nouvelle : [acte III, scène 8](#) (cf. p. 89).

4. Exercices de lecture-écriture intégrant plusieurs techniques

Transformer un personnage historique en personnage de théâtre

Il arrive fréquemment que des auteurs dramatiques choisissent de mettre en scène un personnage historique ou un événement de l'histoire ou de la littérature.

Voici quelques titres :

J.C.Brisville, *Le souper* (Fouché et Talleyrand) – *Beaumarchais l'insolent* – *L'antichambre* (Mme du Deffand et Julie de Lespinasse) – *L'entretien de M.Descartes avec M. Pascal le jeune*

J.Cl.Carrière, *La Controverse de Valladolid* (Las Casas et Sepulveda sur le thème : les Indiens d'Amérique sont-ils des hommes ?)

A.Césaire, *Une saison au Congo* (Lumumba)

J.N. Fenwick, *Les palmes de M.Schutz* (Pierre et Marie Curie)

M.Frayn, *Copenhague* (Bohr, Heisenberg)

R.Harwood, *A torts et à raisons* (Furtwängler)

F.Lalande, *Alma Mahler*

E.-E.Schmitt, *Le visiteur* (Freud)

...

Paul Emond, Seul à Waterloo, seul à Sainte-Hélène (cf. p. 71)

Comme Jean-Claude Brisville dans *La Dernière salve*, l'auteur belge Paul Emond met en scène Napoléon à Sainte-Hélène dans *Seul à Waterloo, seul à Sainte-Hélène*. Toutefois, tandis que dans le premier texte, Napoléon est face au gouverneur Lowe, la pièce d'Emond est un monologue avec une voix off (un domestique, un des compagnons de l'empereur ?) qui rappelle à l'exilé que le gouverneur attend d'être reçu.

Lecture

Sources

1. Lisez la pièce en entier ou, au moins, les [trois extraits](#) (cf. p. 71) retenus : la 1^{ère} page, le souvenir de Las Cases (p.19-21), la fin (à partir de la page 44)
2. Documentez-vous sur Napoléon et les textes qu'il a inspirés ; vous pourrez lire, par exemple :
 - Las Cases, *Le Mémorial de Sainte-Hélène* (cf. p. 80)
 - Victor Hugo, *Les Châtiments* (*L'expiation*) (cf. p. 112)
 - J.-P. Kauffmann, *La chambre noire de Longwood*
 - Les romans de P.Rimbaud : *La Bataille, Il neigeait, L'absent*
 - Un recueil de textes : *La légende de Napoléon vue par Hugo, Dumas, Balzac, Stendhal...* (Pocket Junior)
 - Une œuvre d'art :



"L'empereur à Sainte-Hélène dictant ses mémoires au général Gourgaud par Karl August von Steuben

3. Cherchez, dans les documents, des éléments qui pourraient être à la source du texte théâtral.

La pièce est un monologue

Rappel théorique

Selon Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre, III Le dialogue théâtral*), le monologue est doublement dialogique puisqu'il existe un allocataire présent et muet, le spectateur, et, à l'intérieur, un énonciateur « autre » : par exemple, la voix de la vengeance, puis du désir amoureux, puis une confusion des deux, dans le monologue d'Hermione (Racine, *Andromaque*).

Le spectateur est la voix universelle devant laquelle doit s'expliquer la voix de la conscience individuelle, ce qui peut être pathétique, surtout dans le cas du soliloque (discours auto-réflexif) puisqu'il apparaît comme un aveu de solitude, parfois perçu comme un appel aux spectateurs pour qu'ils rassurent, pardonnent, apportent une solution.

Le monologue est une adresse à l'absent : mort, imaginaire... ou à l'aimé, une adresse au moi (présent, passé ou futur), à une instance supérieure (Dieu ou les dieux, un système de valeurs...).

Activités

1. Analysez le texte en fonction de ce que vous venez de lire sur le monologue : qui est/sont l'/les énonciateur(s) interne(s) dans les extraits ?
2. A qui, outre le spectateur, le personnage s'adresse-t-il ?
3. Essayez de définir les relations qu'il entretient/entretenait avec ses destinataires,
4. Quel(s) sentiment(s) le pousse(nt) à s'adresser à eux ?
5. Observez l'écriture du texte ; qu'est-ce qui la caractérise ? (vocabulaire, structure des phrases, logique du texte)
6. Pouvez-vous émettre des hypothèses quant aux raisons qui ont déterminé l'auteur à choisir une écriture de ce type ?
7. Quelle impression globale le personnage vous fait-il ?
8. Pensez-vous qu'au vu de ce que vous venez d'observer, le monologue était un bon choix ? justifiez.
9. On trouve très peu de didascalies (voir la [théorie](#) - cf. p. 45) dans ce texte ; malgré cela, essayez d'imaginer les mouvements du personnage et indiquez-les. Vous justifierez vos choix et les confronterez ensuite avec ceux de vos camarades.

Nous vous proposons maintenant d'écrire, à votre tour, une scène de théâtre qui mettra en scène un personnage historique.

Présentation

Il semble de plus en plus avéré aux yeux des historiens et historiens de la littérature que le *Tartuffe* de Molière, interdit plusieurs fois, lui aurait été inspiré ou commandé par le roi Louis XIV lui-même, soucieux d'asseoir son pouvoir personnel – encore récent – notamment, dans le domaine religieux, en affaiblissant la Compagnie du Saint-Sacrement. Si la pièce fut interdite, c'est précisément parce que le pouvoir du roi n'était pas encore suffisamment affermi et que la reine-mère soutenait la Compagnie.

Vous allez écrire une scène **à plusieurs personnages** qui mettra en scène les relations entre l'artiste et le roi. Vous pouvez choisir l'un ou l'autre des protagonistes, ou les deux. Choisissez avec soin le type de dialogue et le mode d'échange le mieux adapté à votre projet (voir la [théorie](#) - cf. p. 48).

Vous pourrez vous référer à quelques documents qui vous serviront à étayer le contenu de votre scène.

Corpus

- Portraits de Louis XIV



La Famille de Louis XIV en 1670 représentés en travestis mythologiques de Jean Nocret

³² Cet exercice sera sans doute plus facile à réaliser par groupe



Louis XIV en soleil, costume du ballet La Nuit

- Portrait de Molière



- Ph. Beausant, *Le roi-soleil se lève aussi* : en particulier, le chapitre XI
- Molière, [Placets au roi à propos de Tartuffe](#) (cf. p. 99)
- Molière, [Tartuffe, préface](#) (cf. p. 101)
- Molière, [Tartuffe, V, 7](#) (cf. p. 107) (on se référera à [l'explication que donne Florence Naugrette](#) - cf. p. 10) à cette fin peu dans la logique dramatique)
- Saint-Simon, *Mémoires*, [portrait de Louis XIV](#) (cf. p. 112)
- Madame de Sévigné, [Lettre à Monsieur de Pomponne](#) (cf. p. 82)
- (télé)films : *L'allée du roi* de N. Companež – *La prise du pouvoir par Louis XIV* de R. Rossellini – *Le Roi danse* de G. Corbiau

Remarque à l'intention des professeurs : on pourrait ajouter des extraits du scénario du film *Le Roi danse* (Folio) : chapitres XVI à XIX ; mais les dialogues existant déjà, le danger est réel que les élèves soient tentés de reprendre le texte ou ne puissent s'en détacher. On pourrait toutefois leur proposer les passages en guise d'observation après le travail.

5. Dialoguer une courte pièce

Brecht a écrit, vers 1938, une série de pièces très courtes mettant en scène différents aspects de la vie sous le III^e Reich qu'il avait fui. Il les a réunies sous le titre *Grand-peur et misères du III^e Reich*.

Chacune de ces pièces compte quelques pages, parfois une seule. Elles ne se terminent pas par un dénouement mais restent ouvertes : selon la volonté de l'auteur, il s'agit d'amener le spectateur à réfléchir par lui-même aux problèmes posés.³³

Nous vous proposons les résumés de quelques-unes de ces pièces, à vous d'écrire, par groupe, les didascalies et les dialogues. Vous vous référerez à la théorie des fiches « didascalies », « dialogues » et « exposition ». Ensuite, vous jouerez et mettrez en scène vos petites pièces.

Après votre travail, vous pourrez lire la version de Brecht et comparer à la vôtre.

La méthode à suivre :

1. écriture d'un canevas sous forme de dialogues :
 - didascalies initiales
 - action des personnages
 - contenu global de leurs répliques
2. mise en commun et correction
3. jeu d'improvisation de chaque groupe sur le canevas
4. discussion
5. rédaction définitive du texte théâtral.

1^{ère} histoire³⁴

Une femme prépare sa valise. Puis, elle téléphone à plusieurs personnes :

- à un médecin à qui elle annonce qu'elle ne pourra pas jouer au bridge parce qu'elle part en voyage pour quelques semaines,
- à une dame à qui elle dit au revoir et demande de venir le mardi suivant en couple car son mari reçoit un professeur,
- à sa belle-sœur avec qui elle est brouillée ; elle lui demande de s'occuper de son mari et lui rappelle quelques-unes des habitudes de celui-ci,
- à une autre dame à qui elle annonce son départ ; elle lui demande de conseiller à son mari de déménager.

Puis elle brûle son carnet d'adresses et se met à répéter le discours qu'elle va tenir à son mari ; elle fait plusieurs essais, évoluant dans ses explications : elle met en péril la carrière de son mari à la clinique, son attitude a changé à son égard : il est devenu nationaliste, elle ne peut plus le regarder quand ils se parlent : n'y a-t-il que certaines femmes qui ont le droit de vivre d'une certaine façon ? elle se souvient qu'il lui a dit autrefois que certains individus étaient moins précieux que d'autres ; alors, elle approuvait cette idée mais maintenant, elle se rend compte qu'elle fait partie des moins précieux, enfin, elle met en relation toutes ces raisons.

Le mari arrive et lui demande pourquoi elle fait ses bagages ; elle lui annonce son départ ; il proteste un peu puis accepte, promet d'aller la rejoindre, de lui envoyer de l'argent. Il l'accompagne en lui disant que ce n'est l'affaire que de quelques semaines.

³³ Certaines de ces pièces pourraient encore aujourd'hui illustrer certaines situations dans des pays où les droits de l'homme ne sont pas respectés. Les professeurs qui le souhaitent peuvent très bien laisser les élèves imaginer eux-mêmes le contexte dans lequel les événements se déroulent sans leur présenter préalablement le contexte d'écriture.

³⁴ *La Femme juive*

2^e histoire³⁵

Un homme et une femme sont chez eux et écoutent ce qui se passe dans l'escalier. Ils commentent la progression de personnes qu'ils désignent seulement par le pronom « ils ». Il apparaît que ces « ils » emmènent le voisin et que l'homme a dit que ce n'était pas chez eux qu'on écoutait la radio étrangère. La femme lui propose d'aller à la police disculper le voisin mais le mari refuse parce que la police traite mal les gens. Sa femme reproche au voisin de s'être occupé de politique.

3^e histoire³⁶

Un couple et leur fils terminent le repas. La bonne entre pour annoncer une communication téléphonique. Le père fait répondre qu'ils ne sont pas là. La mère le lui reproche : il apparaît que les correspondants sont rejetés parce que l'objet d'une enquête. Le couple se défend de cette attitude. Le père fait des réflexions sur la pluie. La mère lui reproche ses paroles. La tension monte : le couple se sent surveillé.

Le garçon se met à lire le journal, ce qui ne plaît pas à son père ; l'enfant se défend au nom de son chef de groupe mais le père n'admet pas de voir son autorité battue en brèche. Finalement la mère donne de la monnaie à son fils pour qu'il aille s'acheter quelque chose. Les parents commentent les nouvelles tandis que l'enfant hésite à sortir à cause de la pluie. Finalement les parents se rendent compte qu'il a disparu malgré la pluie et s'inquiètent: où est-il allé ? N'a-t-il pas décidé de les dénoncer ? Ils passent en revue ce qu'ils auraient pu dire de compromettant et que leur fils pourrait répéter ainsi que les raisons qu'aurait l'enfant de leur en vouloir. Ils imaginent des arguments pour se défendre puis ils se préparent à l'irruption imminente de la police et à l'arrestation du père.

L'enfant rentre : il dit être allé acheter du chocolat ? Les parents se demandent s'ils peuvent le croire.

³⁵ *La délation*

³⁶ *Le Mouchard*

6. Des exemples d'ateliers d'écriture théâtrale

« L'atelier d'écriture dramatique » selon Jean-Pierre Sarrazac

Dans ce recueil de textes³⁷, Jean-Pierre Sarrazac explique sa méthode de travail ; en voici un résumé. Pour les détails, nous vous renvoyons au texte.

Selon l'auteur, l'atelier est l'affaire d'un couple : celui qui conduit, qu'il appelle aussi « Coryphée » et les écrivains qu'il considère comme un chœur moderne, c'est-à-dire discordant, où chaque voix est singulière. Il ne considère pas son expérience d'auteur comme un repère, un critère.

Il faut considérer que la durée d'une séance est de 4 heures qu'il divise en 3 parties :

1.
 - a. les « tarots dramaturgiques » : les participants tirent une carte dans un jeu contenant des réflexions, questions, citations. Il lit sa carte et la commente en illustrant par des références à des pièces du théâtre contemporain. Le chœur intervient ensuite et, finalement, le coryphée.
 - b. Lecture de formes brèves d'auteurs connus dont certaines serviront de tremplin à l'écriture (par exemple, écrire une crise de paranoïa familiale après avoir lu *Le Mouchard* de Brecht).
2. Écriture : le coryphée énonce les données de l'exercice ; chacun dispose d'une heure pour aboutir à l'écriture d'une pièce brève complète ou d'une nouvelle étape dans l'écriture d'une pièce plus longue. L'écriture est individuelle mais il arrive aussi qu'une collaboration soit nécessaire, par exemple dans ce cas de « pièce tournante » : chacun rédige 2 fiches de présentation succincte de personnages ; les fiches sont redistribuées de manière aléatoire et celui qui les reçoit doit inventer une situation, déterminer un lieu et un temps et écrire une courte pièce.
3. lecture par chaque participant. La discussion qui suit ne peut être sans ni poser de jugement mais apporter des propositions pour faire évoluer le texte.

Exemples d'exercices pour aboutir à l'écriture de brèves

- le proverbe dramatique : écrire une courte pièce illustrant un proverbe ; les auditeurs doivent deviner duquel il s'agit. Il faut veiller à l'équilibre : le texte ne doit être ni trop opaque, ni trop transparent et rester autonome par rapport au message porté
- la scène tragique actualisée : s'inspirer d'une grande situation tragique (choisie dans le théâtre tragique antique, classique, élisabéthain ou dans le drame romantique) ; la transposer dans la vie quotidienne contemporaine. Il ne s'agit toutefois pas d'un pastiche ni d'une parodie mais d'une œuvre nouvelle.

Ces deux exercices mettent en relation passé et présent mais aussi lecture et écriture et permettent la constitution d'une culture de lecteur de théâtre.

- L'enquête : récolter un matériau constitué, par exemple de :
 - o conversations volées y compris dans leurs silences, hésitations, répétitions, incorrections,
 - o articles de journaux sur des faits divers,
 - o documentation sur des faits historiques ou légendaires,
 - o fragments de récits de vie,
 - o photos significativespuis dramatiser.
- Défendre une forme : à partir de textes provenant d'un dossier sur un fait divers, écrire un fragment et y projeter le type de forme choisie pour la pièce. La mise en forme est individuelle. Attention, ce type d'exercice demande une certaine expérience de l'écriture théâtrale.

³⁷ In *Le théâtre et l'école. Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, Actes Sud, collection « Papiers », ANRAT, cahier n°11, 2002

Méthode Alain Knapp (Texte communiqué par Pascale Rousseau)

(Metteur en scène, comédien, fondateur troupe de théâtre à Lausanne, enseigne sa méthode aux acteurs, professeurs... qui veulent écrire)

Il est tout à fait possible de travailler avec des élèves mais il faut suivre RIGOREUSEMENT les consignes. Le travail peut être éventuellement réalisé par groupes mais ce n'est pas l'atelier de Knapp (NB : j'avais fait faire ce travail par groupes et ça avait très bien fonctionné).

A la fin de chaque consigne, travail de création qui n'est pas encore l'écriture à proprement dit ; après travail de chaque consigne, tour de table ; après +/- 3 semaines de travail intensif avec les élèves, l'écriture peut commencer.

→ Après le tout, les élèves sont capables d'écrire une pièce en un acte qui fonctionne suivant les règles habituelles du théâtre.

Parcours : soit parcours théorique puis écriture ou inversement.

!!! Tous les élèves (ou chaque groupe) doivent obligatoirement s'exprimer après chaque travail de la consigne → besoin d'un nombre de fiches correspondant au nombre d'élèves (de groupes) pour se souvenir. Il vaut mieux travailler 3 semaines à raison de 4H/sem. plutôt qu' »éparpiller »les heures. Par la suite, 10,15 jours suffisent pour rendre les copies après les 3 semaines de travail en classe.

- **1^{ère} consigne** : dessinez un personnage en pied habillé + 4,5 éléments représentatifs de ce personnage (rester volontairement évasif avec les élèves) ; les éléments en question peuvent ne pas être dessinés mais notés à côté ; réfléchir au fait qu'on s'embarque LONGTEMPS avec ce personnage → pas « n'importe lequel ».

Le prof doit noter les informations lors du tour de table (1 fiche par élève/par groupe).

Exemples (tirés de l'atelier suivi ou de l'exploitation en classe) : Arlequin, malle, gourdin, lettre, chapeau, bourse - Groom colosse, barbu, devant un ascenseur, cendrier, chaise en paille, bouteille, hamster dans la poche - Détective, noir, 26 ans, imperméable, rose en plastique à la boutonnière, Nike aux pieds, cicatrice joue gauche, verre et bouteille - Colosse manchot, mappemonde, chat, tableau représentant une jeune fille, cigarettes.

- NB :
- les éléments peuvent relever du métier du personnage mais pas tous
 - ne pas mettre des objets qui ont une fonction pléonastique
 - il est souhaitable que certains objets n'aient pas de rapport direct avec le personnage pour que la pièce démarre (il est difficile, si le personnage est trop caricatural, de tenir le ton caricatural jusqu'au bout).
 - s'intéresser aux références temporelles : très souvent situation du présent, or si face à face entre personnages du présent, que vont-ils se dire ? Il serait plus facile qu'un élément soit en relation avec le passé ou le futur (bagnard par ex...)
- Parfois des élèves donnent des éléments disparates (absurdes) mais avant d'écrire une pièce de l'absurde, il faut écrire dans des cadres plus traditionnels (l'absurde a des règles).

On peut « corriger le tir » tout de suite après ce premier tour de table : Arlequin rajoute pipe et machine à écrire - Groom rajoute horloge murale, enregistreur K7, panneau « interdit de fumer » près de l'ascenseur.

- **2^{ème} consigne** : à la lumière de ce qui vient d'être dit, trouvez quelques éléments qui n'ont pas nécessairement un rapport avec le personnage mais qui pourront intervenir dans la fiction (uniquement pour les élèves qui ne l'auraient pas fait ; mieux vaut rediscuter comment améliorer plutôt que de tout recommencer –ce serait difficile d'imaginer du « neuf » après avoir entendu ce que les autres élèves vont travailler comme éléments-)

Trouvez des supports qui interviendront dans une partie de la vie du personnage, indices, moyens de le connaître. Ces supports doivent concerner uniquement le personnage (ne pas démultiplier les personnages, décors, pour le moment), ils servent à renforcer l'imagination (ex : ancienne clef dorée ; jeune fille orpheline qui suit des cours de danse ; pour se les payer, elle est obligée de travailler ; voyage au Brésil...) Ces éléments ne devront pas forcément être représentés sur scène (ex : évocation d'une « guérilla »).

Exemples : Arlequin : cadavre dans la malle, mariage forcé (magouille financière), maison abandonnée - Groom : émetteur radio libre, guérilla, cigarettes et cigares allumés - Détective : cicatrice à cause d'un aquarium, divorcé car problèmes sexuels, s'est fait agresser par des skinheads - Colosse : lettre d'un ami suicidé, mandat fond des calamités (arriérés), coup de téléphone (erreur) → permettra de voir sa réaction.

