

« Strangers to the race of men » : la construction du héros dans *Cæsar and Cleopatra* de G. B. Shaw

Stéphane GUY - Université de Bordeaux III

Dramaturge connu pour son maniement du paradoxe, Bernard Shaw fut aussi théoricien politique. Après avoir rejoint la Société Fabienne en 1884, il participe à l'élaboration de sa doctrine réformatrice, fondée sur le principe d'une transition non-révolutionnaire vers le socialisme. De manière plus personnelle, Shaw développe dans ses différents écrits politiques une théorie du héros. Certains individus prétendument dotés de capacités exceptionnelles, sortes d'intellectuels experts, seraient appelés à gouverner avec désintéressement. Composée en 1898, *Cæsar and Cleopatra* donne à voir une telle figure. César y apparaît comme un gouvernant qui administre l'Égypte en vertu de qualités exceptionnelles, un héros qui se distingue du commun des mortels, ainsi que semble l'exprimer le dialogue solitaire qui ouvre le premier acte : « Sphinx, you and I, strangers to the race of men, are no strangers to one another » (182)¹. Cette conception d'un gouvernant étranger aux gouvernés évoque la théorie shavienne d'un pouvoir fondé sur la capacité, conception développée par exemple dans *Fabianism and the Empire* (1900) – « a genuine aristocracy of capacity »² – ou, plus tard, dans *The Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism* (1928) :

Even when there is room for original decisions, and there is nothing to do but to keep other people hard at their allotted work, and maintain discipline generally, the ability to do this is an exceptional gift and has a special value. It may be nothing more admirable than the result of a combination of brute energy with an unamiable indifference to the feelings of others ; but its value is unquestionable. (...) Both the managing people and the disciplinarians may be, and often are, heartily detested ; but they are so necessary that any body of ordinary men left without what they call superiors will immediately elect them³.

Or, *Cæsar and Cleopatra* n'est pas restée célèbre en tant qu'apologie du héros ni du socialisme fabien. On la connaît pour les situations hilarantes

qu'elle met en scène, pour la posture volontairement fanfaronne et drôle qu'adopte Shaw en affirmant se mesurer à « Shakespear ». On la connaît aussi pour le comique de dérision qui la caractérise et dont sont l'objet, entre autres, le personnage de César, les Victoriens et leurs travers. Si César est étrange, c'est donc aussi d'un point de vue dramatique. La représentation qu'en livre la pièce déroge aux conventions du théâtre victorien : comme il l'affirme dans la préface à *Three Plays for Puritans*, recueil auquel s'intègre *Cæsar and Cleopatra*, Shaw entend le dépouiller de ses excès et de ses hypocrisies.

Comment, alors, rendre compte de cette ambivalence de l'étrangeté dans la pièce ? Comment comprendre la co-existence du théâtre comique et de la théorie politique ? On peut supposer que l'un et l'autre participent d'une même volonté promouvoir une figure héroïque : la scène de théâtre pourrait en effet se concevoir comme le moyen de rendre sensibles les qualités prétendument extraordinaires de l'individu représenté. César apparaît étrange non seulement par ses qualités exceptionnelles et son maniement du paradoxe, mais par le fait qu'il rompt avec les attentes du spectateur victorien telles que les dénonce Shaw. La pièce déploie donc une mise en scène de l'étrange qui rend le héros spectaculaire pour le public, la surprise esthétique visant à amorcer une reconnaissance politique. C'est une étrangeté dramaturgique qui s'élabore ainsi dans *Cæsar and Cleopatra* : la figure du héros est actualisée par un jeu sur la nature même de la représentation théâtrale.

L'étrangeté du héros : César comme figure exceptionnelle

Tout au long de la pièce, César apparaît comme une figure étrange. Venu reconquérir l'Égypte gouvernée par le jeune Ptolémée et l'ancienne armée romaine d'occupation, César vient à bout de ses ennemis en plaçant Cléopâtre sur le trône et en déjouant les attaques des Egyptiens indépendantistes en résistant à leur siège. Au fil de la pièce, l'empereur apparaît comme le tenant d'une paix romaine et d'un gouvernement fondé sur l'adhésion de tous, contre les partisans d'un pouvoir établi sur la contrainte et l'intimidation. Par les qualités de stratège dont l'empereur fait preuve, et l'arrivée de renforts venus de Rome, Cléopâtre est finalement maintenue sur le trône, et la perspective d'un gouvernement paisible rendue possible.