NB : - pas d'autres personnages maintenant

- pas d'intervention des autres élèves sauf pour du positif

- **3^{ème} consigne** : inventez quelque chose qui s'est passé pour le personnage (ex : la danseuse vient de se casser la jambe et ne peut donc plus danser). C'est le début de la force transformationnelle ; c'est plus facile si le fait a eu lieu avant.

Exemples : Arlequin : troupe de théâtre dans un village, acteur a une crise cardiaque pendant répétitions et un jeune propose ses services pour le rôle d'Arlequin (il joue dans la troupe de son école et lit Simenon) - Groom : écrivain de théâtre latino-américain, clandestinité radio libre, torturé et devenu muet suite aux tortures subies, exilé et après plusieurs semaines, il retrouve l'usage de la parole et décide de mentir - Détective : décès d'un ancien collègue du Rwanda, croix gammée tracée sur la gorge, décide d'enquêter - Colosse : a reçu un prospectus évangélique « Avez-vous pensé à votre salut ? », ce prospectus annonce une visite prochaine importante.

NB : - il faut que le personnage se retrouve dans une situation conflictuelle mais

Attention de ne pas « anecdotiser » (pas trop du « quotidien »)

- importance du souvenir uniquement s'il nourrit le présent = place du monologue

- dire aux élèves que des êtres de fiction disent des choses que l'on ne dit pas forcément dans la vie

- poser le problème suivant : que vont avoir à se dire les personnages ? Laisser la possibilité d'un rebondissement, attention aux « fantasmes et rêvasseries ».

- **4^{ème} consigne** : décidez de l'espace sur scène. Espace permanent qui ne bouge pas → différent du cinéma ; tout ce qui est vu au cinéma est dit au théâtre (verbalisation des actions ; le personnage est porteur d'informations).

Exemples : Arlequin > 5M/4M, 2 décors = à gauche, couloir ; à droite, loge/coulisses du théâtre) ; miroirs dans couloir, un miroir sur table dans loge + tabouret + portemanteau « arbre » - Groom > porte d'ascenseur, cendrier monumental, espace feutré, espace off (lumières, sons), horloge murale imposante avec chrono, enregistreur sur chaise - Détective > 2 décors = à droite, bar avec quelques sièges ; à gauche, bureau, fenêtre, machine à écrire, téléphone, 2 chaises, intérieur vétuste - Colosse > studio, côté cour à droite, dans le fond, coin lavabo, table, plaque chauffante, porte au fond (milieu), à gauche, porte avec TV, téléphone, chat, au fond à gauche, tableau masqué par le lit à baldaquin, mappemonde (!!! au manque de place !!!).

- **5^{ème} consigne** : commencez à introduire la notion de temps (heure, jour, année) → qu'est-ce que ça changerait si c'était un autre jour, une autre année.

Si on ajoute une situation à la première, où va-t-elle se situer par rapport à l'autre (ellipse ? Nécessité ? Où dans le temps ?)

Pour ce faire, les élèves doivent déjà maîtriser leur histoire...

Exemples : Arlequin > samedi (besoin de monde) de janvier 94, 20h (pour le noir), Arlequin remplaçant est dans le couloir, il entend dispute jeune premier/metteur en scène dans la loge - Groom > soir, personnages montent, été (tenues légères), ils doivent éteindre leur cigarette avant de prendre l'ascenseur - Colosse > Vendredi Saint, printemps, fin de matinée, 2 visites.

NB : pour le problème du temps, lire Oncle Vania de Tchekov ; on peut travailler sur une ellipse mais difficile (sauf p-é entre 2 tableaux).

- **6^{ème} consigne** : qui est l'autre ? quelle est sa nécessité péremptoire ? pourquoi celui-là plutôt qu'un autre ?

Exemples : Arlequin > remplaçant supposé coupable, indices de culpabilité mais en fait, il s'agit d'une blague pour fêter l'entrée du comédien - Groom > un couple d'amoureux (« superficiels ») (après leur passage, il essaie de les imaginer dans une autre situation), 2 ecclésiastiques (après leur passage, il parodie les « grands idéaux »), un vieillard sourd –monologue- (après son passage, il se remémore son passé), ensuite il prend lui-même l'ascenseur – Colosse > TV (JP Foucault), facteur, à la fin, il devient missionnaire évangélique .

Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* ou *La Précaution inutile*, acte I, scène 1.

Comédie en 4 actes et en prose

ACTEURS

Les habits des acteurs doivent être dans l'ancien costume espagnol.

LE COMTE ALMAVIVA, grand d'Espagne, amant inconnu de Rosine paraît, au premier acte, en veste et culotte de satin; il est enveloppé d'un grand manteau brun, ou cape espagnole; chapeau noir rabattu avec un ruban de couleur autour de la forme. Au deuxième acte, habit uniforme de cavalier, avec des moustaches et des bottines. Au troisième, habillé en bachelier; cheveux ronds, grande fraise au cou; veste, culotte, bas et manteau d'abbé. Au quatrième acte, il est vêtu superbement à l'espagnole avec un riche manteau ; par-dessus tout, le large manteau brun dont il se tient enveloppé.

BARTHOLO, Médecin, tuteur de Rosine habit noir, court, boutonné; grande perruque; fraise et manchettes relevées; une ceinture noire; et quand il veut sortir de chez lui, un long manteau écarlate.

ROSINE, jeune personne d'extraction noble, et pupille de Bartholo habillée à l'espagnole.

FIGARO, barbier de Séville en habit de majo espagnol. La tête couverte d'une rescille, ou filet; chapeau blanc, ruban de couleur autour de la forme, un fichu de soie attaché fort lâche à son cou, gilet et haut-de-chausses de satin, avec des boutons et boutonnières frangés d'argent ; une grande ceinture de soie, les jarretières nouées avec des glands qui pendent sur chaque jambe; veste de couleur tranchante, à grands revers de la couleur du gilet ; bas blancs et souliers gris.

DON BAZILE, organiste, maître à chanter de Rosine chapeau noir rabattu, soutanelle et long manteau, sans fraise ni manchettes.

LA JEUNESSE, vieux domestique de Bartholo

L'ÉVEILLÉ, autre valet de Bartholo, garçon niais et endormi tous deux habillés en Galiciens; tous les cheveux dans la queue; gilet couleur de chamois; large ceinture de peau avec une boucle; culotte bleue et veste de même, dont les manches, ouvertes aux épaules pour le passage des bras, sont pendantes par-derrière.

UN NOTAIRE

UN ALCADÉ, homme de justice avec une longue baguette blanche à la main.

PLUSIEURS ALGUAZILS et VALETS avec des flambeaux.

La scène est à Séville, dans la rue et sous les fenêtres de Rosine, au premier acte; et le reste de la pièce dans la maison du docteur Bartholo.

Acte premier

Le théâtre représente une rue de Séville, où toutes les croisées sont grillées.

Scène I. - LE COMTE, seul, en grand manteau brun et chapeau rabattu. Il tire sa montre en se promenant.

Le jour est moins avancé que je ne croyais. L'heure à laquelle elle a coutume de se montrer derrière sa jalousie est encore éloignée. N'importe; il vaut mieux arriver trop tôt que de manquer l'instant de la voir. Si quelque aimable de la Cour pouvait me deviner à cent lieues de Madrid, arrêté tous les matins sous les fenêtres d'une femme à qui je n'ai jamais parlé, il me prendrait pour un Espagnol du temps d'Isabelle... Pourquoi non? Chacun court après le bonheur. Il est pour moi dans le cœur de Rosine... Mais quoi! Suivre une femme à Séville, quand Madrid et la Cour offrent de toutes parts des plaisirs si faciles? Et c'est cela même que je fuis. Je suis las des conquêtes que l'intérêt, la convenance ou la vanité nous présentent sans cesse. Il est si doux d'être aimé pour soi-même! Et si je pouvais m'assurer sous ce déguisement... Au diable l'importun!

Scène II - FIGARO, LE COMTE, caché.

FIGARO, une guitare sur le dos, attachée en bandoulière avec un large ruban: il chantonne gaiement, un papier et un crayon à la main.

Bannissons le chagrin,
 Il nous consume:
 Sans le feu du bon vin
 Qui nous rallume,
 Réduit à languir,
 L'homme sans plaisir
 Vivrait comme un sot,
 Et mourrait bientôt.
 Jusque-là ceci ne va pas mal, hein, hein.
 ... Et mourrait bientôt.
 Le vin et la paresse
 Se disputent mon cœur.
 Eh non! Ils ne se le disputent pas, ils y règnent paisiblement ensemble...
 Se partagent... mon cœur.
 Dit-on se partagent?... Eh! Mon Dieu, nos faiseurs d'opéras-comiques n'y regardent pas de si près.
 Aujourd'hui, ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. (Il chante.)
 Le vin et la paresse
 Se partagent mon cœur.
 Je voudrais finir par quelque chose de beau, de brillant, de scintillant, qui eût l'air d'une pensée. (Il met un genou en terre et écrit en chantant.)
 Se partagent mon cœur.
 Si l'une a ma tendresse...
 L'autre fait mon bonheur.
 Fi donc! C'est plat. Ce n'est pas ça... Il me faut une opposition, une antithèse:
 Si l'une... est ma maîtresse
 L'autre...
 Eh! Parbleu, j'y suis...
 L'autre est mon serviteur.
 Fort bien, Figaro!... (Il écrit en chantant.)
 Le vin et la paresse
 Se partagent mon cœur;
 Si l'une est ma maîtresse,
 L'autre est mon serviteur.
 L'autre est mon serviteur.
 L'autre est mon serviteur.
 Hen, hen, quand il y aura des accompagnements là-dessous, nous verrons encore, messieurs de la cabale, si je ne sais ce que je dis... (Il aperçoit le Comte.) J'ai vu cet abbé-là quelque part. (Il se relève.)
LE COMTE, à part. Cet homme ne m'est pas inconnu.
FIGARO Eh non, ce n'est pas un abbé! Cet air altier et noble...
LE COMTE Cette tournure grotesque...
FIGARO Je ne me trompe point; c'est le comte Almaviva.
LE COMTE Je crois que c'est ce coquin de Figaro.
FIGARO C'est lui-même, Monseigneur.
LE COMTE Maraud! Si tu dis un mot...
FIGARO Oui, je vous reconnais; voilà les bontés familières dont vous m'avez toujours honoré.
LE COMTE Je ne te reconnaissais pas, moi. Te voilà si gros et si gras...
FIGARO Que voulez-vous, Monseigneur, c'est la misère.
LE COMTE Pauvre petit! Mais que fais-tu à Séville? Je t'avais autrefois recommandé dans les bureaux pour un emploi.
FIGARO Je l'ai obtenu, Monseigneur; et ma reconnaissance...
LE COMTE Appelle-moi Lindor. Ne vois-tu pas, à mon déguisement, que je veux être inconnu?
FIGARO Je me retire.
LE COMTE Au contraire. J'attends ici quelque chose, et deux hommes qui jasant sont moins suspects qu'un seul qui se promène. Ayons l'air de jaser. Eh bien, cet emploi?
FIGARO Le ministre, ayant égard à la recommandation de Votre Excellence, me fit nommer sur-le-champ garçon apothicaire.
LE COMTE Dans les hôpitaux de l'armée?
FIGARO Non; dans les haras d'Andalousie.
LE COMTE, riant. Beau début!
FIGARO Le poste n'était pas mauvais; parce qu'ayant le district des pansements et des drogues, je vendais

souvent aux hommes de bonnes médecines de cheval...

LE COMTE Qui tuaient les sujets du roi!

FIGARO Ah! Ah! Il n'y a point de remède universel; mais qui n'ont pas laissé de guérir quelquefois des Galiciens, des Catalans, des Auvergnats.

LE COMTE Pourquoi donc l'as-tu quitté?

FIGARO Quitté? C'est bien lui-même; on m'a desservi auprès des puissances.

L'envie aux doigts crochus, au teint pâle et livide...

LE COMTE Oh! Grâce! Grâce, ami! Est-ce que tu fais aussi des vers? Je t'ai vu là griffonnant sur ton genou, et chantant dès le matin.

FIGARO Voilà précisément la cause de mon malheur, Excellence. Quand on a rapporté au ministre que je faisais, je puis dire assez joliment, des bouquets à Cloris; que j'envoyais des énigmes aux journaux, qu'il courait des madrigaux de ma façon; en un mot, quand il a su que j'étais imprimé tout vif, il a pris la chose au tragique et m'a fait ôter mon emploi, sous prétexte que l'amour des lettres est incompatible avec l'esprit des affaires.

LE COMTE Puissamment raisonné! Et tu ne lui fis pas représenter...

FIGARO Je me crus trop heureux d'en être oublié, persuadé qu'un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal.

LE COMTE Tu ne dis pas tout. Je me souviens qu'à mon service tu étais un assez mauvais sujet.

FIGARO Eh! Mon Dieu, Monseigneur, c'est qu'on veut que le pauvre soit sans défaut.

LE COMTE Paresseux, dérangé...

FIGARO Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets?

LE COMTE, riant. Pas mal. Et tu t'es retiré en cette ville?

FIGARO Non, pas tout de suite.

LE COMTE, l'arrêtant. Un moment... J'ai cru que c'était elle... Dis toujours, je t'entends de reste.

FIGARO De retour à Madrid, je voulus essayer de nouveau mes talents littéraires; et le théâtre me parut un champ d'honneur...

LE COMTE Ah! Miséricorde!

FIGARO. (Pendant sa réplique, le Comte regarde avec attention du côté de la jalousie.) En vérité, je ne sais comment je n'eus pas le plus grand succès, car j'avais rempli le parterre des plus excellents travailleurs; des mains... comme des battoirs; j'avais interdit les gants, les cannes, tout ce qui ne produit que des applaudissements sourds; et d'honneur, avant la pièce, le café m'avait paru dans les meilleures dispositions pour moi. Mais les efforts de la cabale...

LE COMTE Ah! La cabale! Monsieur l'auteur tombé!

FIGARO Tout comme un autre: pourquoi pas? Ils m'ont sifflé; mais si jamais je puis les rassembler...

LE COMTE L'ennui te vengera bien d'eux?

FIGARO Ah! Comme je leur en garde, morbleu!

LE COMTE Tu jures! Sais-tu qu'on n'a que vingt-quatre heures au palais pour maudire ses juges?

FIGARO On a vingt-quatre ans au théâtre; la vie est trop courte pour user un pareil ressentiment.

LE COMTE Ta joyeuse colère me réjouit. Mais tu ne me dis pas ce qui t'a fait quitter Madrid.

FIGARO C'est mon bon ange, Excellence, puisque je suis assez heureux pour retrouver mon ancien maître. Voyant à Madrid que la république des lettres était celle des loups, toujours armés les uns contre les autres, et que, livrés au mépris où ce risible acharnement les conduit, tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins, les envieux, les feuillistes, les libraires, les censeurs, et tout ce qui s'attache à la peau des malheureux gens de lettres, achevait de déchiqueter et sucer le peu de substance qui leur restait; fatigué d'écrire, ennuyé de moi, dégoûté des autres, abîmé de dettes et léger d'argent; à la fin convaincu que l'utile revenu du rasoir est préférable aux vains honneurs de la plume, j'ai quitté Madrid; et, mon bagage en sautoir, parcourant philosophiquement les deux Castilles, la Manche, l'Estramadure, la Sierra-Morena, l'Andalousie; accueilli dans une ville, emprisonné dans l'autre, et partout supérieur aux événements; loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là; aidant au bon temps, supportant le mauvais; me moquant des sots, bravant les méchants, riant de ma misère et faisant la barbe à tout le monde; vous me voyez enfin établi dans Séville, et prêt à servir de nouveau Votre Excellence en tout ce qu'il lui plaira m'ordonner.

LE COMTE Qui t'a donné une philosophie aussi gaie?

FIGARO L'habitude du malheur. Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. Que regardez-vous donc toujours de ce côté?

LE COMTE Sauvons-nous.

FIGARO Pourquoi?

LE COMTE Viens donc, malheureux! Tu me perds. (Ils se cachent.)

Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, acte I, scène 9.

Le Comte voudrait obtenir les faveurs de Suzanne qui doit épouser Figaro. À l'arrivée du Comte dans la chambre de Suzanne, Chérubin, le page, pour fuir la colère de son maître, se cache derrière un fauteuil. Interrompu par Bazile, le Comte veut s'y cacher aussi. Suzanne, habilement, recouvre Chérubin de sa robe. Les personnages sont ainsi à l'abri des regards.

Acte I - Scène 9

LE COMTE et CHÉRUBIN, cachés, SUZANNE, BAZILE

BAZILE. N'auriez vous pas vu Monseigneur, mademoiselle ?

SUZANNE, brusquement. Hé, pourquoi l'aurais-je vu ? Laissez-moi.

BAZILE s'approche. Si vous étiez plus raisonnable, il n'y aurait rien d'étonnant à ma question. C'est Figaro qui le cherche.

SUZANNE. Il cherche donc l'homme qui lui veut le plus de mal après vous ?

LE COMTE, à part. Voyons un peu comme il me sert.

BAZILE. Désirer du bien à une femme, est-ce vouloir du mal à son mari ?

SUZANNE. Non, dans vos affreux principes, agent de corruption !

BAZILE. Que vous demande-t-on ici que vous n'alliez prodiguer à un autre ? Grâce à la douce cérémonie, ce qu'on vous défendait hier, on vous le prescrira demain.

SUZANNE. Indigne !

BAZILE. De toutes les choses sérieuses le mariage étant la plus bouffonne, j'avais pensé...

SUZANNE, outrée. Des horreurs ! Qui vous permet d'entrer ici ?

BAZILE. Là, là, mauvaise ! Dieu vous apaise ! Il n'en sera que ce que vous voulez: mais ne croyez pas non plus que je regarde monsieur Figaro comme l'obstacle qui nuit à Monseigneur ; et sans le petit page...

SUZANNE, timidement. Don Chérubin ?

BAZILE la contrefait. Cherubino di amore, qui tourne autour de vous sans cesse, et qui ce matin encore rôdait ici pour y entrer, quand je vous ai quittée. Dites que cela n'est pas vrai ?

SUZANNE. Quelle imposture ! Allez-vous-en, méchant homme !

BAZILE. On est un méchant homme, parce qu'on y voit clair. N'est-ce pas pour vous aussi, cette romance dont il fait mystère ?

SUZANNE, en colère. Ah ! Oui, pour moi !...

BAZILE. À moins qu'il ne l'ait composée pour Madame! En effet, quand il sert à table, on dit qu'il la regarde avec des yeux!... Mais, peste, qu'il ne s'y joue pas ! Monseigneur est brutal sur l'article.

SUZANNE, outrée. Et vous bien scélérat d'aller semant de pareils bruits pour perdre un malheureux enfant tombé dans la disgrâce de son maître.

BAZILE. L'ai-je inventé ? Je le dis, parce que tout le monde en parle.

LE COMTE se lève. Comment, tout le monde en parle !

SUZANNE. Ah ciel !

BAZILE. Ha ! ha !

LE COMTE. Courez, Bazile, et qu'on le chasse.

BAZILE. Ah ! Que je suis fâché d'être entré !

SUZANNE, troublée. Mon Dieu ! Mon Dieu !

LE COMTE à Bazile. Elle est saisie. Asseyons-la dans ce fauteuil.

SUZANNE le repousse vivement. Je ne veux pas m'asseoir. Entrer ainsi librement, c'est indigne!

LE COMTE. Nous sommes deux avec toi, ma chère. Il n'y a plus le moindre danger!

BAZILE. Moi je suis désolé de m'être égayé sur le page, puisque vous l'entendiez. Je n'en usais ainsi que pour pénétrer ses sentiments ; car au fond...

LE COMTE. Cinquante pistoles, un cheval, et qu'on le renvoie à ses parents.

BAZILE. Monseigneur, pour un badinage.

LE COMTE. Un petit libertin que j'ai surpris encore hier avec la fille du jardinier.

BAZILE. Avec Fanchette ?

LE COMTE. Et dans sa chambre.

SUZANNE, outrée. Où Monseigneur avait sans doute affaire aussi !

LE COMTE, gaiement. J'en aime assez la remarque.

BAZILE. Elle est d'un bon augure.

LE COMTE, gaiement. Mais non ; j'allais chercher ton oncle Antonio, mon ivrogne de jardinier, pour lui donner des ordres. Je frappe, on est longtemps à m'ouvrir ; ta cousine a l'air empêtré ; je prends un soupçon, je lui parle, et, tout en causant, j'examine. Il y avait derrière la porte une espèce de rideau, de portemanteau, de je ne sais pas quoi, qui couvrait des hardes ; sans faire semblant de rien, je vais doucement, doucement lever ce rideau... (Pour imiter le geste, il lève la robe du fauteuil) et je vois... (Il aperçoit le page.) Ah !

Corneille, *Cinna*, Acte V, scène 1.

SCÈNE PREMIÈRE - AUGUSTE, CINNA

AUGUSTE

Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose:
Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours;
D'aucun mot, d'aucun cri, n'en interromps le cours;
Tiens ta langue captive ; et si ce grand silence
À ton émotion fait quelque violence,
Tu pourras me répondre après tout à loisir:
Sur ce point seulement contente mon désir.

CINNA

Je vous obéirai, seigneur.

AUGUSTE

Qu'il te souviene
De garder ta parole, et je tiendrai la mienne.
Tu vois le jour, Cinna ; mais ceux dont tu le tiens
Furent les ennemis de mon père, et les miens:
Au milieu de leur camp tu reçus la naissance;
Et lorsqu'après leur mort tu vins en ma puissance,
Leur haine enracinée au milieu de ton sein
T'avait mis contre moi les armes à la main;
Tu fus mon ennemi même avant que de naître,
Et tu le fus encor quand tu me pus connaître,
Et l'inclination jamais n'a démenti
Ce sang qui t'avait fait du contraire parti.
Autant que tu l'as pu, les effets l'ont suivie;
Je ne m'en suis vengé qu'en te donnant la vie;
Je te fis prisonnier pour te combler de biens;
Ma cour fut ta prison, mes faveurs tes liens:
Je te restituai d'abord ton patrimoine ;
Je t'enrichis après des dépouilles d'Antoine,
Et tu sais que depuis, à chaque occasion,
Je suis tombé pour toi dans la profusion ;
Toutes les dignités que tu m'as demandées,
Je te les ai sur l'heure et sans peine accordées ;
Je t'ai préféré même à ceux dont les parents
Ont jadis dans mon camp tenu les premiers rangs,
À ceux qui de leur sang m'ont acheté l'empire,
Et qui m'ont conservé le jour que je respire ;
De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs sont jaloux du bonheur du vaincu.
Quand le ciel me voulut, en rappelant Mécène,
Après tant de faveur montrer un peu de haine,
Je te donnai sa place en ce triste accident,
Et te fis, après lui, mon plus cher confident ;
Aujourd'hui même encor, mon âme irrésolue
Me pressant de quitter ma puissance absolue,
De Maxime et de toi j'ai pris les seuls avis,
Et ce sont, malgré lui, les tiens que j'ai suivis ;
Bien plus, ce même jour je te donne Émilie,
Le digne objet des vœux de toute l'Italie,
Et qu'ont mise si haut mon amour et mes soins,
Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.
Te t'en souviens, Cinna, tant d'heur et tant de gloire
Ne peuvent pas sitôt sortir de ta mémoire ;

Mais ce qu'on ne pourrait jamais s'imaginer,
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.

CINNA

Moi, seigneur ! Moi, que j'eusse une âme si traîtresse !
Qu'un si lâche desseine...

AUGUSTE

Tu tiens mal ta promesse :
Sieds-toi, je n'ai pas dit encor ce que je veux ;
Tu te justifieras après, si tu le peux.
Écoute cependant, et tiens mieux ta parole.
Tu veux m'assassiner demain, au Capitole,
Pendant le sacrifice, et ta main pour signal
Me doit, au lieu d'encens, donner le coup fatal ;
La moitié de tes gens doit occuper la porte,
L'autre moitié te suivre et te prêter main-forte.
Ai-je de bons avis, ou de mauvais soupçons ?
De tous ces meurtriers te dirai-je les noms ?
Procule, Glabion, Virginian, Rutile,
Marcel, Plaute, Lénas, Pompone, Albin, Icile,
Maxime, qu'après toi j'avais le plus aimé :
Le reste ne vaut pas l'honneur d'être nommé ;
Un tas d'hommes perdus de dettes et de crimes,
Que pressent de mes lois les ordres légitimes,
Et qui, désespérant de les plus éviter,
Si tout n'est renversé, ne sauraient subsister.
Tu te tais maintenant, et gardes le silence,
Plus par confusion que par obéissance.
Quel était ton dessein, et que prétendais-tu
Après m'avoir au temple à tes pieds abattu ?
Affranchir ton pays d'un pouvoir monarchique ?
Si j'ai bien entendu tantôt ta politique,
Son salut désormais dépend d'un souverain,
Qui pour tout conserver tienne tout en sa main ;
Et si sa liberté te faisait entreprendre,
Tu ne m'eusses jamais empêché de la rendre ;
Tu l'aurais acceptée au nom de tout l'État,
Sans vouloir l'acquérir par un assassinat.
Quel était donc ton but ? D'y régner à ma place ?
D'un étrange malheur son destin le menace,
Si pour monter au trône et lui donner la loi
Tu ne trouves dans Rome autre obstacle que moi,
Si jusques à ce point son sort est déplorable,
Que tu sois après moi le plus considérable,
Et que ce grand fardeau de l'empire romain
Ne puisse après ma mort tomber mieux qu'en ta main.
Apprends à te connaître, et descends en toi-même :
On t'honore dans Rome, on te courtise, on t'aime,
Chacun tremble sous toi, chacun t'offre des vœux,
Ta fortune est bien haut, tu peux ce que tu veux ;
Mais tu ferais pitié même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.
Ose me démentir, dis-moi ce que tu vaux,
Conte-moi tes vertus, tes glorieux travaux,
Les rares qualités par où tu m'as dû plaire,
Et tout ce qui t'élève au-dessus du vulgaire.
Ma faveur fait ta gloire, et ton pouvoir en vient ;
Elle seule t'élève, et seule te soutient ;
C'est elle qu'on adore, et non pas ta personne :
Tu n'as crédit ni rang, qu'autant qu'elle t'en donne ;
Et pour te faire choir je n'aurais aujourd'hui

Qu'à retirer la main qui seule est ton appui.
J'aime mieux toutefois céder à ton envie :
Règne, si tu le peux, aux dépens de ma vie ;
Mais oses-tu penser que les Serviliens,
Les Cosses, les Métels, les Pauls, les Fabiens,
Et tant d'autres enfin de qui les grands courages
Des héros de leur sang sont les vives images,
Quittent le noble orgueil d'un sang si généreux
Jusqu'à pouvoir souffrir que tu règues sur eux ?
Parle, parle, il est temps.

CINNA

Je demeure stupide ;
Non que votre colère ou la mort m'intimide :
Je vois qu'on m'a trahi, vous m'y voyez rêver,
Et j'en cherche l'auteur sans le pouvoir trouver.
Mais c'est trop y tenir toute l'âme occupée :
Seigneur, je suis Romain, et du sang de Pompée.
Le père et les deux fils, lâchement égorgés,
Par la mort de César étaient trop peu vengés ;
C'est là d'un beau dessein l'illustre et seule cause :
Et puisqu'à vos rigueurs la trahison m'expose,
N'attendez point de moi d'infâmes repentirs,
D'inutiles regrets, ni de honteux soupirs.
Le sort vous est propice autant qu'il m'est contraire ;
Je sais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire :
Vous devez un exemple à la postérité,
Et mon trépas importe à votre sûreté.

AUGUSTE

Tu me braves, Cinna, tu fais le magnanime,
Et, loin de t'excuser, tu couronnes ton crime.
Voyons si ta constance ire jusques au bout.
Tu sais ce qui t'est dû, tu vois que je sais tout,
Fais ton arrêt toi-même, et choisis tes supplices.

Paul Emond, *Seul à Waterloo, seul à Sainte-Hélène.*

Une pièce dans la pénombre. Un grand feu brûle dans la cheminée. Les persiennes de la fenêtre sont fermées mais une longue-vue y est fixée, permettant d'observer sans être vu ce qui se passe à l'extérieur. Dans un coin, le buste du roi de Rome, le fils de l'Empereur. Ailleurs, sans doute un grand miroir. Des portraits de femme et d'autres souvenirs, peut-être. Une baignoire. Lorsque la lumière monte, on y découvre Napoléon affalé et endormi. Brusquement, il sursaute et crie.

Napoléon : Ah !

Encore ce cauchemar !

Toujours ce cauchemar !

Berthier !

Berthier qui enjambe la fenêtre du palais de Bamberg.

Berthier qui tombe, qui s'écrase sur le sol.

Mais son cadavre aussitôt se relève et marche vers moi.

Et des cadavres en foule se pressent derrière lui.

Berthier me tend le poing, il crie : "Désespère et meurs !"

Et toute cette foule reprend comme le tonnerre :

"Désespère et meurs !"

Tous me regardent de leurs yeux pleins de sang.

L'affreux cauchemar.

Le stupide cauchemar.

Arrière, tous !

Arrière, je vous dis !

Laissez-moi !

(Se rappelant)

- Mon bon Las Cases, que ferons-nous dans ce trou perdu ?

- Sire, nous vivrons du passé.

Ah ! Ce passé, Las Cases, comme nous l'aurons médité !

Expliquer, encore et toujours expliquer.

Que de pages dictées pour les générations à venir !

A vous, à Bertrand, à Montholon, à ce sot de Gourgaud !

L'homme providentiel que j'ai été pour la France.

Les grands principes de la Révolution que j'ai sauvés.

L'Empire que j'ai construit de mes seules mains.

Et chacune de mes batailles revisitée dans le détail.

Ainsi passaient les jours, le travail est la faux du temps...

Mais vous parti, Las Cases, ne sont restés que les médiocres.

Disputes, criaileries de basse-cour.

Voilà à quoi on nous expose à toute heure.

Nous qui avons régné sur les rois.

Être disputé par un Gourgaud !

A propos de peccadilles !

Un jour, le bougre prétend m'avoir sauvé la vie à la bataille de Brienne.

Je ne m'en souviens plus.

Il se vexe.

Mesquinerie sans nom.

Il a été jusqu'à me jalouser Albine !

Il était tombé amoureux d'elle, il l'espionnait.

Il a même voulu provoquer Montholon en duel.

Quoi de plus bête qu'un militaire amoureux !

Il a voulu quitter Sainte-Hélène ?

Très bien.

Il aurait dû partir plus tôt.

Puis, c'est Cipriani qui est mort.

Mon fidèle maître d'hôtel.

Les Anglais l'ont assassiné, c'est sûr.

Il savait tout ce qui se passait sur l'île.

Aujourd'hui, Montholon ne rêve que de rejoindre son Albine en Europe.
Même Bertrand voudrait partir.
Il n'ose pas m'en parler mais il voudrait partir.
Et la maréchale, c'est sûr...
Tous m'abandonnent.
Et ce froid, toujours ce froid !
C'est bien, partez ! partez donc !
Abandonnez tous votre Empereur !
Je resterai avec mes souvenirs. Avec ma gloire passée.
Et ma gloire à venir.
(p.19-21)

On perd des batailles, c'est le sort de la guerre.
Il n'y a là rien de honteux.
Mais il faut toujours dire qu'on est victorieux.
Sans quoi les populations se révolteraient.
Rédiger avec un soin extrême les bulletins de la Grande Armée.
Exiger qu'ils soient connus partout.
Qu'ils soient envoyés dans les villages les plus éloignés.
Traduits dans toutes les langues de l'Empire.
Déclamés dans tous les théâtres.
Lus dans toutes les églises.
Ah ! L'Église
Le beau, le superbe, l'infaillible instrument de propagande !
La grande idée que le Catéchisme Impérial.
(Récite)

"Il faut aimer, il faut vénérer l'Empereur. Il faut lui obéir et considérer en lui l'image de Dieu et le dépositaire des puissances sur terre."
L'image de Dieu !
L'Empereur ne meurt pas, l'Empereur est éternel !
Dieu ! Pourquoi m'as-tu abandonné ?

S'il n'y avait pas eu ce Waterloo de malheur !
A Waterloo, je devais gagner !
Mais que de contrariétés !
Cette horrible pluie, toute la nuit.
Des terres impraticables jusqu'à neuf heures du matin.
Six heures perdues depuis l'aube !
J'ai dû engager les hostilités bien trop tard.
Et ces douleurs sans fin.
Une crise d'hémorroïdes.
Ridicule.
Pitoyable.
J'avais beau me faire appliquer des sangsues, rien n'y faisait.
Plus une cystite.
En même temps.
Comme s'il me fallait pisser du feu.
La couronne d'épines, c'est dans le cul qu'on me l'a fourrée !

Berthier, quand on m'a annoncé votre mort, un voile noir m'est tombé sur les yeux.
J'ai cru que, moi aussi, je passais dans "la négative".
Ah ça, ç'aurait été trop fort ! Votre Empereur qui serait mort à l'annonce de votre mort !
Le sentimental que vous étiez en aurait pleuré comme une femme.
Ridicule.
Pitoyable.
Ce pâle reflet qui avait fini par s'éteindre...
C'était deux semaines avant Waterloo.
Berthier, pourquoi m'as-tu abandonné ?

Tous ces soldats qui tombaient autour de moi ! Les corps ensanglantés, les cris, les hurlements !
Et le reflux des troupes, comme une vague immense !

J'avais quinze ans.
Père, mon cher père !
J'ai refoulé mes larmes.
Un homme ne pleure pas.
Ce mal qui te rongait l'estomac, à toi aussi.
Tu n'avais que trente-neuf ans.
Mon père, pourquoi m'as-tu abandonné ?

Partout des monceaux de cadavres, des chevaux mutilés, des canons délaissés. Laissez-moi passer !
Écartez-vous, je vous dis, je suis l'Empereur !
Laissez passer votre Empereur !
Mon escorte, où est mon escorte ?
En fuite, elle aussi ?
Ne me laissez pas seul !
Aidez votre Empereur à gagner sa voiture !
Faut-il que je boive ce calice jusqu'à la lie ?

Ma mère, je bénirai vos seins.
Je me cacherais dans vos entrailles.

Une brume de mort obscurcit les campagnes.
On n'y voit plus rien.
On suffoque.
Dieu ! Pourquoi m'as-tu abandonné ?

L'Empereur est bien heureux de n'avoir pas de religion.
C'est une grande consolation.
Il ne craint rien de l'avenir.
Ni de votre armée de spectres, Berthier.
Disparaissez, Berthier !

Le froid, toujours le froid.
Tous mes membres sont glacés.
Des semaines et des semaines que l'Empereur grelotte.
Mon ventre a gonflé, mon ventre est énorme.
Une souffrance atroce me déchire les viscères.
Dans la plaie, on a brisé la lame d'un couteau de boucher.

Pauvre moi !
"Désespère et meurs."
Je resterai seul, en proie à mes cauchemars.
A Berthier et à ses sbires.
A ses sbires couverts de sang.
Des hordes de gueules mutilées...
Je suis l'Empereur, vous m'entendez, votre Empereur. Seul à Waterloo.
Seul à Sainte-Hélène.
Seul, face aux ténèbres.

(On frappe à la porte, il ne répond pas. On frappe encore)

La voix : Sire, Sire, le gouverneur est parti.

(Il ne répond pas. On frappe encore)

La voix : Sire ? Sire ?

(Peut-être esquisse-t-il devant un miroir une dernière pose à la fois glorieuse et grotesque. Noir)
p.44-46 (fin de la pièce)

Victor Hugo, *Ruy Blas*, acte I, scène 1.

PERSONNAGES

RUY BLAS

DON SALLUSTE DE BAZAN

DON CÉSAR DE BAZAN

DON GURITAN

LE COMTE DE CAMPOREAL

LE MARQUIS DE SANTA-CRUZ

LE MARQUIS DEL BASTO

LE COMTE D'ALBE

LE MARQUIS DE PRIEGO

DON MANUEL ARIAS MONTAZGO.

DON ANTONIO UBILLA COVADENGA

GUDIEL

UN LAQUAIS. UN ALCADE. UN HUISSIER. UN ALGUAZIL. UN PAGE.

DORA MARIA DE NEUBOURG, reine d'Espagne.

LA DUCHESSE D'ALBUQUERQUE

CASILDA

UNE DUÈGNE.

DAMES, SEIGNEURS, CONSEILLERS PRIVÉS, PAGES, DUÈGNES, ALGUAZILS, GARDES, HUISSIERS DE CHAMBRE ET DE COUR.

Madrid. — 169..

ACTE PREMIER DON SALLUSTE

Le salon de Danaé dans le palais du roi, à Madrid. Ameublement magnifique dans le goût demi flamand du temps de Philippe IV. A gauche, une grande fenêtre à châssis dorés et à petits carreaux. Des deux côtés, sur un pan coupé, une porte basse donnant dans quelque appartement intérieur. Au fond, une grande cloison vitrée à châssis dorés s'ouvrant par une large porte également vitrée sur une longue galerie. Cette galerie, qui traverse tout le théâtre, est masquée par d'immenses rideaux qui tombent du haut en bas de la cloison vitrée. Une table, un fauteuil, et ce qu'il faut pour écrire.

Don Salluste entre par la petite porte de gauche, suivi de Ruy Blas et de Gudiel, qui porte une cassette et divers paquets qu'on dirait disposés pour un voyage. Don Salluste est vêtu de velours noir, costume de cour du temps de Charles II. La Toison d'or' au cou. Par-dessus l'habillement noir, un riche manteau de velours clair, brodé d'or et doublé de satin noir. Épée à grande coquille. Chapeau à plumes blanches. Gudiel est en noir, épée au côté. Ruy Blas est en livrée. Haut-de-chausse^s et justaucorps' bruns. Surtout galonné, rouge et or. Tête nue et sans épée.

SCÈNE PREMIÈRE. — DON SALLUSTE DE BAZAN, GUDIEL; par instants RUY BLAS.

DON SALLUSTE

Ruy Blas, fermez la porte, — ouvrez cette fenêtre.

(Ruy Blas obéit, puis, sur un signe de don Salluste, il sort par porte du fond: don Salluste va à la fenêtre.)

Ils dorment encor tous ici. — Le jour va naître.

(Il se tourne brusquement vers Gudiel.)

Ah! C'est un coup de foudre!... — oui, mon règne est passé,

Gudiel! — renvoyé, disgracié, chassé!

Ah! Tout perdre en un jour! — L'aventure est secrète

Encor. N'en parle pas. — Oui, pour une amourette,

— Chose, à mon âge, sotté et folle, j'en conviens'—

Avec une suivante, une fille de rien!

Séduite, beau malheur! Parce que la donzelle

Est à la reine, et vient de Neubourg avec elle,

Que cette créature a pleuré contre moi,

Et traîné son enfant dans les chambres du roi :

Ordre de l'épouser. Je refuse. On m'exile.

On m'exile! Et vingt ans d'un labeur difficile,

Vingt ans d'ambition, de travaux nuit et jour;

Le président haï des alcades de cour,

Dont nul ne prononçait le nom sans épouvante;

Le chef de la maison de Bazan, qui s'en vante;

Mon crédit, mon pouvoir; tout ce que je rêvais,

Tout ce que je faisais et tout ce que j'avais,

Charge, emplois, honneurs, tout en un instant s'écroule

Au milieu des éclats de rire de la foule!

GUDIEL

Nul ne le sait encor, monseigneur.

DON SALLUSTE

Mais demain!

Demain on le saura ! — Nous serons en chemin.

Je ne veux pas tomber, non, je veux disparaître!

(Il déboutonne violemment son pourpoint.)

— Tu m'agrafes toujours comme on agrafe un prêtre!

Tu serres mon pourpoint, et j'étouffe, mon cher!

(Il s'assied.)

Oh! Mais je vais construire, et sans en avoir l'air,

Une sape profonde, obscure et souterraine!...

— Chassé! —

(Il se lève.)

GUDIEL

D'où vient le coup, monseigneur?

DON SALLUSTE

De la reine.

Oh! Je me vengerai, Gudiel! — Tu m'entends!

Toi dont je suis l'élève et qui depuis vingt ans

M'as aidé, m'as servi dans les choses passées,

Tu sais bien jusqu'où vont dans l'ombre mes pensées,

Comme un bon architecte, au coup d'œil exercé,

Connaît la profondeur du puits qu'il a creusé.