César incarne une figure exceptionnelle du fait même de sa réputation et des superstitions des Egyptiens. À leurs yeux, les Romains sont des mons-

tres : « that legion is a man with one head, a thousand arms, and no religion » (172). Les aptitudes mêmes de César le distinguent du commun des mortels. Ainsi parvient-il à résister au siège du Palais d'Alexandrie par ses ennemis grâce à une poignée d'hommes, exploit que Pothinus, le mentor de Ptolémée, attribue à des qualités insolites et surnaturelles : « I know not by what strange gods you have been enabled to defend a palace and a few yards of beach against a city and an army » (263) avant de conclure : « we have known that your gods are irresistible, and that you are a worker of miracles » (263). De la même façon, avant de comprendre que son interlocuteur n'est autre que César lui-même, Cléopâtre explique que l'empereur est un monstre dont l'ascendance est mythique – « His father was a tiger and his mother a burning mountain ; and his nose is an elephant's trunk » (185) – et que les Romains se nourrissent de chair humaine. L'écart que creuse la pièce entre César et le peuple qu'il doit administrer recoupe en cela les contradictions qui traversent le tract rédigé par Shaw en 1900, *Fabianism and the Empire*. Après la crise que provoqua la Guerre des Boers, cet écrit visait à présenter la conception fabienne de l'Empire, selon laquelle les pays membres y adhèreraient uniquement de leur plein gré, acceptant librement l'administration britannique. Cette théorie est sous-tendue par l'idée, inquiétante mais assez répandue à l'époque où les idées eugénistes prennent leur essor, de capacités ou de prédispositions à gouverner. Mis en regard avec la théorie fabienne de l'Empire, le portrait comique de César que livre la pièce laisse entrevoir cette vision d'une figure étrange parce que « supérieure » aux Egyptiens.

Etrange, César l'est encore par sa manière de conduire les opérations militaires. Les ordres impartis à ses hommes échappent à leur entendement. La ville étant plus difficile à protéger que le Palais, César décide de la céder à l'ennemi. Cette stratégie apparaît inattendue et incompréhensible lorsque Rufio, son second, annonce le début du siège : sans livrer d'explication, César lui ordonne de brûler leur flotte, provoquant ainsi la consternation de l'officier. De même, le fait de garder des prisonniers dans le palais mobiliserait les quelques hommes dont disposent les Romains pour résister au siège. L'empereur autorise donc ses ennemis à quitter le palais. Les raisons de cette décision ne sont toutefois révélées que dans un second temps, l'annonce suscitant donc la stupéfaction de Pothinus : « you are turning us out of your own palace into the streets ; and you tell us with a grand air that we are free to go ! It is for you to go » (206). L'empereur semble se distinguer des autres hommes par le caractère paradoxal et insolite de ses ordres, qui appa-

raissent comme extravagants aux yeux du plus grand nombre. Il correspond à cette vision du représentant du peuple que développent les Fabiens, comme dans le tract rédigé par Shaw en 1896, « Report on Fabian Policy » : « The people can only judge political measures by their effect when they have come into operation : they cannot plan measures themselves, or foresee what their effect will be, or give precise instructions to their representatives »⁴.

L'étrangeté du chef militaire tient à son refus de l'affrontement. Au lieu de fonder son action sur l'antagonisme, il s'avère magnanime et fait voler en éclats le principe d'opposition inhérente à la guerre. Ainsi décide-t-il de jeter à la mer le sac contenant les lettres de ceux qui avaient soutenu son adversaire Pompée. Ce geste provoque l'indignation de son officier anglais Britannus : « Cæsar : this is mere eccentricity . Are traitors to be allowed to go free for the sake of a paradox ? » (241). De la même façon, César est un chef militaire inhabituel par son lien tant avec ses hommes que ses adversaires. Tous sont en droit de lui manifester leur désapprobation et leur mécontentement. Après les menaces proférées par les Egyptiens, Cléopâtre souligne combien est singulière cette façon d'exercer le pouvoir : « why do you let them talk to you like that, Cæsar ? Are you afraid ? » (205). De même, Rufio peut refuser d'obéir à son chef, ce qui provoque son étonnement : « why do you allow Rufio to treat you so ? » (275). Plus significative encore de son excentricité est la stratégie qui consiste à utiliser les superstitions de Cléopâtre vis-à-vis de César au début de la pièce. Pour établir un gouvernement stable, l'empereur lui fait croire que le chef des Romains ne dévore que les petites filles : si elle parvient à se faire passer pour une femme, et à tenir le rôle d'une reine adulte, elle échappera à la mort. Plutôt que par la contrainte et la violence, c'est donc par la persuasion et l'éducation que le pouvoir s'établit, renversement de l'idée d'un héroïsme guerrier. Chef militaire paradoxal, César accomplit l'exploit d'éviter la guerre, ce que semble encore exprimer Cléopâtre en affirmant : « all people are strangers and enemies to us except those we love. But it is not so with Cæsar : he has no hatred in him : he makes friends with everyone as he does with dogs and children » (257). L'étrangeté du personnage tient alors à sa familiarité. Tel que le donne à voir *Cæsar and Cleopatra*, le gouvernant idéal se détache de ses propres passions et intérêts pour servir le peuple, évoquant le dévouement du député qu'appelle Shaw dans « A Plan of Campaign for Labour » (1894) et qui devrait être préservé de toute « tentation » matérielle : « If, later on, a few paid men should be needed, they should