Je pars. Je vais aller à Finlas, en Castille,

Dans mes états, — et là, songer! — Pour une fille!

— Toi, règle le départ, car nous sommes pressés.

Moi, je vais dire un mot au drôle que tu sais.

A tout hasard. Peut-il me servir? Je l'ignore.

Ici jusqu'à ce soir je suis le maître encore.

Je me vengerai, va! Comment? Je ne sais pas;

Mais je veux que ce soit effrayant! — De ce pas

Va faire nos apprêts, et hâte-toi. — Silence !

Tu pars avec moi. Va.

(Gudiel salue et sort. — Don Salluste appelant.)

- Ruy Blas !

RUY BLAS, se présentant à la porte du fond.

Votre excellence ?

DON SALLUSTE

Comme je ne dois plus coucher dans le palais,

Il faut laisser les clefs et clore les valets.

RUY BLAS, s'inclinant.

Monseigneur, il suffit.

DON SALLUSTE

Ecoutez, je vous en prie.

La reine va passer, là, dans la galerie,

En allant de la messe à sa chambre d'honneur,

Dans deux heures. Ruy Blas, soyez là.

RUY BLAS

Monseigneur,

J'y serai.

DON SALLUSTE, à la fenêtre.

Voyez-vous cet homme dans la place

Qui montre aux gens de garde un papier, et qui passe ?

Faites-lui, sans parler, signe qu'il peut monter

Par l'escalier étroit.

(Ruy Blas obéit. Don Salluste continue en lui montrant la petite porte à droite.)

- Avant de nous quitter,

Dans cette chambre où sont les hommes de la police,

Voyez donc si les trois alguazils de service

Sont éveillés.

RUY BLAS

(Il va à la porte, l'entrouvre et revient.)

Seigneur, ils dorment.

DON SALLUSTE

Parlez bas.

J'aurai besoin de vous, ne vous éloignez pas.

Faites le guet afin que les fâcheux nous laissent.

(Entre don César de Bazan. Chapeau défoncé. Grande cape déguenillée qui ne laisse voir de sa toilette que des bas mal tirés et des souliers crevés. Épée de spadassin.)

(Au moment où il entre, lui et Ruy Blas se regardent et font en même temps, chacun de son côté, un geste de surprise.)

DON SALLUSTE, les observant, à part.

Ils se sont regardés ! Est-ce qu'ils se connaissent ?

(Ruy Blas sort.)

Victor Hugo, *Ruy Blas*, acte I, scène 3.

Un grand d'Espagne, Don Salluste de Bazan, disgracié par la reine pour voir séduit et refusé d'épouser une de ses filles d'honneur, veut se venger. Comme son cousin, don César de Bazan, noble dévoyé mais resté chevaleresque refuse de l'aider, il imagine une autre solution, après avoir entendu, caché derrière la porte, son valet Ruy Blas, se confier à Don César.

Acte I, scène 3 : RUY BLAS, DON CÉSAR, DON SALLUSTE [...]

RUY BLAS

Hier, il m'a dit : - Il faut être au palais demain
Avant l'aurore. Entrez par la grille dorée.
En arrivant il m'a fait mettre la livrée,
Car l'habit odieux sous lequel tu me vois,
Je le porte aujourd'hui pour la première fois.
DON CÉSAR, lui serrant la main.
Espère!

RUY BLAS

Espérer! Mais tu ne sais rien encore.
Vivre sous cet habit qui souille et déshonore,
Avoir perdu la joie et l'orgueil, ce n'est rien.
Être esclave, être vil, qu'importe! - Écoute bien.
Frère! Je ne sens pas cette livrée infâme,
Car j'ai dans ma poitrine une hydre aux dents de flamme
Qui me serre le cœur dans ses replis ardents.
Le dehors te fait peur? Si tu voyais dedans!
DON CÉSAR
Que veux-tu dire?

RUY BLAS

Invente, imagine, suppose.
Fouille dans ton esprit. Cherches-y quelque chose
D'étrange, d'insensé, d'horrible et d'inouï.
Une fatalité dont on soit ébloui!
Oui, compose un poison affreux, creuse un abîme
Plus sourd que la folie et plus noir que le crime,
Tu n'approcheras pas encor de mon secret.
-Tu ne devines pas? - Hé! Qui devinerait?
Zafari ! Dans le gouffre où mon destin m'entraîne,
Plonge les yeux! - Je suis amoureux de la reine!

DON CÉSAR

Ciel!

RUY BLAS

Sous un dais orné du globe impérial,
Il est, dans Aranjuez ou dans l'Escurial,
- Dans ce palais, parfois, mon frère, il est un homme
Qu'à peine on voit d'en bas, qu'avec terreur on nomme;
Pour qui, comme pour Dieu, nous sommes égaux tous;
Qu'on regarde en tremblant et qu'on sert à genoux;
Devant qui se couvrir est un honneur insigne;
Qui peut faire tomber nos deux têtes d'un signe;
Dont chaque fantaisie est un événement;
Qui vit, seul et superbe, enfermé gravement
Dans une majesté redoutable et profonde,
Et dont on sent le poids dans la moitié du monde.
Eh bien! - Moi, le laquais, - tu m'entends, - eh bien! Oui,
Cet homme-là! Le roi! Je suis jaloux de lui!

DON CÉSAR

Jaloux du roi!

RUY BLAS

Hé! Oui, jaloux du roi! Sans doute.
Puisque j'aime sa femme!

DON CÉSAR

Oh! Malheureux!

RUY BLAS

Écoute.

Je l'attends tous les jours au passage. Je suis
Comme un fou! Ho! Sa vie est un tissu d'ennuis,
A cette pauvre femme! - Oui, chaque nuit j'y songe. -
Vivre dans cette cour de haine et de mensonge,
Mariée à ce roi qui passe tout son temps
A chasser! Imbécile! - Un sot! vieux à trente ans!
Moins qu'un homme! À régner comme à vivre inhabile.
- Famille qui s'en va! - Le père était débile
Au point qu'il ne pouvait tenir un parchemin.
- Oh! Si belle et si jeune, avoir donné sa main
A ce roi Charles deux! Elle! Quelle misère!
- Elle va tous les soirs chez les sueurs du Rosaire,
Tu sais? En remontant la rue Ortaleza.
Comment cette démence en mon cœur s'amassa,
Je l'ignore. Mais juge! Elle aime une fleur bleue
D'Allemagne... - Je fais chaque jour une lieue,
Jusqu'à Caramanchel, pour avoir de ces fleurs.
J'en ai cherché partout sans en trouver ailleurs.
J'en compose un bouquet, je prends les plus jolies...
- Oh! Mais je te dis là des choses, des folies! -
Puis à minuit, au parc royal, comme un voleur,
Je me glisse et je vais déposer cette fleur
Sur son banc favori. Même hier, j'osai mettre
Dans le bouquet, -vraiment, plains-moi, frère! - Une lettre!
La nuit, pour parvenir jusqu'à ce banc, il faut
Franchir les murs du parc, et je rencontre en haut
Ces broussailles de fer qu'on met sur les murailles.
Un jour j'y laisserai ma chair et mes entrailles.
Trouve-t-elle mes fleurs, ma lettre? Je ne sais.
Frère, tu le vois bien, je suis un insensé. [...]

DON CÉSAR

Là, ne te fâche pas.

RUY BLAS, tombant épuisé et pâle sur le fauteuil.

Non. Je souffre. - Pardonne.

Ou plutôt, va, fuis-moi. Va-t'en, frère. Abandonne

Ce misérable fou qui porte avec effroi

Sous l'habit d'un valet les passions d'un roi! [...]

Entre don Salluste. Il s'avance à pas lents, fixant un regard d'attention profonde sur don César et Ruy Blas, qui ne le voient pas. Il tient d'une main un chapeau et une épée qu'il apporte en entrant sur un fauteuil et de l'autre une bourse qu'il dépose sur la table.)

DON SALLUSTE, à don César.

Voici l'argent.

(A la voix de don Salluste, Ruy Blas se lève comme réveillé en sursaut, et se tient debout, les yeux baissés, dans l'attitude du respect.)

DON CÉSAR, à part, regardant don Salluste de travers.

Hum! Le diable m'emporte!

Cette sombre figure écoutait à la porte.

Bah! Qu'importe, après tout!

« Las Cases parle de Sainte-Hélène », *Mémorial de Sainte-Hélène*, Chapitre XI.

Si l'on s'est bien pénétré de toute l'horreur de notre situation, on me voit jeté, et probablement pour jamais, sur une plage déserte à deux mille lieues de la patrie, confiné dans une étroite prison, sous un ciel, dans un climat, sur un sol, qui ne sont pas les nôtres. On me voit errer vivant dans les sinuosités du tombeau, seul terme probable de tant de maux. J'ai perdu ma femme, mes enfants, mes amis, bien qu'ils jouissent encore de la vie, mais leur univers n'est plus le mien ; et privé désormais de la communication des hommes, il me reste à pleurer les épanchements de l'amitié, les douceurs de la famille, les intimités, les charmes de la société... Certes, en lisant ceci, il n'est personne sans doute, quels que soient ses opinions, son pays, ses dispositions naturelles, qui ne m'accorde sympathiquement quelques regrets, et ne se sente arracher quelque mouvement de commisération, tant il me voit à plaindre ; eh bien, pourtant, il aurait tort, je vais me rendre enviable !...

Quel est celui dont le cœur ne bat à de certains actes d'Alexandre ou de César ? Qui approcherait sans émotion des vestiges de Charlemagne ? De quel prix ne nous seraient pas les paroles, le son de la voix de Henri IV ? Eh bien ! aux moindres symptômes de quelque abattement moral, si je sentais le besoin de retremper mon âme, le cœur plein de telles sensations, l'esprit rempli de telles idées, je m'écriais : Je possède tout cela, mieux que tout cela ; et ici ce ne sont point de seules illusions, de simples ressouvenirs d'histoire, je suis aux côtés mêmes de l'objet vivant qui a accompli tant de prodiges ; chaque jour, à chaque instant, je considère à mon gré les traits de celui dont un clin d'œil ordonna tant de batailles et décida de tant d'empires ; je lis sur ce front que décorent les lauriers de Rivoli, de Marengo, d'Austerlitz, de Wagram, d'Iéna, de Friedland ; je puis presque toucher cette main qui régit tant de sceptres et distribua tant de couronnes, qui saisit les drapeaux d'Arcole et de Lodi, qui, dans une occasion solennelle, rendait à une femme éplorée les seules preuves de la culpabilité de son mari ; j'entends cette même voix qui, à la vue des pyramides d'Égypte, prononçait à ses soldats : « Enfants, du haut de ces monuments quarante siècles nous contemplant ! » qui, arrêtant sa suite à la vue d'un convoi de blessés autrichiens, disait en se découvrant : « Honneur et respect au courage malheureux ! » Je cause presque familièrement avec celui-là même dont les conceptions ont manié l'Europe, qui se faisait un passe-temps des embellissements de nos villes et de la prospérité de nos provinces, qui nous avait élevés si haut dans l'esprit des peuples, et avait porté notre gloire jusqu'aux nues !... Je le vois, je l'entends, je le soigne, je m'efforce de lui être agréable, je le console peut-être !... quelle situation !... Eh bien ! À présent me plaint-on encore ? Une foule, au contraire, n'enviera-t-elle pas mon sort ? Oui, au fait, obtint un tel bonheur, réunit des circonstances pareilles aux nôtres ?...

Las Cases, « 13 novembre 1816 », *Mémorial de Sainte-Hélène*, Chapitre XI, 1822-1831.

Madame de Sévigné, *Lettres*.

À Monsieur de Pomponne

À Paris, lundi 1^{er} décembre 1664.

[...] Il faut que je vous conte une petite historiette, qui est très vraie, et qui vous divertira. Le Roi se mêle depuis peu de faire des vers; MM. de Saint-Aignan et Dangeau lui apprennent comme il faut s'y prendre. Il fit l'autre jour un petit madrigal que lui-même ne trouva pas trop joli. Un matin, il dit au maréchal de Gramont : « Monsieur le Maréchal, je vous prie, lisez ce petit madrigal, et voyez si vous en avez jamais vu un si impertinent. Parce qu'on sait que depuis peu j'aime les vers, on m'en apporte de toutes les façons. » Le maréchal, après avoir lu, dit au Roi : « Sire, Votre Majesté juge divinement bien de toutes choses; il est vrai que voilà le plus sot et le plus ridicule madrigal que j'aie jamais lu. » Le Roi se mit à rire et lui dit : « N'est-il pas vrai que celui qui l'a fait est bien fat ? – Sire, il n'y a pas moyen de lui donner un autre nom. – Oh bien ! dit le roi, je suis ravi que vous m'en ayez parlé si bonnement; c'est moi qui l'ai fait. -- Ah! Sire, quelle trahison! Que Votre Majesté me le rende; je l'ai lu brusquement. - Non, Monsieur le Maréchal; les premiers sentiments sont toujours les plus naturels. » Le Roi a fort ri de cette folie, et tout le monde trouve que voilà la plus cruelle chose que l'on puisse faire à un vieux courtisan. Pour moi, qui aime toujours à faire des réflexions, je voudrais que le Roi en fit là-dessus et qu'il jugeât par là combien il est loin de connaître jamais la vérité. [...]

Marivaux, *La colonie*, scène 13.

Dans la colonie, Marivaux met en scène un groupe d'hommes et de femmes naufragés sur une île déserte. Les hommes décident d'établir une constitution sans tenir compte de l'avis des femmes...

Scène XIII: Timagène Hermocrate l'autre homme, Persinet Arthénice Madame Sorbin une femme avec un tambour et Lina tenant une affiche.

ARTHENICE: Messieurs, daignez répondre à notre question; vous allez faire des règlements pour la république, n'y travaillerons-nous pas de concert? À quoi nous destinez-vous là-dessus?

HERMOCRATE: À rien, comme à l'ordinaire.

UN AUTRE HOMME: C'est-à-dire à vous marier quand vous serez filles, à obéir à vos maris quand vous serez femmes, et à veiller sur votre maison: on ne saurait vous ôter cela, c'est votre lot.

MADAME SORBIN: Est-ce là votre dernier mot ? Battez tambour; (et à Lina) et vous, allez afficher l'ordonnance à cet arbre.

On bat le tambour et Lina affiche.

HERMOCRATE: Mais, qu'est-ce que c'est que cette mauvaise plaisanterie-là ? Parlez-leur donc, seigneur Timagène, sachez de quoi il est question.

TIMAGÈNE: Voulez-vous bien vous expliquer, Madame?

MADAME SORBIN: Lisez l'affiche, l'explication y est.

ARTHENICE: Elle vous apprendra que nous voulons nous mêler de tout, être associées à tout, exercer avec vous tous les emplois, ceux de finance, de judicature et d'épée.

HERMOCRATE: D'épée, Madame?

ARTHENICE: Oui, d'épée, Monsieur; sachez que jusqu'ici nous n'avons été poltronnes que par éducation.

MADAME SORBIN: Mort de ma vie ! qu'on nous donne des armes, nous serons plus méchantes que vous; je veux que dans un mois, nous manions le pistolet comme un éventail: je tirai ces jours passés sur un perroquet, moi qui vous parle.

ARTHENICE: Il n'y a que de l'habitude à tout.

MADAME SORBIN: De même qu'au Palais à tenir l'audience, à être Présidente, Conseillère, Intendante, Capitaine ou Avocate.

UN HOMME: Des femmes avocates?

MADAME SORBIN: Tenez donc, c'est que nous n'avons pas la langue assez bien pendue, n'est-ce pas?

ARTHENICE: Je pense qu'on ne nous disputera pas le don de la parole.

HERMOCRATE: Vous n'y songez pas, la gravité de la magistrature et la décence du barreau ne s'accorderaient jamais avec un bonnet carré sur une cornette.

ARTHENICE: Et qu'est-ce que c'est qu'un bonnet carré Messieurs? Qu'a-t-il de plus important qu'une autre coiffure? D'ailleurs, il n'est pas de notre bail non plus que votre Code; jusqu'ici c'est votre justice et non pas la nôtre; justice qui va comme il plait à nos beaux yeux quand ils veulent s'en donner la peine, et si nous avons part à l'institution des lois, nous verrons ce que nous ferons de cette justice-là, aussi bien que du bonnet carré qui pourrait bien devenir octogone si on nous fâche! la veuve ni l'orphelin n'y perdront rien.

UN HOMME Et ce ne sera pas la seule coiffure que nous tiendrons de vous.

MADAME SORBIN: Ah! la belle pointe d'esprit; mais finalement, il n'y a rien à rabattre, sinon lisez notre édit, votre congé est au bas de la page.

HERMOCRATE: Seigneur Timagène, donnez vos ordres et délivrez-nous de ces criailleries.

TIMAGÈNE: Madame...

ARTHENICE: Monsieur, je n'ai plus qu'un mot à dire profitez-en; il n'y a point de nation qui ne se plaigne des défauts de son gouvernement; d'où viennent-ils, ces défauts? C'est que notre esprit manque à la terre dans l'institution de ses lois, c'est que vous ne faites rien de la moitié de l'esprit humain que nous avons, et que vous n'employez jamais que la vôtre, qui est la plus faible.

MADAME SORBIN: Voilà ce que c'est, faute d'étoffe l'habit est trop court.

ARTHENICE: C'est que le mariage qui se fait entre les hommes et nous devrait aussi se faire entre leurs pensées et les nôtres; c'était l'intention des dieux, elle n'est pas remplie, et voilà la source de l'imperfection des lois ; l'univers en est la victime et nous le servons en vous résistant. J'ai dit; il serait inutile de me répondre, prenez votre parti, nous vous donnons encore une heure, après quoi la séparation est sans retour, si vous ne vous rendez pas; suivez-moi, Madame Sorbin, sortons.

MADAME SORBIN, en sortant: Notre part d'esprit salue la vôtre.

Marivaux, *La fausse suivante*, scène 2.

LE CHEVALIER, FRONTIN

LE CHEVALIER Je le veux bien; mais partez sur-le-champ pour Paris.

LE CHEVALIER

Eh bien ! m'avez-vous trouvé un domestique?

FRONTIN

Oui, Mademoiselle; j'ai rencontré...

LE CHEVALIER

Vous m'impatientez avec votre demoiselle; ne sauriez-vous m'appeler Monsieur?

FRONTIN

Je vous demande pardon, Mademoiselle... je veux dire Monsieur. J'ai trouvé un de mes amis, qui est fort brave garçon; il sort actuellement de chez un bourgeois de campagne qui vient de mourir, et il est là qui attend que je l'appelle pour vous offrir ses respects.

LE CHEVALIER

Vous n'avez peut-être pas eu l'imprudence de lui dire qui j'étais?

FRONTIN

Ah! Monsieur, mettez-vous l'esprit en repos: je sais garder, un secret (bas), pourvu qu'il ne m'échappe pas... Souhaitez-vous que mon ami s'approche?

LE CHEVALIER

Je le veux bien; mais partez sur-le-champ pour Paris.

FRONTIN

Je n'attends que vos dépêches.

LE CHEVALIER

Je ne trouve point à propos de vous en donner, vous pourriez les perdre. Ma sœur, à qui je les adresserais pourrait les égarer aussi; et il n'est pas besoin que mon aventure soit sue de tout le monde. Voici votre commission, écoutez-moi : Vous direz à ma sœur qu'elle ne soit point en peine de moi; qu'à la dernière partie de bal où mes amies m'amenèrent dans le déguisement où me voilà, le hasard me fit connaître le gentilhomme que je n'avais jamais vu, qu'on disait être encore en province, et qui est ce Lélío avec qui, par lettres, le mari de ma sœur a presque arrêté mon mariage; que, surprise de le trouver à Paris sans que nous le sussions, et le voyant avec une dame, je résolus sur-le-champ de profiter de mon déguisement pour me mettre au fait de l'état de son cœur et de son caractère; qu'enfin nous liâmes amitié ensemble aussi promptement que des cavaliers peuvent le faire, et qu'il m'engagea à le suivre le lendemain à une partie de campagne chez la darne avec qui il était, et qu'un de ses parents accompagnait; que nous y sommes actuellement, que j'ai déjà découvert des choses qui méritent que je les suive avant que de me déterminer à épouser Lélío; que je n'aurai jamais d'intérêt plus sérieux. Partez ; ne perdez point de temps. Faites venir ce domestique que vous avez arrêté; dans un instant j'irai voir si vous êtes parti.

Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte I, scène 1.

Comédie en trois actes et en prose de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763), créée à Paris par les comédiens-italiens le 23 janvier 1730, et publiée à Paris chez Briasson la même année.

PERSONNAGES:		ACTE PREMIER - SCÈNE PREMIÈRE.
MONSIEUR ORGON	Vieux gentilhomme.	SILVIA, LISSETTE.
MARIO	Fils de M.Orgon	
SILVIA	Fille de M.Orgon	
DORANTF	amant de Silvia	
LISSETTE	femme de chambre de Silvia	
ARLEQUIN	valet de Dorante	
LA SCENE EST A PARIS, DANS LA MAISON DE M.ORGON.		SILVIA. - Mais encore

une fois, de quoi vous mêlez-vous? Pourquoi répondre de mes sentiments?

LISSETTE. - C'est que j'ai cru que, dans cette occasion-ci, vos sentiments ressembleraient à ceux de tout le monde. Monsieur votre père me demande si vous êtes bien aise qu'il vous marie, si vous en avez quelque joie : moi, je lui réponds qu'oui; cela va tout de suite, et il n'y a peut-être que vous de fille au monde, pour qui ce oui-là ne soit pas vrai; le non n'est pas naturel.

SILVIA. - Le non n'est pas naturel! quelle sotte naïveté! Le mariage aurait donc de grands charmes pour vous?

LISSETTE. - Eh bien, c'est encore oui, par exemple!

SILVIA. - Taisez-vous; allez répondre vos impertinences ailleurs, et sachez que ce n'est pas à vous à juger de mon cœur par le vôtre.

LISSETTE. - Mon cœur est fait comme celui de tout le monde. De quoi le vôtre s'avise-t-il de n'être fait comme celui de personne?

SILVIA. - Je vous dis que, si elle osait, elle m'appellerait une originale.

LISSETTE. - Si j'étais votre égale, nous verrions.

SILVIA. - Vous travaillez à me fâcher, Lisette.

LISSETTE. - Ce n'est pas mon dessein. Mais dans le fond voyons, quel mal ai-je fait de dire à monsieur Orgon que vous étiez bien aise d'être mariée?

SILVIA. - Premièrement, c'est que tu n'as pas dit vrai, je ne m'ennuie pas d'être fille.

LISSETTE. - Cela est encore tout neuf.

SILVIA. - C'est qu'il n'est pas nécessaire que mon père croie me faire tant de plaisir en me mariant, parce que cela le fait agir avec une confiance qui ne servira peut-être de rien.

LISSETTE. - Quoi! vous n'épouserez pas celui qu'il vous destine?

SILVIA. - Que sais-je? Peut-être ne me conviendra-t-il point, et cela m'inquiète.

LISSETTE. - On dit que votre futur est un des plus honnêtes, du monde, qu'il est bien fait, aimable, de bonne mine; qu'on ne peut pas avoir plus d'esprit, qu'on ne saurait être d'un meilleur caractère; que voulez-vous de plus? Peut-on se figurer de mariage plus doux, d'union plus délicieuse?

SILVIA. - Délicieuse! que tu es folle avec tes expressions!

LISSETTE. - Ma foi, madame, c'est qu'il est heureux qu'un amant de cette espèce-là veuille se marier dans les formes; il n'y a presque point de fille, s'il lui faisait la cour, qui ne fût en danger de l'épouser sans cérémonie. Aimable, bien fait, voilà de quoi vivre pour l'amour; sociable et spirituel, voilà pour l'entretien de la société. Pardi! tout en' sera bon, dans cet homme-là; l'utile et l'agréable, tout s'y trouve.

SILVIA. - Oui, dans le portrait que tu en fais, et on dit qu'il y ressemble, mais c'est un on dit, et je pourrais bien n'être pas de ce sentiment-là, moi. Il est bel homme, dit-on, et c'est presque tant pis.

LISSETTE. - Tant pis tant pis ! mais voilà une pensée bien hétéroclite!

SILVIA. - C'est une pensée de très bon sens. Volontiers un bel homme est fat, je l'ai remarqué.

LISSETTE. - Oh! il a tort d'être fat, mais il a raison d'être beau.

SILVIA. - On ajoute qu'il est bien fait; passe.

LISSETTE. - Oui-dà, cela est pardonnable.

SILVIA. - De beauté et de bonne mine, je l'en dispense; ce sont là des agréments superflus.

LISSETTE. - Vertuchoux! si je me marie jamais, ce superflu-là sera mon nécessaire.

SILVIA, — Tu ne sais ce que tu dis. Dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable qu'à l'aimable homme; en un mot, je ne lui demande qu'un bon caractère, et cela est plus difficile à trouver qu'on ne pense. On loue beaucoup le sien, mais qui est-ce qui a vécu avec lui? Les hommes ne se contrefont-ils pas, surtout quand ils ont de l'esprit? N'en ai-je pas vu, moi, qui paraissaient avec leurs amis les meilleures gens du monde? C'est la douceur, la raison, l'enjouement même, il n'y a pas jusqu'à leur physionomie qui ne soit garante de toutes les bonnes qualités qu'on leur trouve, « Monsieur un tel a l'air d'un galant homme, d'un homme bien raisonnable, disait-on tous les jours d'Ergaste. — Aussi l'est-il, répondait-on; je l'ai répondu moi-même; sa physionomie ne vous ment pas d'un mot. » Oui, fiez-vous-y à cette physionomie si douce, si prévenante, qui disparaît un quart d'heure après, pour faire place à un visage sombre, brutal, farouche, qui devient l'effroi de toute une maison! Ergaste s'est marié; sa femme, ses enfants, son domestique, ne lui connaissent encore que ce visage-là, pendant qu'il promène partout ailleurs cette physionomie si aimable que nous lui voyons, et qui n'est qu'un masque qu'il prend au sortir de chez lui.

LISSETTE. — Quel fantasque avec ses deux visages!

SILVIA. — N'est-on pas content de Léandre quand on le voit? Eh bien, chez lui, c'est un homme qui ne dit mot, qui ne rit

ni qui ne gronde; c'est une âme* glacée, solitaire, inaccessible. Sa femme ne la connaît point, n'a point de commerce avec elle; elle n'est mariée qu'avec une figure' qui sort d'un cabinet, qui vient à table et qui fait expirer de langueur, de froid et d'ennui, tout ce qui l'environne. N'est-ce pas là un mari bien amusant?

LISSETTE. — Je gèle au récit que vous m'en faites; mais Tersandre, par exemple?

SILVIA. — Oui, Tersandre! Il venait l'autre jour de s'emporter contre sa femme; j'arrive, on m'annonce, je vois un homme qui vient à moi les bras ouverts, d'un air serein, dégagé; vous auriez dit qu'il sortait de la conversation la plus badine; sa bouche et ses yeux riaient encore. Le fourbe! Voilà ce que c'est que les hommes. Qui est-ce qui croit que sa femme est à plaindre avec lui? Je la trouvai toute abattue, le teint plombé, avec des yeux qui venaient de pleurer, je la trouvai comme je serai peut-être; voilà mon portrait à venir; je vais du moins risquer d'en être une copie. Elle me fit pitié, Lisette; si j'allais te faire pitié aussi! Cela est terrible! qu'en dis-tu? Songe à ce que c'est qu'un mari.

LISSETTE. — Un mari? c'est un mari; vous ne deviez pas finir par ce mot-là, il me raccommode avec tout le reste.

Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte III, scène 6.

Acte III, scène 6 - LISETTE, ARLEQUIN

ARLEQUIN. - Enfin, ma reine, je vous vois et je ne vous quitte plus; car j'ai trop pâti d'avoir manqué de votre présence, et j'ai cru que vous esquiviez la mienne

LISETTE. - Il faut vous avouer, monsieur, qu'il en était quelque chose.

ARLEQUIN. - Comment donc, ma chère Âme, élixir de mon coeur, avez-vous entrepris la fin de ma vie ?

LISETTE. - Non, mon cher, la durée m'en est trop précieuse.

ARLEQUIN. - Ah! que ces paroles me fortifient!

LISETTE. -- Et vous ne devez point douter de ma tendresse.

ARLEQUIN. - Je voudrais bien pouvoir baiser ces petits mots-là, et les cueillir sur votre bouche avec la mienne.

LISETTE. - Mais vous me pressiez sur notre mariage, et mon père ne m'avait pas encore permis de vous répondre; je viens de lui parler, et j'ai son aveu pour vous dire que vous pouvez lui demander ma main quand vous voudrez.

ARLEQUIN. - Avant que je la demande à lui, souffrez que je la demande à vous'; je veux lui rendre mes grâces de la charité qu'elle aura de vouloir bien entrer dans la mienne, qui en est véritablement indigne.

LISETTE. -- Je ne refuse pas de vous la prêter un moment, à condition que vous la prendrez pour toujours.

ARLEQUIN. - Chère petite main rondelette et potelée, je vous prends sans marchander'. Je ne suis pas en peine de l'honneur que vous me ferez; il n'y a que celui que je vous rendrai qui m'inquiète.

LISETTE. - Vous m'en rendrez plus qu'il ne m'en faut.

ARLEQUIN. - Ah! que nenni; vous ne savez pas cette arithmétique-là aussi bien que moi.

LISETTE. - Je regarde pourtant votre amour comme un présent du ciel.

ARLEQUIN. - Le présent qu'il vous a fait ne le ruinera pas; il est bien mesquins.

LISETTE. - Je -ne le trouve que trop magnifique.

ARLEQUIN. - C'est que vous ne le voyez pas au grand jour.

LISETTE. - Vous riez sauriez croire combien votre modestie m'embarrasse.

ARLEQUIN. - Ne faites point dépense d'embarras; je serais bien effronté, si je n'étais pas modeste.

LISETTE. - Enfin, monsieur, faut-il vous dire que c'est moi que votre tendresse honore?

ARLEQUIN. - Ahi ! ahi ! je ne sais plus où me mettre.

LISETTE. - Encore une fois, monsieur, je me connais.

ARLEQUIN. - Eh! je me connais bien aussi, et je n'ai pas là une fameuse connaissance; ni vous non plus, quand vous l'aurez faite; mais, c'est là le diable que de me connaître; vous ne vous attendez pas au fond du sac.

LISETTE, à part. - Tant d'abaissement n'est pas naturel. (Haut.) D'où vient me dites-vous cela?

ARLEQUIN. - Eh! voilà où gît le lièvre.

LISETTE. - Mais, encore? Vous m'inquiétez. Est-ce que vous n'êtes pas...

ARLEQUIN. - Ahi! ahi! vous m'ôtez ma couverture'.

LISETTE. - Sachons de quoi il s'agit.

ARLEQUIN, à part. - Préparons un peu cette affaire-là... (Haut.) Madame, votre amour est-il d'une constitution robuste? Soutiendra-t-il bien la fatigue que je vais lui donner? Un mauvais gîte lui fait-il peur? Je vais le loger petitement'.

LISETTE. - Ah! tirez-moi d'inquiétude. En un mot, qui êtes-vous?

ARLEQUIN. - Je suis... N'avez-vous jamais vu de fausse monnaie? Savez-vous ce que c'est qu'un louis d'or faux? Eh bien, je ressemble assez à cela.

LISETTE. - Achevez donc, quel est votre nom?

ARLEQUIN. - Mon nom? (A part.) Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin? Non; cela rime trop avec coquin.

LISETTE. - Eh bien?

ARLEQUIN. - Ah dame! il y a un peu à tirer' ici! Haïssez-vous la qualité' de soldat?

LISETTE. - Qu'appellez-vous un soldat?

ARLEQUIN. - Oui, par exemple, un soldat d'antichambre.

LISETTE. - Un soldat d'antichambre! Ce n'est donc point Dorante à qui je parle enfin?

ARLEQUIN. - C'est lui qui est mon capitaine.

LISETTE. - Faquin!

ARLEQUIN, à part. - Je n'ai pu éviter la rime.

LISETTE. - Mais, voyez ce magot, tenez!

ARLEQUIN. - La jolie culbute que je fais là!

LISETTE. - Il y a une heure que je lui demande grâce, et que je m'épuise en humilités pour cet animal-là'.

ARLEQUIN. - Hélas! madame, si vous préférerez l'amour à la gloire, je vous ferais bien autant de profit qu'un Monsieur'.

LISETTE, riant. - Ah! ah! ah! je ne saurais pourtant m'empêcher d'en rire, avec sa gloire, et il n'y a plus que ce parti-là à prendre... Va, va, ma gloire te pardonne; elle est de bonne composition.

ARLEQUIN. - Tout de bon, charitable dames? Ah! que mon amour vous promet de reconnaissance!

LISETTE. - Touche là, Arlequin; je suis prise pour dupe le soldat d'antichambre de Monsieur vaut bien la coiffeuse de Madame.

ARLEQUIN. - La coiffeuse de Madame!

LISETTE. - C'est mon capitaine, ou l'équivalent.

ARLEQUIN. - Masques!

LISETTE. - Prends ta revanche.

ARLEQUIN. - Mais voyez cette magotte, avec qui, depuis une heure, j'entre en confusion de ma misère!

LISSETTE. - Venons au fait. M'aimes-tu?

ARLEQUIN. - Pardi! oui. En changeant de nom tu n'as pas changé de visage, et tu sais bien que nous nous sommes promis fidélité en dépit de toutes les fautes d'orthographe.

LISSETTE. - Va, le mal n'est pas grand, consolons-nous; ne faisons semblant de rien, et n'apprêtons' point à rire. Il y a apparence que ton maître est encore dans l'erreur à l'égard de ma maîtresse; ne l'avertis de rien; laissons les choses comme elles sont. Je crois que le voici qui entre. Monsieur, je suis votre servante.

ARLEQUIN. - Et moi votre valet madame. (Riant.) Ah! ah! ah!

Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, acte III, scène 8.

Acte III - scène 8 - DORANTE, SILVIA.

DORANTE, à part. - Qu'elle est digne d'être aimée! Pourquoi faut-il que Mario m'ait prévenu?

SILVIA. - Où étiez-vous donc, monsieur? Depuis que j'ai quitté Mario, je n'ai pu vous retrouver pour vous rendre compte de ce que j'ai dit à M. Orgon.

DORANTE. - Je ne me suis pourtant pas éloigné. Mais de quoi s'agit-il?

SILVIA. à part. - Quelle froideur! (Haut.) J'ai eu beau décrier votre valet et prendre sa conscience à témoin de son peu de mérite ; j'ai eu beau lui représenter qu'on pouvait du moins reculer le mariage, il ne m'a pas seulement écoutée. Je vous avertis même qu'on parle d'envoyer chez le notaire, et qu'il est temps de vous déclarer.

DORANTE. - C'est mon intention. Je vais partir incognito, et je laisserai un billet qui instruira M. Orgon de tout.

SILVIA, à part. - Partir! ce n'est pas là mon compte.

DORANTE. - N'approuvez-vous pas mon idée?

SILVIA. - Mais... pas trop.

DORANTE. - Je ne vois pourtant rien de mieux dans la situation où je suis, à moins que de parler moi-même, et je ne saurais m'y résoudre. J'ai d'ailleurs d'autres raisons qui veulent que je me retire; je n'ai plus que faire ici.

SILVIA. - Comme je ne sais pas vos raisons, je ne puis ni les approuver ni les combattre, et ce n'est pas à moi à vous les demander.

DORANTE. - Il vous est aisé de les soupçonner, Lisette.

SILVIA. - Mais je pense, par exemple, que vous avez du dégoût pour la fille de M. Orgon.

DORANTE. - Ne voyez-vous que cela?

SILVIA. - Il y a bien encore certaines choses que je pourrais supposer; mais je ne suis pas folle, et je n'ai pas la vanité de m'y arrêter.

DORANTE. - Ni le courage d'en parler; car vous n'auriez rien d'obligeant à me dire. Adieu, Lisette.

SILVIA. - Prenez garde; je crois que vous ne m'entendez pas, je suis obligée de vous le dire.

DORANTE. - A merveille! et l'explication ne me serait pas favorable. Gardez-moi le secret jusqu'à mon départ. SILVIA. -

Quoi! sérieusement, vous partez?

DORANTE. - Vous avez bien peur que je ne change d'avis.

SILVIA. - Que vous êtes aimable d'être si bien au fait!

DORANTE. - Cela est bien naïf. Adieu.

SILVIA, à part. - S'il part, je ne l'aime plus, je ne l'épouserai jamais... (Elle le regarde aller.) Il s'arrête pourtant, il rêve, il regarde si je tourne la tête, je ne saurais le rappeler moi... Il serait pourtant singulier qu'il partît après tout ce que j'ai fait?... Ah, voilà qui est fini, il s'en va, je n'ai pas tant de pouvoir sur lui que je le croyais : mon frère est un maladroit, il s'y est mal pris, les gens indifférents gâtent tout. Ne suis-je pas bien avancée ? quel dénouement! ... Dorante reparaît pourtant; il me semble qu'il revient, je me dédis donc, je l'aime encore... Feignons de sortir, afin qu'il m'arrête : il faut bien que notre réconciliation lui coûte quelque chose.

DORANTE, l'arrêtant. - Restez, je vous prie, j'ai encore quelque chose à vous dire.

SILVIA. - A moi, Monsieur?

DORANTE. - J'ai de la peine à partir sans vous avoir convaincue que je n'ai pas tort de le faire.

SILVIA. - Eh, Monsieur, de quelle conséquence est-il de vous justifier auprès de moi? Ce n'est pas la peine, je ne suis qu'une suivante, et vous me le faites bien sentir.

DORANTE. - Moi, Lisette! Est-ce à vous à vous plaindre? vous qui me voyez prendre mon parti sans me rien dire.

SILVIA. . - Hum, si je voulais je vous répondrais bien là-dessus.

DORANTE. - Répondez donc, je ne demande pas mieux que de me tromper. Mais que dis-je! Mario vous aime.

SILVIA. - Cela est vrai.

DORANTE. - Vous êtes sensible à son amour, je l'ai vu par l'extrême envie que vous aviez tantôt que je m'en allasse, ainsi, vous ne sauriez m'aimer.

SILVIA. - Je suis sensible à son amour, qui est-ce qui vous l'a dit? je ne saurais vous aimer, qu'en savez-vous? vous décidez bien vite.

DORANTE. - Eh bien, Lisette, par tout ce que vous avez de plus cher au monde, instruisez-moi de ce qui en est, je vous en conjure.

SILVIA. - Instruire un homme qui part!

DORANTE. - Je ne partirai point.

SILVIA. - Laissez-moi, tenez, si vous m'aimez, ne m'interrogez point; vous ne craignez que mon indifférence, et vous êtes trop heureux que je me taise. Que vous importent mes sentiments?

DORANTE. - Ce qu'ils m'importent, Lisette ? peux-tu douter encore que je ne t'adore?

SILVIA. - Non, et vous me le répétez si souvent que je vous crois; mais pourquoi m'en persuadez-vous, que voulez-vous que je fasse de cette pensée-là Monsieur? je vais vous parler à cœur ouvert, vous m'aimez, mais votre amour n'est pas une chose bien sérieuse pour vous, que de ressources n'avez-vous pas pour vous en défaire! la distance qu'il y a de vous à moi, mille objets que vous allez trouver sur votre chemin, l'envie qu'on aura de vous rendre sensible, les amusements d'un homme de votre condition, tout va vous ôter cet amour dont vous m'entretenez impitoyablement, vous en rirez peut-être au sortir d'ici, et vous aurez raison; mais moi, Monsieur, si je m'en ressouviens, comme j'en ai peur, s'il m'a frappée, quel secours aurai-je contre l'impression qu'il m'aura faite? qui est-ce qui me dédommagera de votre perte? qui voulez-vous que mon cœur mette à votre place? Savez-vous bien que si je vous aimais, tout ce qu'il y a de plus grand dans le monde ne me toucherait plus? Jugez donc de l'état où je resterais, ayez la générosité de me cacher votre amour :

moi qui vous parle, je me ferais un scrupule de vous dire que je vous aime, dans les dispositions où vous êtes, l'aveu de mes sentiments pourrait exposer votre raison, et vous voyez bien aussi que je vous les cache.