be carefully selected for their competence, and well paid, preference being deliberately given to men whose ability and character would enable them easily to obtain other work, and who are therefore not in the least likely to be objects of charitable consideration »⁵. Dans la pièce, César correspond à ce représentant prétendument supérieur, à la fois proche des individus par son souci de leur bien, et éloigné d'eux par ses compétences et son renoncement à son propre intérêt.

Cette familiarité qui distingue César des hommes procède alors de ce qu'il est l'antithèse de l'Anglais, étrange parce qu'étranger. C'est ce que traduit le reproche que lui adresse Britannus, désespéré de le voir user du comique à tout moment : « O Cæsar, my great master, if I could persuade you to regard life seriously, as men do in my country ! » (241), « What Briton speaks as you do in your moments of levity ? » (241). César incarne en cela les critiques que formule Shaw à l'encontre de l'Anglais dans la préface à *Three Plays for Puritans* : « he can hunt and shoot and travel and fight : he can, when special holiday festivity is suggested to him, eat and drink, dice and drab, smoke and lounge. But play he cannot » (12). L'excentricité de César se comprend comme la mise en accusation de Victoriens incapables de se divertir sans volupté. Ce propos transparait tout au long de la pièce avec l'abstinence du protagoniste, évoquant celle dont Shaw lui-même se fit le chantre, comme au festin du quatrième acte : César préfère un confort rudimentaire et des aliments ordinaires au déploiement de luxe et aux mets recherchés qu'on lui présente. En le poussant à se joindre aux convives – « today you are to be like other people : idle, luxurious, and kind » (269) – Cléopâtre semble alors annoncer la chute morale que constitue le meurtre de Pothinus dans ce même acte. Par vengeance, elle a ordonné à sa servante Ftataetea de l'exécuter parce qu'il a tenté de retourner César contre elle. De fait, les didascalies assimilent le meurtre à une sorte d'enivrement : « Ftataetea comes back by the far end of the roof, with dragging steps, a drowsy satiety in her eyes and in the corners of the bloodhound lips. For a moment Cæsar suspects that she is drunk with wine. Not so Rufio : he knows well the red vintage that has inebriated her » (273). La tempérance de César, au contraire, symbolise son rejet d'un pouvoir exercé de manière arbitraire et mu par les passions. Une telle posture l'isole des autres personnages – « [with quiet bitterness] And so the verdict is against me, it seems » (277) – qui soutiennent initialement l'attitude de Cléopâtre avant de s'apercevoir de leur erreur. En donnant à voir un personnage ascétique qui s'est aliéné

ses amis, la pièce exprime la distance que prend Shaw avec les théâtres de son temps. Elle évoque les critiques dramatiques parues dans *The Saturday Review* de 1895 à 1898, et annonce le réquisitoire de la préface :

Is it clear now, why the theatre was insufferable to me ; why it has left its black mark on my bones as it has left its black mark on the character of the nation ; why I call the Puritans to rescue it again as they rescued it before when its foolish pursuit of pleasure sunk it in « profaneness and immorality » ? I have, I think, always been a Puritan in my attitude towards Art. I am as fond of fine music and handsome building as Milton was, or Cromwell, or Bunyan ; but if I found that they were becoming the instruments of a systematic idolatry of sensuousness, I would hold it good statesmanship to blow every cathedral in the world to pieces, organ and all, without the least heed to the screams of the art critics and cultured voluptuaries. (27-28)

La représentation de César répond donc à la volonté de réformer le public victorien par une mise en scène de l'étrangeté.