DORANTE. - Ah, ma chère Lisette, que viens-je d'entendre! tes paroles ont un feu qui me pénètre, je t'adore, je te respecte, il n'est ni rang, ni naissance, ni fortune qui ne disparaisse devant une âme comme la tienne; j'aurais honte que mon orgueil tînt encore contre toi, et mon cœur et ma main t'appartiennent.

SILVIA. - En vérité ne mériteriez-vous pas que je les prisse, ne faut-il pas être bien généreuse pour vous dissimuler le plaisir qu'ils me font, et croyez-vous que cela puisse durer?

DORANTE. - Vous m'aimez donc?

SILVIA. - Non, non, mais si vous me le demandez encore, tant pis pour vous.

DORANTE. - Vos menaces ne me font point de peur.

SILVIA. - Et Mario, vous n'y songez donc plus?

DORANTE. - Non, Lisette; Mario ne m'alarme plus, vous ne l'aimez point, vous ne pouvez plus me tromper, vous avez le cœur vrai, vous êtes sensible à ma tendresse, je ne saurais en douter au transport qui m'a pris, j'en suis sûr, et vous ne sauriez plus m'ôter cette certitude-là.

SILVIA. - Oh, je n'y tâcherai point, gardez-la, nous verrons ce que vous en ferez.

DORANTE. - Ne consentez-vous pas d'être à moi?

SILVIA. - Quoi, vous m'épouserez malgré ce que vous êtes, malgré la colère d'un père, malgré votre fortune?

DORANTE. - Mon père me pardonnera dès qu'il vous aura vue, ma fortune nous suffit à tous deux, et le mérite vaut bien la naissance : ne disputons point, car je ne changerai jamais.

SILVIA. - Il ne changera jamais! Savez-vous bien que vous me charmez, Dorante?

DORANTE. - Ne gênez donc plus votre tendresse, et laissez-la répondre...

SILVIA. - Enfin, J'en suis venue à bout; vous, vous ne changerez jamais ?

DORANTE. - Non, ma chère Lisette.

SILVIA. - Que d'amour!

Molière, *Georges Dandin*, acte II, scène 2.

GEORGE DANDIN tourne autour de sa femme, et Clitandre se retire en faisant une grande révérence à George Dandin: Le voilà qui vient rôder autour de vous.

ANGÉLIQUE: Hé bien, est-ce ma faute? Que voulez-vous que j'y fasse?

GEORGE DANDIN: Je veux que vous y fassiez ce que fait une femme qui ne veut plaire qu'à son mari. Quoi qu'on en puisse dire, les galants n'obsèdent jamais que quand on le Veut bien. Il y a un certain air doucereux qui les attire, ainsi que le miel fait les mouches; et les honnêtes femmes ont des manières qui les savent chasser d'abord.

ANGÉLIQUE: Moi, les chasser? et par quelle raison? Je ne me scandalise point qu'on me trouve bien faite, et cela me fait du plaisir.

GEORGE DANDIN: Oui. Mais quel personnage voulez-vous que joue un mari pendant cette galanterie?

ANGÉLIQUE: Le personnage d'un honnête homme qui est bien aise de voir sa femme considérée.

GEORGE DANDIN: Je suis votre valet. Ce n'est pas là mon compte, et les Dandins ne sont point accoutumés à cette mode-là.

ANGÉLIQUE: Oh! les Dandins s'y accoutumeront s'ils veulent. Car pour moi, je vous déclare que mon dessein n'est pas de renoncer au monde, et de m'enterrer toute vive dans un mari. Comment? parce qu'un homme s'avise de nous épouser, il faut d'abord que toutes choses soient finies pour nous, et que nous rompions tout commerce avec les vivants? C'est une chose merveilleuse que cette tyrannie de Messieurs les maris, et je les trouve bons de vouloir qu'on soit morte à tous les divertissements, et qu'on ne vive que pour eux. Je me moque de cela, et ne veux point mourir si jeune.

GEORGE DANDIN: C'est ainsi que vous satisfaites aux engagements de la foi que vous m'avez donnée publiquement?

ANGÉLIQUE: Moi? je ne vous l'ai point donnée de bon cœur, et vous me l'avez arrachée. M'avez-vous, avant le mariage, demandé mon consentement, et si je voulais bien de vous? Vous n'avez consulté, pour cela, que mon père et ma mère; ce sont eux proprement qui vous ont épousé, et c'est pourquoi vous ferez bien de vous plaindre toujours à eux des torts que l'on pourra vous faire. Pour moi, qui ne vous ai point dit de vous marier avec moi, et que vous avez prise sans consulter mes sentiments, je prétends n'être point obligée à me soumettre en esclave à vos volontés; et je veux jouir, s'il vous plaît, de quelque nombre de beaux jours que m'offre la jeunesse, prendre les douces libertés que l'âge me permet, voir un peu le beau monde, et goûter le plaisir de ouïr dire des douceurs. Préparez-vous-y, pour votre punition, et rendez grâces au Ciel de ce que je ne suis pas capable de quelque chose de pis.

GEORGE DANDIN: Oui! c'est ainsi que vous le prenez? Je suis votre mari, et je vous dis que je n'entends pas cela.

ANGÉLIQUE: Moi je suis votre femme, et je vous dis que je l'entends.

GEORGE DANDIN: Il me prend des tentations d'accommoder tout son visage à la compote, et le mettre en état de ne plaire de sa vie aux diseurs de fleurettes. Ah! allons, George Dandin; je ne pourrais me retenir, et il vaut mieux quitter la place.

Molière, *L'Avare*, acte IV, scène 3.

VALÈRE, HARPAGON, LE COMMISSAIRE, son CLERC, MAÎTRE JACQUES.

HARPAGON: Approche: viens confesser l'action la plus noire, l'attentat le plus horrible qui jamais ait été commis.

VALÈRE: Que voulez-vous, Monsieur?

HARPAGON: Comment, traître, tu ne rougis pas de ton crime?

VALÈRE: De quel crime voulez-vous donc parler?

HARPAGON: De quel crime je veux parler, infâme? Comme si tu ne savais pas ce que je veux dire. C'est en vain que tu prétendrais de le déguiser: l'affaire est découverte, et l'on vient de m'apprendre tout. Comment abuser ainsi de ma bonté, et s'introduire exprès chez moi pour me trahir? pour me jouer un tour de cette nature?

VALÈRE: Monsieur, puisqu'on vous a découvert tout, je ne veux point chercher de détours et vous nier la chose.

MAÎTRE JACQUES: Oh, oh! aurais-je deviné sans y penser?

VALÈRE: C'était mon dessein de vous en parler, et je voulais attendre pour cela des conjonctures favorables; mais puisqu'il est ainsi, je vous conjure de ne vous point fâcher, et de vouloir entendre mes raisons.

HARPAGON: Et quelles belles raisons peux-tu me donner, voleur infâme?

VALÈRE: Ah! Monsieur, je n'ai pas mérité ces noms. Il est vrai que j'ai commis une offense envers vous; mais, après tout, ma faute est pardonnable.

HARPAGON: Comment, pardonnable? Un guet-apens? un assassinat de la sorte?

VALÈRE: De grâce, ne vous mettez point en colère. Quand vous m'aurez ouï, vous verrez que le mal n'est pas si grand que vous le faites.

HARPAGON: Le mal n'est pas si grand que je le fais! Quoi? mon sang, mes entrailles, pendard?

VALÈRE: Votre sang, Monsieur, n'est pas tombé dans de mauvaises mains. Je suis d'une condition à ne lui point faire de tort, et il n'y a rien en tout ceci que je ne puisse bien réparer.

HARPAGON: C'est bien mon intention, et que tu me restitues ce que tu m'as ravi.

VALÈRE: Votre honneur, Monsieur, sera pleinement satisfait.

HARPAGON: Il n'est pas question d'honneur là-dedans. Mais, dis-moi, qui t'a porté à cette action?

VALÈRE: Hélas! me le demandez-vous?

HARPAGON: Oui, vraiment, je te le demande.

VALÈRE: Un dieu qui porte les excuses de tout ce qu'il fait faire: l'Amour.

HARPAGON: L'amour?

VALÈRE: Oui.

HARPAGON: Bel amour, bel amour, ma foi! L'amour de mes louis d'or.

VALÈRE: Non, Monsieur, ce ne sont point vos richesses qui m'ont tenté; ce n'est pas cela qui m'a ébloui, et je proteste de ne prétendre rien tous vos biens, pourvu que vous me laissiez celui que j'ai.

HARPAGON: Non ferai, de par tous les diables! je ne te le laisserai pas. Mais voyez quelle insolence de vouloir retenir le vol qu'il m'a fait!

VALÈRE: Appelez-vous cela un vol?

HARPAGON: Si je l'appelle un vol? Un trésor comme celui-là!

VALÈRE: C'est un trésor, il est vrai, et le plus précieux que vous ayez sans doute; mais ce ne sera pas le perdre que de me le laisser. Je vous le demande à genoux, ce trésor plein de charmes; et pour bien faire, il faut que vous me l'accordiez.

HARPAGON: Je n'en ferai rien. Qu'est-ce à dire cela?

VALÈRE: Nous nous sommes promis une foi mutuelle, et avons fait serment de ne nous point abandonner.

HARPAGON: Le serment est admirable, et la promesse plaisante!

VALÈRE: Oui, nous nous sommes engagés d'être l'un à l'autre à jamais.

HARPAGON: Je vous en empêcherai bien, je vous assure.

VALÈRE: Rien que la mort ne nous peut séparer.

HARPAGON (à part): C'est être bien endiablé après mon argent.

VALÈRE: Je vous ai déjà dit, Monsieur, que ce n'était point l'intérêt qui m'avait poussé à faire ce que j'ai fait. Mon cœur n'a point agi par les ressorts que vous pensez, et un motif plus noble m'a inspiré cette résolution.

HARPAGON: Vous verrez que c'est par charité chrétienne qu'il veut avoir mon bien; mais j'y donnerai bon ordre; et la justice, pendard effronté, me va faire raison de tout.

VALÈRE: Vous en userez comme vous voudrez, et me voilà prêt à souffrir toutes les violences qu'il vous plaira; mais je vous prie de croire, au moins, que, s'il y a du mal, ce n'est que moi qu'il en faut accuser, et que votre fille en tout ceci n'est aucunement coupable.

HARPAGON: Je le crois bien, vraiment; il serait fort étrange que ma fille eût trempé dans ce crime. Mais je veux ravoïr mon affaire, et que tu me confesses en quel endroit tu me l'as enlevée.

VALÈRE: Moi? je ne l'ai point enlevée, et elle est encore chez vous.

HARPAGON: (à part) Ô ma chère cassette! (haut) Elle n'est point sortie de ma maison?

VALÈRE: Non, Monsieur.

HARPAGON: Hé! dis-moi donc un peu: tu n'y as point touché?

VALÈRE: Moi, y toucher? Ah! vous lui faites tort, aussi bien qu'à moi; et c'est d'une ardeur toute pure et respectueuse que j'ai brûlé pour elle.

HARPAGON: (à part) Brûlé pour ma cassette!

VALÈRE: J'aimerais mieux mourir que de lui avoir fait paraître aucune pensée offensante: elle est trop sage et trop honnête pour cela.

HARPAGON: (à part) Ma cassette trop honnête!

VALÈRE: Tous mes désirs se sont bornés à jouir de sa vue; et rien de criminel n'a profané la passion que ses beaux yeux m'ont inspirée.

HARPAGON: (à part) Les beaux yeux de ma cassette! Il parle d'elle comme un amant d'une maîtresse.

VALÈRE: Dame Claude, Monsieur, sait la vérité de cette aventure, et elle vous peut rendre témoignage.

HARPAGON: Quoi? ma servante est complice de l'affaire?

VALÈRE: Oui, Monsieur, elle a été témoin de notre engagement; et c'est après avoir connu l'honnêteté de ma flamme, qu'elle m'a aidé à persuader votre fille de me donner sa foi, et recevoir la mienne.

HARPAGON: (à part) Eh? est-ce que la peur de la justice le fait extravaguer? (haut) Que nous brouilles-tu ici de ma fille?

VALÈRE: Je dis, Monsieur, que j'ai eu toutes les peines du monde à faire consentir sa pudeur à ce que voulait mon amour.

HARPAGON: La pudeur de qui?

VALÈRE: De votre fille; et c'est seulement depuis hier qu'elle a pu se résoudre à nous signer mutuellement une promesse de mariage.

HARPAGON: Ma fille t'a signé une promesse de mariage!

VALÈRE: Oui, Monsieur, comme de ma part je lui en ai signé une.

HARPAGON: Ô Ciel! autre disgrâce!

MAÎTRE JACQUES: Écrivez, Monsieur, écrivez.

HARPAGON: Rengrègement de mal! surcroît de désespoir! Allons, Monsieur, faites le dû de votre charge, et dressez-lui-moi son procès, comme larron, et comme suborneur.

MAÎTRE JACQUES: Comme larron et comme suborneur.

VALÈRE: Ce sont des noms qui ne me sont point dus; et quand on saura qui je suis.

ACTE PREMIER

ARGAN malade imaginaire.
BÉLINE seconde femme d'Argan.
ANGÉLIQUE fille d'Argan et amante de Cléante.
LOUISON petite fille d'Argan et sœur d'Angélique.
BÉRALDE frère d'Argan.
CLÉANTE amant d'Angélique.
MONSIEUR DIAFOIRUS médecin.
THOMAS DIAFOIRUS son fils et amant d'Angélique.
MONSIEUR PURGON médecin d'Argan.
MONSIEUR FLEURANT apothicaire.
MONSIEUR BONNEFOI notaire.
TOINETTE servante.

LA SCÈNE EST À PARIS.

SCÈNE PREMIÈRE: - ARGAN.

ARGAN, seul dans sa chambre, assis, une table devant lui, compte des parties³⁸ d'apothicaire avec des jetons; il fait, parlant à lui-même, les dialogues suivants. - Trois et deux font cinq, et cinq font dix, et dix font vingt. Trois et deux font cinq. « Plus, du vingt-quatrième³⁹; un petit clystère insinuatif, préparatif et rémollissant⁴⁰; pour amollir, humecter et rafraîchir les entrailles de monsieur. » Ce qui me plaît de monsieur Fleurant, mon apothicaire, c'est que ses parties sont toujours fort civiles. « Les entrailles de monsieur, trente sols. » Oui; mais, monsieur Fleurant, ce n'est pas tout que d'être civil, il faut être aussi raisonnable et ne pas écorcher les malades. Trente sols un lavement! Je suis votre serviteur, je vous l'ai déjà dit. Vous ne me les avez mis dans les autres parties qu'à vingt sols, et vingt sols en langage d'apothicaire, c'est-à-dire dix sols; les voilà, dix sols. « Plus, dudit jour, un bon clystère détersif⁴¹, composé, avec catholicon⁴² double, rhubarbe, miel rosat et autres; suivant l'ordonnance, pour balayer, laver et nettoyer le bas-ventre de monsieur, trente sols. » Avec votre permission, dix sols. « Plus, dudit jour, le soir, un julep⁴³ hépatique, soporatif et somnifère, composé pour faire dormir monsieur, trente-cinq sols. » Je ne me plains pas de celui-là, car il me fit bien dormir. Dix, quinze, seize et dix-sept sols six deniers. « Plus, du vingt-cinquième, une bonne médecine purgative et corroborative⁴⁴, composée de casse⁴⁵ récente avec séné levantin et autres, suivant l'ordonnance de monsieur Purgon, pour expulser et évacuer la bile de monsieur, quatre livres. » Ah! monsieur Fleurant, c'est se moquer, il faut vivre avec les malades. Monsieur Purgon ne vous a pas ordonné de mettre quatre francs⁴⁶. Mettez mettez trois livres, s'il vous plaît. Vingt et trente sols. « Plus, dudit jour, une potion anodine⁴⁷ et astringente pour faire reposer monsieur, trente sols. » Bon... dix et quinze sols. « Plus, du vingt-sixième, un clystère carminatif⁴⁸ pour chasser les vents de monsieur; trente sols. » Dix sols, monsieur Fleurant. « Plus le clystère de monsieur réitéré le soir, comme dessus, trente sols. » Monsieur Fleurant, dix sols. « Plus, du vingt-septième, une bonne médecine composée pour hâter d'aller, et chasser dehors les mauvaises humeurs⁴⁹ de monsieur, trois livres. » Bon, vingt et trente sols; je suis bien aise que vous soyez raisonnable. « Plus, du vingt-huitième, une prise de petit-lait clarifié et dulcoré⁵⁰, pour adoucir, lénifier, tempérer et rafraîchir le sang de monsieur, vingt sols. » Bon, dix sols. « Plus une potion cordiale et préservative, composée avec douze grains de bézoard⁵¹, sirop de limon⁵² et grenade, et autres suivant l'ordonnance, cinq livres. » Ah! monsieur Fleurant, tout doux, s'il vous plaît; si vous en usez comme cela, on ne voudra plus être malade, contentez-vous de quatre francs; vingt et quarante sols. Trois et deux font cinq, et cinq font dix, et dix font vingt.. Soixante, et trois livres quatre sols six deniers. Si bien donc que, de ce mois, j'ai pris une, deux, trois, quatre, cinq, six, sept et huit médecines, et un deux trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze et douze lavements; et l'autre mois, il y avait douze médecines et vingt lavements. Je ne m'étonne pas si je ne me porte pas si bien ce mois-ci que l'autre. Je le dirai à monsieur Purgon, afin qu'il mette ordre à cela.. Allons, qu'on m'ôte tout ceci. Il n'y a personne? J'ai beau dire, on me laisse toujours seul; il n'y a pas moyen de les arrêter ici. (Il agite une sonnette⁵³ pour faire venir ses gens.) Ils n'entendent point, et ma sonnette ne fait pas assez de bruit. Drelin, drelin, drelin, point d'affaire.

³⁸ Parties : mémoire détaillé ait sont énumérées toutes les marchandises livrées

³⁹ Le 24 du mois. le mémoire de l'apothicaire est établi mensuellement

⁴⁰ Rémollissant: on dit plus couramment un émollient

⁴¹ Détersif: qui nettoie, purifie

⁴² Catholicon : remède universel (du grec catholicos) préparé avec séné et rhubarbe

⁴³ Julep : potion calmante

⁴⁴ Corroboratif : qui fortifie

⁴⁵ Casse : végétal exotique qui, comme le séné cité tout de suite après, sert à la fabrication de médecines purgatives

⁴⁶ Le franc et la livre représentaient pratiquement A cette époque la même valeur; la livre est divisée en vingt sols, et le sol (ou sou) en douze deniers

⁴⁷ Anodin : qui calme la douleur (sens premier de cet adjectif dans le langage médical)

⁴⁸ Carminatif : qui dissipe

⁴⁹ Les humeurs daignent, dans la médecine de ce temps, les substances liquides (sang bile, etc.) du corps humain leur déséquilibre provoque les maladies, et le rôle du médecin est de rétablir le bon équilibre des humeurs

⁵⁰ Dulcoré (on dit généralement édulcoré) : adouci par du sucre ou du miel (terme de pharmacie)

⁵¹ Bézoard : concrétions calcaires qui se forment dans l'appareil digestif de certains quadrupèdes et qui passaient pour avoir des vertus curatives

⁵² Limon : sorte de citron

⁵³ Un mémoire des dépenses pour le *Malade imaginaire* du 3 décembre 1672 précise qu'il s'agit d'une grosse sonnette, du prix de 22 sous

Drelin, drelin, drelin, ils sont sourds... Toinette! drelin, .drelin, drelin. Tout comme si je ne sonnais point. Chiennel Coquine! Drelin, drelin, drelin, j'enrage. (Il ne sonne plus, mais il crie.) Drelin, drelin, drelin. Carogne⁵⁴, à tous les diables! Est-il possible qu'on laisse comme, cela un pauvre malade tout seul! Drelin, drelin, drelin : voilà qui est pitoyable! Drelin, drelin, drelin. Ah! mon Dieu, ils me laisseront ici mourir. Drelin, drelin, drelin!

⁵⁴ Carogne : femme odieuse et méprisable. Ce terme, qui est la forme picarde de " charogne ", est une injure grossière venue de la tradition des fabliaux et farces du Moyen Âge.