L'étrangeté au théâtre : le héros mis en scène

César apparaît étrange tout d'abord par un déploiement d'effets spectaculaires. A la fin de l'Acte Quatre, la prise de position de Cléopâtre et des officiers en faveur de l'apologie du meurtre de Pothinus est contredite par la cohérence sémantique des signes et des mots. La tirade de César sur la clémence est entrecoupée des cris provenant de la foule menaçante dont le meurtre de Pothinus a suscité le fureur – « [fierce uproar] » – et des sons de la trompette qui signifient les préparatifs d'une attaque (278). Le discours du personnage dénonçant la loi du talion s'inscrit dans un spectacle crépusculaire qui le revêt d'une force prophétique. Ainsi, lorsque Cléopâtre et les alliés de César reconnaissent leur erreur et le supplient de leur venir en aide, les didascalies confèrent à la scène une dimension inquiétante qui reflète le caractère étrange du héros : « the sky has by this time become the most vivid purple, and soon begins to change to a glowing pale orange, against which the colonnade and the great image shew darklier and darklier » (278). L'étrangeté de César s'insère donc dans un ensemble de signes visuels et sonores qui semblent expliciter et donner corps à la malédiction du personnage : « Pity ! What ! has it come to this so suddenly, that nothing can save you now but pity ? Did it save Pothinus ? » (278). L'étrangeté tient à la combinaison de ce que le spectateur voit et entend avec le sens même de la réplique, articulation qui revêt la pièce d'une valeur menaçante et mystérieuse. Cette scène

crépusculaire rejoint alors l'exhortation de type pamphlétaire que lance Shaw dans la préface, mise en garde contre l'omniprésence de la sensualité et du sentimentalisme – « romanticism » – sur les scènes de théâtre :

If the infection spreads until the democratic attitude becomes thoroughly Romantic, the country will become unbearable for all Realists, Philistine or Platonic. When it comes to that, the brute force of the strongminded Bismarckian man of action, impatient of humbug, will combine with the subtlety and spiritual energy of the man of thought whom shams cannot illude or interest. That combination will be on one side ; and Romanticism will be on the other. In which event, so much the worse for Romanticism, which will come down even if it has to drag Democracy down with it. (28)

L'étrangeté tient également au manque apparent de cohérence dans la construction du personnage. Dans le dialogue se déploie la critique d'un certain héroïsme du fait des situations que la pièce met en scène. Ainsi en est-il du premier acte où l'on voit Cléopâtre endormie pendant que César, dans sa tirade face au Sphinx, se présente comme empereur. Le réveil de Cléopâtre est prétexte au rabaissement de l'empereur par le dialogue, avec les premiers mots qu'elle adresse à celui dont elle est censée ignorer l'identité : « old gentleman » (182). Au lieu de prolonger l'admiration du spectateur envers César, la pièce fait voler en éclats le respect qui lui est dû. L'étrangeté procède de l'effet burlesque, comme si le théâtre lui-même portait l'empreinte de cette originalité invoquée par Shaw dans son article d'octobre 1907 : « the fact that Cæsar was a real flesh and blood man, and not a statue with a phonograph in its mouth repeating : "I came, I saw, I conquered" and "Et tu, Brute !" appears to strike the American journalists as a whimsical paradox » (309). L'écart creusé entre la grandiloquence de la tirade et le prosaïsme de la réplique, portant sur l'âge du personnage, répond précisément à cette volonté de mettre en scène un personnage en rupture avec les attentes du public. *Cæsar and Cleopatra* présente au public le corps du héros pour le rendre plus réel et rompre avec des conventions figées qui établiraient un héros aussi parfait qu'improbable. L'exemple le plus frappant de cette dynamique est sans doute la scène où, retirant les lauriers de la tête de César, Cléopâtre s'esclaffe en découvrant sa calvitie. Étranger aux artifices du mélodrame, le héros devient donc vraisemblable.