Molière, *Le Médecin malgré lui*, acte I, scène 1.

ACTE I, SCÈNE I. - SGANARELLE, MARTINE

Paraissant sur le théâtre en se querellant.

SGANARELLE: Non, je te dis que je n'en veux rien faire, et que c'est à moi de parler et d'être le maître.

MARTINE: Et je te dis, moi, que je veux que tu vives à ma fantaisie, et que je ne suis point mariée avec toi pour souffrir tes fredaines.

SGANARELLE: O la grande fatigue que doit d'avoir une femme! et qu'Aristote a bien raison, quand il dit qu'une femme est pire qu'un démon!

MARTINE: Voyez un peu l'habile homme, avec son benêt d'Aristote!

SGANARELLE: Oui, habile homme: trouve-moi un faiseur de fagots qui sache, comme moi, raisonner des choses, qui ait servi six ans un fameux médecin, et qui ait su, dans son jeune âge, son rudiment par cœur.

MARTINE: Peste du fou fieffé!

SGANARELLE: Peste de la carogne!

MARTINE: Que maudit soit l'heure et le jour où j'aviserais d'aller dire oui!

SGANARELLE: Que maudit soit le bec cornu de notaire qui me fit signer ma ruine!

MARTINE: C'est bien à toi, vraiment, à te plaindre de cette affaire. Devrois-tu être un seul moment sans rendre grâce au Ciel de m'avoir pour ta femme? et méritois-tu d'épouser une personne comme moi?

SGANARELLE: Il est vrai que tu me fis trop d'honneur, et que j'eus lieu de me louer la première nuit de nos noces! Hé! morbleu! ne me fais point parler là-dessus: je dirois de certaines choses...

MARTINE: Quoi? que dirois-tu?

SGANARELLE: Baste, laissons là ce chapitre. Il suffit que nous savons ce que nous savons, et que tu fus bien heureuse de me trouver.

MARTINE: Qu'appelles-tu bien heureuse de te trouver? Un homme qui me réduit à l'hôpital, un débauché, un traître, qui me mange tout ce que j'ai?

SGANARELLE: Tu as menti: j'en bois une partie.

MARTINE: Qui me vend, pièce à pièce, tout ce qui est dans ce logis.

SGANARELLE: C'est vivre de ménage.

MARTINE: Qui m'a ôté jusqu'au lit que j'avois.

SGANARELLE: Tu t'en lèveras plus matin.

MARTINE: Enfin qui me laisse aucun meuble dans toute la maison.

SGANARELLE: On en déménage plus aisément.

MARTINE: Et qui du matin jusqu'au soir, ne fait que jouer et que boire.

SGANARELLE: C'est pour ne me point ennuyer.

MARTINE: Et que veux-tu, pendant ce temps, que je fasse avec ma famille?

SGANARELLE: Tout ce qu'il te plaira.

MARTINE: J'ai quatre pauvres petits enfants sur les bras.

SGANARELLE: Mets-les à terre.

MARTINE: Qui me demandent à toute heure du pain.

SGANARELLE: Donne-leur le fouet: quand j'ai bien bu et bien mangé, je veux que tout le monde soit saoul dans ma maison.

MARTINE: Et tu prétends, ivrogne, que les choses aillent toujours de même?

SGANARELLE: Ma femme, allons tout doucement, s'il vous plaît.

MARTINE: Que j'endure éternellement tes insolences et tes débauches?

SGANARELLE: Ne nous emportons point, ma femme.

MARTINE: Et que je ne sache pas trouver le moyen de te ranger à ton devoir?

SGANARELLE: Ma femme, vous savez que je n'ai pas l'âme endurente, et que j'ai le bras assez bon.

MARTINE: Je me moque de tes menaces.

SGANARELLE: Ma petite femme, ma mie, votre peau vous démange, à votre ordinaire.

MARTINE: Je te montrerai bien que je ne te crains nullement.

SGANARELLE: Ma chère moitié, vous avez envie de me dérober quelque chose.

MARTINE: Crois-tu que je m'épouvante de tes paroles?

SGANARELLE: Doux objets de mes vœux, je vous froterai les oreilles.

MARTINE: Ivrogne que tu es!

SGANARELLE: Je vous battraï.

MARTINE: Sac à vin!

SGANARELLE: Je vous rosserai.

MARTINE: Infâme!

SGANARELLE: Je vous étrillerai

MARTINE: Traître, insolent, trompeur, lâche, coquin, pendard, gueux, belîre, fripon, maraud, voleur...!

SGANARELLE: il prend un bâton et lui en donne.

Ah! vous en voulez donc?

MARTINE: Ah! ah, ah, ah!

SGANARELLE: Voilà le vrai moyen de vous apaiser.

Molière, *Placets*.

- **Premier placet présenté au roi sur la comédie du Tartuffe (1664)**

SIRE,

Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve⁵⁵, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon siècle ; et, comme l'hypocrisie, sans doute, en est un des plus en usage, des plus incommodes et des plus dangereux, j'avais eu, SIRE, la pensée que je ne rendrais pas un petit service à tous les honnêtes gens de votre royaume, si je faisais une comédie qui décriât les hypocrites, et mit en vue, comme il faut, toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries ruses couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait⁵⁶ et une charité sophistique⁵⁷.

Je l'ai faite, SIRE, cette comédie, avec tout le soin, comme je crois, et toutes les circonspections que pouvait demander la délicatesse de la matière ; et, pour mieux conserver J'estime et le respect qu'on doit aux vrais dévots, j'en ai distingué le plus que j'ai pu le caractère que j'avais à toucher⁵⁸. Je n'ai point laissé d'équivoque, j'ai ôté ce qui pouvait confondre le bien avec le mal, et ne me suis servi dans cette peinture que des couleurs expresses et des traits essentiels qui font reconnaître d'abord un véritable et franc hypocrite.

Cependant toutes mes précautions ont été inutiles. On a profité, SIRE, de la délicatesse de votre âme sur les matières de religion, et l'on a su vous prendre par l'endroit seul que vous êtes prenable, je veux dire par le respect des choses saintes. Les tartuffes, sous main⁵⁹, ont eu l'adresse de trouver grâce auprès de VOTRE MAJESTÉ ; et les originaux enfin ont fait supprimer la copie, quelque innocente qu'elle fût, et quelque ressemblante qu'on la trouvât.

- **Second Placet présenté au roi le 8 août 1667**

SIRE,

C'est une chose bien téméraire à moi que de venir importuner un grand monarque au milieu de ses glorieuses conquêtes : mais, dans l'état où je me vois, où trouver, SIRE, une protection qu'au lieu où je la viens chercher ? et qui puis-je solliciter contre l'autorité de la puissance qui m'accable, que la source de la puissance et de l'autorité, que le juste dispensateur des ordres absolus, que le souverain juge et le maître de toutes choses ?

Ma comédie, SIRE, n'a pu jouir ici des bontés de Votre Majesté. En vain je l'ai produite sous le titre de l'Imposteur, et déguisé le personnage sous l'ajustement d'un homme du monde ; j'ai eu beau lui donner un petit chapeau, de grands cheveux, un grand collet, une épée, et des dentelles sur tout l'habit, mettre en plusieurs endroits des adoucissements, et retrancher avec soin tout ce que j'ai jugé capable de fournir l'ombre d'un prétexte aux célèbres originaux du portrait que je voulais faire : tout cela n'a de rien servi. La cabale s'est réveillée aux simples conjectures qu'ils ont pu avoir de la chose. Ils ont trouvé moyen de surprendre des esprits qui, dans toute autre matière, font une haute profession de ne se point laisser surprendre. Ma comédie n'a pas plutôt paru qu'elle s'est vue foudroyée par le coup d'un pouvoir qui doit imposer du respect ; et tout ce que j'ai pu faire en cette rencontre pour me sauver moi-même de l'éclat de cette tempête, c'est de dire que Votre Majesté avait eu la bonté de m'en permettre la représentation, et que je n'avais pas cru qu'il fût besoin de demander cette permission à d'autres, puisqu'il n'y avait qu'elle seule qui me l'eût défendue. Je ne doute point, Sire, que les gens que je peins dans ma comédie ne remuent bien des ressorts auprès de Votre Majesté, et ne jettent dans leur parti, comme ils l'ont déjà fait, de véritables gens de bien, qui sont d'autant plus prompts à se laisser tromper qu'ils jugent d'autrui par eux-mêmes. Ils ont l'art de donner de belles couleurs à toutes leurs intentions. Quelque mine qu'ils fassent, ce n'est point du tout l'intérêt de Dieu qui les peut émouvoir : ils l'ont assez montré dans les comédies qu'ils ont souffert qu'on ait jouées tant de fois en public, sans en dire le moindre mot. Celles-là n'attaquaient que la piété et la religion, dont ils se soucient fort peu ; mais celle-ci les attaque et les joue eux-mêmes ; et c'est ce qu'ils ne peuvent souffrir. Ils ne sauraient me pardonner de dévoiler leurs impostures aux yeux de tout le monde ; et, sans doute, on ne manquera pas de dire à Votre Majesté que chacun s'est scandalisé de ma comédie. Mais la vérité pure, Sire, c'est que tout Paris ne s'est scandalisé que de la défense qu'on en a faite, que les plus scrupuleux en ont trouvé la représentation profitable, et qu'on s'est étonné que des personnes d'une probité si connue aient eu une si grande déférence pour des gens qui devraient être l'horreur de tout le monde et sont si opposés à la véritable piété, dont elles font profession.

J'attends avec respect l'arrêt que Votre Majesté daignera prononcer sur cette matière ; mais il est très assuré, Sire, qu'il ne faut plus que je songe à faire des comédies, si les tartuffes ont l'avantage ; qu'ils prendront droit par là de me persécuter plus que jamais, et voudront trouver à redire aux choses les plus innocentes qui pourront sortir de ma plume.

⁵⁵ Depuis un an Molière dirige la troupe de Monsieur, frère du roi Louis XIV

⁵⁶ Faux zèle

⁵⁷ Charité fondée sur des raisonnements aussi raffinés que faux

⁵⁸ A décrire

⁵⁹ En secret

Daignent vos bontés, SIRE, me donner une protection contre leur rage envenimée; et puisse-je, au retour d'une campagne si glorieuse, délasser Votre Majesté des fatigues de ses conquêtes, lui donner d'innocents plaisirs après de si nobles travaux, et faire rire le monarque qui fait trembler toute l'Europe.

Molière, *Tartuffe*, préface.

PRÉFACE (extrait)

Voici une comédie dont on a fait beaucoup de bruit, qui a été, longtemps persécutée; et les gens qu'elle joue ont bien fait voir qu'ils étaient plus puissants en France que tous ceux que j'ai joués jusques ici. Les Marquis, les Précieuses, les Cocus et les Médecins ont souffert doucement qu'on les ait représentés, et ils ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l'on a faites d'eux; mais les Hypocrites n'ont point entendu raillerie; ils se sont effarouchés d'abord, et ont trouvé étrange que j'eusse la hardiesse de jouer leurs grimaces et de vouloir décrier un métier dont tant d'honnêtes gens se mêlent. C'est un crime qu'ils ne sauraient me pardonner; et ils se sont tous armés contre ma comédie avec une fureur épouvantable. Ils n'ont eu garde de l'attaquer par le côté qui les a blessés : ils sont trop politiques pour cela et savent trop bien vivre pour découvrir le fond de leur âme. Suivant leur louable coutume, ils ont couvert leurs intérêts de la cause de Dieu; et le Tartuffe, dans leur bouche, est une pièce qui offense la piété. Elle est, d'un bout à l'autre, pleine d'abominations, et l'on n'y trouve rien qui ne mérite le feu. Toutes les syllabes en sont impies; les gestes mêmes y sont criminels; et le moindre coup d'œil, le moindre branlement de tête le moindre pas à droite ou à gauche, y cache des mystères trouvent moyen d'expliquer à mon désavantage. J'ai eu soumettre aux lumières de mes amis et à la censure de tout le monde: les corrections que j'ai pu faire, le jugement du Roi et de la Reine, qui l'ont vue, l'approbation des grands Princes et de Messieurs les Ministres, qui l'ont honorée publiquement de leur présence, le témoignage des gens de bien, qui l'ont trouvée profitable, tout cela n'a de rien servi. Ils n'en veulent point démordre; et, tous les jours encore, ils font crier en public des zélés indiscrets, qui me disent des injures pieusement et me damnent par charité. Je me soucierais fort peu de tout ce qu'ils peuvent dire n'était l'artifice qu'ils ont de me faire des ennemis que je respecte, et de jeter dans leur parti de véritables gens de bien, dont ils préviennent la bonne foi et qui, par la chaleur qu'ils ont pour les intérêts du Ciel, sont faciles à recevoir les impressions qu'on veut leur donner. Voilà ce qui m'oblige à me défendre. C'est aux vrais dévots que je veux partout me justifier sur la conduite de ma comédie; et je les conjure de tout mon cœur de ne point condamner les choses avant que de les voir, de se défaire de toute prévention et de ne point servir la passion de ceux dont les grimaces les déshonorent. Si l'on prend la peine d'examiner de bonne foi ma comédie, on verra sans doute que mes intentions y sont partout innocentes, et que je ne tend nullement à jouer les choses que l'on doit révéler; que je l'ai traitée avec toutes les précautions que demandait la délicatesse de la matière, et que j'ai mis tout l'art et tous les soins qu'il m'a été possible pour bien distinguer le personnage de l'Hypocrite d'avec celui du vrai Dévot. J'ai employé pour cela deux actes entiers, à préparer la venue de mon scélérat. Il ne tient pas un seul moment l'auditeur en balance, on le connaît d'abord aux marques que je lui donne; et, d'un bout à l'autre, il ne dit pas un mot, il ne fait pas une action, qui ne peigne aux spectateurs le caractère d'un méchant homme et ne fasse éclater celui du véritable homme de bien que je lui oppose.[...]

Molière, *Tartuffe*, acte I, scène 1.

ACTEURS

MADAME PERNELLE, mère d'Orgon.

ORGON, mari d'Elmire.

ELMIRE, femme d'Orgon.

DAMIS, fils d'Orgon.

MARIANE, fille d'Orgon et amante de Valère.

VALÈRE, amant de Mariane.

CLÉANTE, beau-frère d'Orgon.

TARTUFFE, faux dévot.

DORINE, suivante de Mariane.

MONSIEUR LOYAL, sergent.

UN EXEMPT.

FLIPOTE, servante de Madame Pernelle.

La scène est à Paris.

ACTE I, Scène première

MADAME PERNELLE et FLIPOTE, sa servante, ELMIRE, DAMIS, MARIANE, DORINE, CLÉANTE.

MADAME PERNELLE :

Allons, Flipote, allons, que d'eux je me délivre.

ELMIRE

Vous marchez d'un tel pas qu'on a peine à vous suivre.

MADAME PERNELLE

Laissez, ma bru, laissez, ne venez pas plus loin:

Ce sont toutes façons dont je n'ai pas besoin.

ELMIRE

De ce que l'on vous doit envers vous on s'acquitte.

Mais, ma mère, d'où vient que vous sortez si vite?

MADAME PERNELLE

C'est que je ne puis voir tout ce ménage-ci,

Et que de me complaire on ne prend nul souci.

Oui, je sors de chez vous fort mal édifiée:

Dans toutes mes leçons j'y suis contrariée,

On n'y respecte rien, chacun y parle haut,

Et c'est tout justement la cour du roi Pétaut.

DORINE

Si...

MADAME PERNELLE

Vous êtes, mamie, une fille suivante

Un peu trop forte en gueule, et fort impertinente:

Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis.

DAMIS

Mais...

MADAME PERNELLE

Vous êtes un sot en trois lettres, mon fils.

C'est moi qui vous le dis, qui suis votre grand'mère;

Et j'ai prédit cent fois à mon fils, votre père,

Que vous preniez tout l'air d'un méchant garnement,

Et ne lui donneriez jamais que du tourment.

MARIANE

Je crois...

MADAME PERNELLE

Mon Dieu, sa sœur, vous faites la discrète,

Et vous n'y touchez pas, tant vous semblez doucette;

Mais il n'est, comme on dit, pire eau que l'eau qui dort,

Et vous menez sous chape un train que je hais fort.

ELMIRE

Mais, ma mère...

MADAME PERNELLE

Ma bru, qu'il ne vous en déplaise,
Votre conduite en tout est tout à fait mauvaise;
Vous devriez leur mettre un bon exemple aux yeux,
Et leur défunte mère en usait beaucoup mieux.
Vous êtes dépensière; et cet état me blesse,
Que vous alliez vêtue ainsi qu'une princesse.
Quiconque à son mari veut plaire seulement,
Ma bru, n'a pas besoin de tant d'ajustement.

CLÉANTE

Mais, Madame, après tout...

MADAME PERNELLE

Pour vous, Monsieur son frère,
Je vous estime fort, vous aime, et vous révère;
Mais enfin, si j'étais de mon fils, son époux,
Je vous prierais bien fort de n'entrer point chez nous.
Sans cesse vous prêchez des maximes de vivre
Qui par d'honnêtes gens ne se doivent point suivre.
Je vous parle un peu franc; mais c'est là mon humeur,
Et je ne mâche point ce que j'ai sur le cœur.

DAMIS

Votre Monsieur Tartuffe est bien heureux sans doute.

MADAME PERNELLE

C'est un homme de bien, qu'il faut que l'on écoute;
Et je ne puis souffrir sans me mettre en courroux
De le voir querellé par un fou comme vous.

DAMIS

Quoi? je souffrirai, moi, qu'un cagot de critique
Vienne usurper céans un pouvoir tyrannique,
Et que nous ne puissions à rien nous divertir,
Si ce beau monsieur-là n'y daigne consentir?

DORINE

S'il le faut écouter et croire à ses maximes,
On ne peut faire rien qu'on ne fasse des crimes;
Car il contrôle tout, ce critique zélé.

MADAME PERNELLE

Et tout ce qu'il contrôle est fort bien contrôlé.
C'est au chemin du Ciel qu'il prétend vous conduire,
Et mon fils à l'aimer vous devrait tous induire.

DAMIS

Non, voyez-vous, ma mère, il n'est père ni rien
Qui me puisse obliger à lui vouloir du bien:
Je trahirais mon cœur de parler d'autre sorte;
Sur ses façons de faire à tous coups je m'emporte;
J'en prévois une suite, et qu'avec ce pied plat
Il faudra que j'en vienne à quelque grand éclat.

DORINE

Certes c'est une chose aussi qui scandalise,
De voir qu'un inconnu céans s'impatronise,
Qu'un gueux qui, quand il vint, n'avait pas de souliers
Et dont l'habit entier valait bien six deniers,
En vienne jusque-là que de se méconnaître,
De contrarier tout, et de faire le maître.

MADAME PERNELLE

Hé! merci de ma vie! il en irait bien mieux,
Si tout se gouvernait par ses ordres pieux.

DORINE

Il passe pour un saint dans votre fantaisie:
Tout son fait, croyez-moi, n'est rien qu'hypocrisie.

MADAME PERNELLE

Voyez la langue!

DORINE

À lui, non plus qu'à son Laurent,
Je ne me fierais, moi, que sur un bon garant.

MADAME PERNELLE

J'ignore ce qu'au fond le serviteur peut être;
Mais pour homme de bien, je garantis le maître.
Vous ne lui voulez mal et ne le rebutez
Qu'à cause qu'il vous dit à tous vos vérités.
C'est contre le péché que son cœur se courrouce,
Et l'intérêt du Ciel est tout ce qui le pousse.

DORINE

Oui; mais pourquoi, surtout depuis un certain temps,
Ne saurait-il souffrir qu'aucun hante céans?
En quoi blesse le Ciel une visite honnête,
Pour en faire un vacarme à nous rompre la tête?
Veut-on que là-dessus je m'explique entre nous?
Je crois que de Madame il est, ma foi, jaloux.

MADAME PERNELLE

Taisez-vous, et songez aux choses que vous dites.
Ce n'est pas lui tout seul qui blâme ces visites.
Tout ce tracas qui suit les gens que vous hantez,
Ces carrosses sans cesse à la porte plantés,
Et de tant de laquais le bruyant assemblage
Font un éclat fâcheux dans tout le voisinage.
Je veux croire qu'au fond il ne se passe rien;
Mais enfin on en parle, et cela n'est pas bien.

CLÉANTE

Hé! voulez-vous, Madame, empêcher qu'on ne cause?
Ce serait dans la vie une fâcheuse chose,
Si pour les sots discours où l'on peut être mis,
Il fallait renoncer à ses meilleurs amis.
Et quand même on pourrait se résoudre à le faire,
Croiriez-vous obliger tout le monde à se taire?
Contre la médisance il n'est point de rempart.
À tous les sots caquets n'ayons donc nul égard;
Efforçons-nous de vivre avec toute innocence,
Et laissons aux causeurs une pleine licence.

DORINE

Daphné, notre voisine, et son petit époux
Ne seraient-ils point ceux qui parlent mal de nous?
Ceux de qui la conduite offre le plus à rire
Sont toujours sur autrui les premiers à médire;
Ils ne manquent jamais de saisir promptement
L'apparente lueur du moindre attachement,
D'en semer la nouvelle avec beaucoup de joie,
Et d'y donner le tour qu'ils veulent qu'on y croie:
Des actions d'autrui, teintes de leurs couleurs,
Ils pensent dans le monde autoriser les leurs,
Et sous le faux espoir de quelque ressemblance,

Aux intrigues qu'ils ont donner de l'innocence,
Ou faire ailleurs tomber quelques traits partagés
De ce blâme public dont ils sont trop chargés.

MADAME PERNELLE

Tous ces raisonnements ne font rien à l'affaire.
On sait qu'Orante mène une vie exemplaire:
Tous ses soins vont au Ciel; et j'ai su par des gens
Qu'elle condamne fort le train qui vient céans

DORINE

L'exemple est admirable, et cette dame est bonne!
Il est vrai qu'elle vit en austère personne;
Mais l'âge dans son âme a mis ce zèle ardent,
Et l'on sait qu'elle est prude à son corps défendant.
Tant qu'elle a pu des cours attirer les hommages,
Elle a fort bien joui de tous ses avantages;
Mais, voyant de ses yeux tous les brillants baisser,
Au monde, qui la quitte, elle veut renoncer,
Et du voile pompeux d'une haute sagesse
De ses attraits usés déguiser la faiblesse.
Ce sont là les retours des coquettes du temps.
Il leur est dur de voir désertir les galants.
Dans un tel abandon, leur sombre inquiétude
Ne voit d'autre recours que le métier de prude;
Et la sévérité de ces femmes de bien
Censure toute chose, et ne pardonne à rien;
Hautement d'un chacun elles blâment la vie,
Non point par charité, mais par un trait d'envie,
Qui ne saurait souffrir qu'un autre ait les plaisirs
Dont le penchant de l'âge a sevré leurs désirs.

MADAME PERNELLE

Voilà les contes bleus qu'il vous faut pour vous plaire.
Ma bru, l'on est chez vous contrainte de se taire,
Car Madame à jaser tient le dé tout le jour.
Mais enfin je prétends discourir à mon tour:
Je vous dis que mon fils n'a rien fait de plus sage
Qu'en recueillant chez soi ce dévot personnage;
Que le Ciel au besoin l'a céans envoyé
Pour redresser à tous votre esprit fourvoyé;
Que pour votre salut vous le devez entendre,
Et qu'il ne reprend rien qui ne soit à reprendre.
Ces visites, ces bals, ces conversations
Sont du malin esprit toutes inventions.
Là jamais on n'entend de pieuses paroles:
Ce sont propos oisifs, chansons et fariboles;
Bien souvent le prochain en a sa bonne part,
Et l'on y sait médire et du tiers et du quart.
Enfin les gens sensés ont leurs têtes troublées
De la confusion de telles assemblées:
Mille caquets divers s'y font en moins de rien;
Et comme l'autre jour un docteur dit fort bien,
C'est véritablement la tour de Babylone,
Car chacun y babille, et tout du long de l'aune;
Et pour conter l'histoire où ce point l'engagea.
Voilà-t-il pas Monsieur qui ricane déjà!
Allez chercher vos fous qui vous donnent à rire,
Et sans. Adieu, ma bru: je ne veux plus rien dire.
Sachez que pour céans j'en rabats de moitié,
Et qu'il fera beau temps quand j'y mettrai le pied.
(Donnant un soufflet à Flipote.)
Allons, vous, vous rêvez, et bayez aux corneilles.
Jour de Dieu! je saurai vous frotter les oreilles.
Marchons, gaupe, marchons.

Molière, *Tartuffe*, acte 5, scène 7.

Scène dernière

L'EXEMPT, TARTUFFE, ORGON, VALÈRE, ELMIRE, MARIANE, etc.

TARTUFFE

Tout beau, Monsieur, tout beau, ne courez point si vite:
Vous n'irez pas fort loin pour trouver votre gîte,
Et de la part du Prince on vous fait prisonnier.

ORGON

Traître, tu me gardais ce trait pour le dernier;
C'est le coup, scélérat, par où tu m'expédies,
Et voilà couronner toutes tes perfidies.

TARTUFFE

Vos injures n'ont rien à me pouvoir aigrir,
Et je suis pour le Ciel appris à tout souffrir.

CLÉANTE

La modération est grande, je l'avoue.

DORINE

Comme du Ciel l'infâme impudemment se joue!

TARTUFFE

Tous vos emportements ne sauraient m'émouvoir,
Et je ne songe à rien qu'à faire mon devoir.

MARIANE

Vous avez de ceci grande gloire à prétendre,
Et cet emploi pour vous est fort honnête à prendre.

TARTUFFE

Un emploi ne saurait être que glorieux,
Quand il part du pouvoir qui m'envoie en ces lieux.

ORGON

Mais t'es-tu souvenu que ma main charitable,
Ingrat, t'a retiré d'un état misérable?

TARTUFFE

Oui, je sais quels secours j'en ai pu recevoir;
Mais l'intérêt du Prince est mon premier devoir;
De ce devoir sacré la juste violence
Étouffe dans mon cœur toute reconnaissance,
Et je sacrifierais à de si puissants nœuds
Ami, femme, parents, et moi-même avec eux.

ELMIRE

L'imposteur!

DORINE

Comme il sait, de traîtresse manière,
Se faire un beau manteau de tout ce qu'on révère!

CLÉANTE

Mais s'il est si parfait que vous le déclarez,
Ce zèle qui vous pousse et dont vous vous parez,
D'où vient que pour paraître il s'avise d'attendre
Qu'à poursuivre sa femme il ait su vous surprendre,
Et que vous ne songez à l'aller dénoncer
Que lorsque son honneur l'oblige à vous chasser?
Je ne vous parle point, pour devoir en distraire,
Du don de tout son bien qu'il venait de vous faire;

Mais le voulant traiter en coupable aujourd'hui,
Pourquoi consentiez-vous à rien prendre de lui?

TARTUFFE, à l'Exempt.
Délivrez-moi, Monsieur, de la criallerie,
Et daignez accomplir votre ordre, je vous prie.

L'EXEMPT
Oui, c'est trop demeurer sans doute à l'accomplir:
Votre bouche à propos m'invite à le remplir,
Et pour l'exécuter, suivez-moi tout à l'heure
Dans la prison qu'on doit vous donner pour demeure.

TARTUFFE
Qui? moi, Monsieur?

L'EXEMPT
Oui, vous.

TARTUFFE
Pourquoi donc la prison?

L'EXEMPT
Ce n'est pas vous à qui j'en veux rendre raison.
Remettez-vous, Monsieur, d'une alarme si chaude.
Nous vivons sous un Prince ennemi de la fraude,
Un Prince dont les yeux se font jour dans les cours,
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.
D'un fin discernement sa grande âme pourvue
Sur les choses toujours jette une droite vue;
Chez elle jamais rien ne surprend trop d'accès,
Et sa ferme raison ne tombe en nul excès.
Il donne aux gens de bien une gloire immortelle;
Mais sans aveuglement il fait briller ce zèle,
Et l'amour pour les vrais ne ferme point son cœur
À tout ce que les faux doivent donner d'horreur.
Celui-ci n'était pas pour le pouvoir surprendre,
Et de pièges plus fins on le voit se défendre.
D'abord il a percé, par ses vives clartés,
Des replis de son cœur toutes les lâchetés.
Venant vous accuser, il s'est trahi lui-même,
Et par un juste trait de l'équité suprême,
S'est découvert au Prince un fourbe renommé,
Dont sous un autre nom il était informé;
Et c'est un long détail d'actions toutes noires
Dont on pourrait former des volumes d'histoires.
Ce monarque, en un mot, a vers vous détesté
Sa lâche ingratitude et sa déloyauté;
À ses autres horreurs il a joint cette suite,
Et ne m'a jusqu'ici soumis à sa conduite
Que pour voir l'impudence aller jusques au bout,
Et vous faire par lui faire raison de tout.
Oui, de tous vos papiers, dont il se dit le maître,
Il veut qu'entre vos mains je dépouille le traître.
D'un souverain pouvoir, il brise les liens
Du contrat qui lui fait un don de tous vos biens,
Et vous pardonne enfin cette offense secrète
Où vous a d'un ami fait tomber la retraite;
Et c'est le prix qu'il donne au zèle qu'autrefois
On vous vit témoigner en appuyant ses droits,
Pour montrer que son cœur sait, quand moins on y pense,
D'une bonne action verser la récompense,
Que jamais le mérite avec lui ne perd rien,
Et que mieux que du mal il se souvient du bien.

DORINE
Que le Ciel soit loué!

MADAME PERNELLE
Maintenant je respire.

ELMIRE
Favorable succès!

MARIANE
Qui l'aurait osé dire?

ORGON, à Tartuffe.
Hé bien! te voilà, traître.

CLÉANTE
Ah! mon frère, arrêtez,
Et ne descendez point à des indignités;
À son mauvais destin laissez un misérable,
Et ne vous joignez point au remords qui l'accable:
Souhaitez bien plutôt que son cœur en ce jour
Au sein de la vertu fasse un heureux retour,
Qu'il corrige sa vie en détestant son vice
Et puisse du grand Prince adoucir la justice,
Tandis qu'à sa bonté vous irez à genoux
Rendre ce que demande un traitement si doux.

ORGON
Oui, c'est bien dit: allons à ses pieds avec joie
Nous louer des bontés que son cœur nous déploie.
Puis, acquittés un peu de ce premier devoir,
Aux justes soins d'un autre il nous faudra pourvoir,
Et par un doux hymen couronner en Valère
La flamme d'un amant généreux et sincère.

Racine, *Britannicus*, acte II, scène 6.

Néron, empereur romain, est amoureux de Junie qu'il détient prisonnière. Il a pour rival son demi-frère Britannicus et pour complice Narcisse, le confident de Britannicus. Junie, refusant les avances de Néron, est sommée par le tyran de rencontrer Britannicus pour l'éloigner à jamais d'elle. Néron prévient Junie qu'il assistera secrètement à la rencontre et que tout manquement à ses ordres entraînerait la mort de son amant. Dans cette scène, Britannicus, ignorant tout du stratagème et de la trahison de Narcisse, répond donc à l'invitation de Junie.

Acte II - Scène 6 - JUNIE, BRITANNICUS, NARCISSE

BRITANNICUS.

Madame, quel bonheur me rapproche de vous ?
Quoi ! je puis donc jouir d'un entretien si doux ?
Mais parmi ce plaisir quel chagrin me dévore !
Hélas ! puis-je espérer de vous revoir encore ?
Faut-il que je dérobe, avec mille détours,
Un bonheur que vos yeux m'accordaient tous les jours ?
Quelle nuit ! Quel réveil ! Vos pleurs, votre présence
N'ont point de ces cruels désarmé l'insolence ?
Que faisait votre amant ? Quel démon envieux
M'a refusé l'honneur de mourir à vos yeux ?
Hélas ! dans la frayeur dont vous étiez atteinte,
M'avez-vous en secret adressé quelque plainte ?
Ma Princesse, avez-vous daigné me souhaiter ?
Songiez-vous aux douleurs que vous m'alliez coûter ?
Vous ne me dites rien ? Quel accueil ! Quelle glace !
Est-ce ainsi que vos yeux consolent ma disgrâce ?
Parlez. Nous sommes seuls : notre ennemi trompé,
Tandis que je vous parle, est ailleurs occupé.
Ménageons les moments de cette heureuse absence.

JUNIE.

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance.
Ces murs même, Seigneur, peuvent avoir des yeux ;
Et jamais l'Empereur n'est absent de ces lieux.

BRITANNICUS.

Et depuis quand, Madame, êtes-vous si craintive ?
Quoi ! déjà votre amour souffre qu'on le captive ?
Qu'est devenu ce cœur qui me jurait toujours
De faire à Néron même envier nos amours ?
Mais bannissez, Madame, une inutile crainte.
La foi dans tous les cœurs n'est pas encore éteinte ;
Chacun semble des yeux approuver mon courroux ;
La mère de Néron se déclare pour nous.
Rome, de sa conduite elle-même offensée...

JUNIE.

Ah ! Seigneur, vous parlez contre votre pensée.
Vous-même, vous m'avez avoué mille fois
Que Rome le louait d'une commune voix ;
Toujours à sa vertu vous rendiez quelque hommage.
Sans doute la douleur vous dicte ce langage.

BRITANNICUS.

Ce discours me surprend, il le faut avouer.
Je ne vous cherchais pas pour l'entendre louer.
Quoi ! pour vous confier la douleur qui m'accable,
À peine je dérobe un moment favorable,
Et ce moment si cher, Madame, est consumé
À louer l'ennemi dont je suis opprimé ;
Qui vous rend à vous-même, en un jour, si contraire ?
Quoi ! même vos regards ont appris à se taire ?
Que vois-je ? Vous craignez de rencontrer mes yeux ?
Néron vous plairait-il ? vous serais-je odieux ?
Ah ! si je le croyais... Au nom des Dieux, Madame,
Éclaircissez le trouble où vous jetez mon âme.
Parlez. Ne suis-je plus dans votre souvenir ?

JUNIE.

Retirez-vous, Seigneur, l'Empereur va venir.

BRITANNICUS.

Après ce coup, Narcisse, à qui dois-je m'attendre ?

Saint-Simon, *Portrait de Louis XIV.*

Une taille de héros, toute sa figure si naturellement imprégnée de la plus imposante majesté qu'elle se portait également dans les moindres gestes et dans les actions les plus communes, sans aucun air de fierté, mais de simple gravité ; proportionné et fait à peindre et tel que sont les modèles que se proposent les sculpteurs ; un visage parfait, avec la plus grande mine et le plus grand air qu'homme ait jamais eu. Tant d'avantages relevés par les grâces les plus naturelles incrustées sur toutes ses actions, avec une adresse à tout singulière, et, ce qui n'a peut-être été donné à nul autre, il paraissait avec le même air de grandeur et de majesté en robe de chambre... comme dans la parure des fêtes ou des cérémonies, ou à cheval à la tête de ses troupes. Il avait excellé en tous les exercices et il aimait qu'on les fit bien. Nulle fatigue, nulle injure du temps ne lui coûtait, ni ne faisait d'impression à cet air et à cette figure héroïque ; percé de pluie, de neige, de froid, de sueur, couvert de poussière toujours le même. J'en ai souvent été témoin avec admiration, parce que, excepté des temps tout à fait extrêmes et rares, rien ne le retenait d'aller tous les jours dehors et d'y être fort longtemps. Une voix dont le son répondait à tout le reste, une facilité de bien parler et d'écouter courtement et mieux qu'homme du monde, beaucoup de réserve, une mesure exacte suivant la qualité des personnes, une politesse toujours grave, toujours majestueuse, toujours distinguée, suivant l'âge, l'état, le sexe, et, pour celui-ci, toujours un air de cette galanterie naturelle. Voilà pour l'extérieur, qui n'eut jamais son pareil, ni rien qui en ait approché...

Saint-Simon, *Mémoires*

Victor Hugo, *Les Châtiments*, livre V.

L'Expiation

Une nuit, - c'est toujours la nuit dans le tombeau, -
Il⁶⁰ s'éveilla. Luisant comme un hideux flambeau,
D'étranges visions emplissaient sa paupière ;
Des rires éclataient sous son plafond de pierre;
Livide, il se dressa; la vision grandit;
Ô terreur! une voix qu'il reconnut lui dit :

- Réveille-toi. Moscou, Waterloo, Sainte-Hélène,
L'exil, les rois geôliers, l'Angleterre hautaine
Sur ton lit accoudée à ton dernier moment,
Sire, cela n'est rien. Voici le châtement!

La voix alors devint âpre, amère, stridente,
Comme le noir sarcasme et l'ironie ardente;
C'était le rire amer mordant un demi-dieu.

- Sire ! on t'a retiré de ton Panthéon⁶¹ bleu !
Sire! on t'a descendu de ta haute colonne⁶² !
Regarde. Des brigands, dont l'essaim tourbillonne,
D'affreux bohémiens, des vainqueurs de charnier,
Te tiennent dans leurs mains et t'ont fait prisonnier.
A ton orteil d'airain leur patte infâme touche.
Ils t'ont pris. Tu mourus, comme un astre se couche,
Napoléon le Grand, empereur; tu renais
Bonaparte, écuyer du cirque Beauharnais⁶³.
Te voilà dans leurs rangs, on t'a, l'on te harnache.
Ils t'appellent tout haut grand homme, entre eux, ganache.
Ils traînent sur Paris, qui les voit s'étaler,
Des sabres qu'au besoin ils sauraient avaler.
Aux passants attroupés devant leur habitacle,
Ils disent, entends-les : - Empire à grand spectacle!
Le pape est engagé dans la troupe; c'est bien,
Nous avons mieux; le czar en est; mais ce n'est rien,
Le czar n'est qu'un sergent, le pape n'est qu'un bonze;
Nous sommes les neveux du grand Napoléon!
Et Fould, Magnan, Rouher, Parieu⁶⁴ caméléon
Font rage. Ils vont montrant un sénat d'automates.
Ils ont pris de la paille au fond des casemates
Pour empailler ton aigle, ô vainqueur d'Iéna!
Il est là, mort, gisant, lui qui si haut plana,
Et du champ de bataille, il tombe au champ de foire...
Regarde! bals, sabbats, fêtes matin et soir.
La foule au bruit qu'ils font se culbute pour voir;
Debout sur le tréteau qu'assiège une cohue
Qui rit, bâille, applaudit, tempête, siffle, hue,
Entouré de pasquins⁶⁵ agitant leur grelot,
- Commencer par Homère et finir par Callot⁶⁶.
Épopée! épopée! oh! quel dernier chapitre!
Entre Troplong paillasse et Chaix d'Est-Ange⁶⁷ pitre,
Devant cette baraque, abject et vil bazar
Où Mandrin⁶⁸ mal lavé se déguise en César,
Riant, l'affreux bandit, dans sa moustache épaisse,
Toi, spectre impérial, tu bats la grosse caisse!

⁶⁰ Napoléon I^{er}

⁶¹ Lieu symbolique de l'apothéose

⁶² La colonne Vendôme

⁶³ Napoléon III était le fils d'Hortense de Beauharnais.

⁶⁴ Homme politique du II^e Empire

⁶⁵ Valets de la comédie italienne

⁶⁶ Graveur caricaturiste

⁶⁷ Homme politique du II^e Empire

⁶⁸ Brigand célèbre du XVIII^e siècle

L'horrible vision s'éteignit. - L'empereur,
Désespéré, poussa dans l'ombre un cri d'horreur,
Baissant les yeux, dressant ses mains épouvantées.
Les Victoires de marbre à la porte sculptées,
Fantômes blancs debout hors du sépulcre obscur,
Se faisaient du doigt signe et, s'appuyant au mur,
Écoutaient le titan pleurer dans les ténèbres.
Et lui, cria : - Démon aux visions funèbres,
Toi qui me suis partout, que jamais je ne vois,
Qui donc es-tu? - je suis ton crime, dit la voix.
La tombe alors s'emplit d'une lumière étrange
Semblable à la clarté de Dieu quand il se venge;
Pareil aux mots que vit resplendir Balthazar⁶⁹,
Deux mots dans l'ombre écrits flamboyaient sur César;
Bonaparte, tremblant comme un enfant sans mère,
Leva sa face pâle et lut : - DIX-HUIT BRUMAIRE!

Les Châtiments, Livre V

⁶⁹ Dernier roi de Babylone à qui fut prédite sa chute