C'est ce qui apparaît dans l'Acte Trois avec la dérision qu'on pourrait qualifier de « réalisante » : après que César, du haut du phare, a jeté le sac contenant les lettres apportées par Britannus, Apollodorus fait irruption sur

scène annonçant qu'il ne pourra quitter le palais par son embarcation : « as I approached the lighthouse, some fool threw a great leathern bag into the sea. It broke the nose of my boat » (243). Si le comique déconstruit l'héroïsme en tant qu'action extraordinaire et improbable, il établit également un rapport de complicité entre le public et le protagoniste. L'épithète indéfinie « some fool » prend un sens spécifique pour le spectateur, qui, ayant assisté à la scène précédente, sait que l'imbécile en question n'est autre que César. La pièce forge ainsi une communauté de perception entre le héros et le spectateur. L'ironie de la réplique de César : « I am sorry, Apollodorus. The fool shall be rebuked » (243), se double d'une ironie dramatique qui forge une connivence entre le public et le protagoniste. L'étrangeté de la représentation se conçoit donc non seulement comme entreprise de destruction de mythes, mais aussi comme une régénération de l'héroïsme. C'est ce que semble exprimer Shaw dans une critique théâtrale de 1898 qui s'en prend aux invraisemblances du mélodrame contemporain : « heroes and heroines with assorted qualities are only endurable when the author has sufficient tact and comic force to keep up an affectionate undercurrent of fun at their expense »⁶. Dans *Cæsar and Cleopatra*, l'étrangeté du héros sert donc à le rendre familier.

Le caractère insolite des anachronismes de la pièce revêt alors une signification particulière. Les répliques des personnages renvoient sans cesse le spectateur au contexte et au hors-texte politiques : en cherchant à le chasser du palais, les ennemis de César reprennent à leur compte le slogan des indépendantistes arabes après que l'Angleterre eut pris possession du pays en 1882 : « Egypt for the Egyptians ! » (205). De même, la réplique de Britannus plonge le spectateur dans l'histoire récente, la devise « Peace with honor » (203) faisant écho à celle de Lord Beaconsfield à la conférence de Berlin de 1878. Le chevauchement entre le temps scénique et le temps dramatique incite le public à rapprocher ce qu'il voit sur scène avec le monde extérieur.

Dans cette perspective, la représentation de César rompt avec les stéréotypes purement dramatiques pour se charger d'une valeur politique. Loin de se distinguer uniquement par des hauts-faits militaires lors de batailles antiques, César se présente comme une sorte de socialiste en exigeant de lever l'impôt. Une telle exigence revêt une signification spécifique pour le public victorien qui connaît les convictions de Shaw : principal théoricien de la doctrine fabienne avec les Webb, le dramaturge voit dans l'imposition pro-

gressive du capital et de la rente le moyen de parvenir au socialisme sans la révolution. Cette incursion comique du fabianisme dans la pièce met à mal le genre annoncé dans son titre : « *Cæsar and Cleopatra. A History* », comme semble l'exprimer la réplique de Pothinus : « Is it possible that Cæsar, the conqueror of the world, has time to occupy himself with such a trifle as taxes ? » (200). L'indignation et la surprise du personnage donnent corps à la réaction du public face à l'étrangeté du théâtre, qui oscille entre le trivial et l'exceptionnel, entre la représentation d'une grandeur mythique, révolue, et celle du monde à la fin du dix-neuvième siècle. Ici transparait l'ambition nourrie par le dramaturge d'écrire une pièce pour son temps. Revendiquant les sources telles que Thomas Carlyle (1795-1881) et Theodor Mommsen (1817-1903) pour la composition d'œuvres didactiques, il cite l'exemple des réactions suscitées par sa pièce *Arms and the Man* (1894), avant d'exposer son projet pour *Cæsar and Cleopatra* :

Whereupon a great many playgoers who have not yet read Cervantes, much less Mommsen and Carlyle, raise a shriek of concern for their knightly ideal as if nobody had ever questioned its sufficiency since the middle ages. Let them thank me for educating them so far. And let them allow me to set forth Cæsar in the same modern light, taking the platform from Shakespear as he from Homer, and with no thought of pretending to express the Mommsenite view of Cæsar any better than Shakespear expressed a view which was not even Plutarchian. (46)

Au lieu de le confronter à un héroïsme dépassé et stéréotypé, la pièce de Shaw plonge le spectateur dans sa propre époque, et lui offre une représentation actualisée du héros, « in the same modern light ». En rapprochant le public du réel socio-politique, *Cæsar and Cleopatra* brise donc le principe même de l'illusion dramatique. L'étrangeté du héros shavien résulte de ce qu'il est étranger à l'artifice théâtral.

Le héros shavien, étranger au théâtre

La rupture avec l'illusion théâtrale s'effectue tout d'abord par une fracture de la tension dramatique. Le déroulement de la fable semble s'affranchir des actions du protagoniste. Ainsi en est-il avec le dénouement de l'Acte Quatre. L'annonce inopinée par Lucius Septimus de l'arrivée des renforts scelle la victoire de César et de ses alliés : le siège pouvant être levé, le sort des personnages ne semble dès lors plus menacé. Or l'intervention

de ce *deus ex machina* ôte à l'action de César toute influence sur le dénouement. Cette cassure est d'autant plus nette que l'annonce est suivie d'une succession de mouvement qui n'ont pas d'incidence sur le déroulement de la fable : « he runs to the table ; snatches a napkin ; and draws a plan on it with his finger », « he throws the napkin on the table and comes down again into the colonnade » (281), « grasping his hand », « he claps his hand » (282), mouvements du héros qui sont suivis de ceux des autres personnages, « Britannus runs out », « Lucius hurries out after him ». Loin d'amorcer le dénouement, les mouvements, l'action de César semblent s'en être affranchis pour faire de la scène un lieu d'exposition du corps, sans lien avec l'intrigue proprement dite. La dramaturgie shavienne se rapproche en cela des préceptes de ce proche de Shaw que fut Edward Gordon Craig et qui écrira dans *On the Art of the Theatre* (1905) : « The father of the dramatist was the dancer (...) ; the dramatist made his first piece by using action, words, line, colour, and rhythm, and making his appeal to our eyes and ears by a dexterous use of these five factors »⁷. Les mouvements de César sur scène s'inscrivent dans cette nature originale du théâtre que décrit Craig, où la danse et les sens préexistent au texte et *au sens*.

On voit ici comment l'œuvre de Shaw ne peut se réduire au projet d'un théâtre d'idées qu'il entendait mettre en œuvre : la scène de théâtre se détache ici des « idées » pour présenter au spectateur le corps en mouvement du comédien, devenu étranger à l'illusion théâtrale. Ainsi, ce que voit le spectateur n'est plus une imitation du réel, mais le réel lui-même, ce qu'exprime la réplique où César désigne la nappe sur laquelle est dessiné son plan : « Here is the palace [pointing to his plan] : here is the theatre. You [to Rufio] take twenty men and pretend to go by THAT street [pointing it out] ; and whilst they are stoning you, out go the cohorts by this and this » (281). Par ce dédoublement de la représentation – l'objet scénique symbolise l'espace – la pièce comble l'écart entre le réel du spectateur et l'illusion théâtrale : tout se passe comme si la perception du public rejoignait celle des personnages, ce dont témoigne la récurrence des déictiques, « go by THAT street », « here is the palace », « here is the theatre », « this and this ». Ainsi, en résonance avec la libération que constitue l'arrivée des renforts, le héros libère de l'artifice de la représentation.

La pièce est étrange en ceci qu'elle se donne comme spectacle artificiel au spectateur, alternant le déroulement de l'action avec sa suspension. Dans l'Acte Deux, par exemple, la force de la description teichoscopique que livre

Rufio du mouvement de leurs troupes dans le port est momentanément interrompue par l'entrée sur scène de Theodotus, alarmé à l'idée que les livres de la Bibliothèque puissent être détruits par l'incendie des navires qu'a ordonné l'empereur. Toute la discussion qui suit entre César et lui sur l'utilité de la littérature constitue donc, à l'échelle dramaturgique, un obstacle à l'essor de l'action. La scène tire alors sa force de ce que l'argument de César, qui entend laisser brûler les livres parce qu'ils détourneraient l'homme de la réalité – « Theodotus : I am an author myself ; and I tell you it is better that the Egyptians should live their lives than dream them away with the help of books » (219) – s'oppose, dans la construction même de la pièce, à celui de Theodotus qui voudrait que les manœuvres soient interrompues pour sauver la première merveille du monde. Au débat d'idées se superpose ainsi un conflit méta-dramatique dont l'enjeu est la poursuite ou non de l'action : dans cette scène, César n'est plus un personnage plongé dans une bataille mais le garant de sa représentation. Le triomphe de ses idées sur le pédantisme de Theodotus signera également celui du spectacle, avec ce qu'il comporte de mouvements et d'agon. Tout se passe comme si, le temps de cette digression, l'artifice théâtral que constitue la représentation de la guerre était momentanément suspendu pour laisser la place à un discours dépourvu de tout ancrage mimétique. César devient alors un héros non seulement dramatique mais dramaturgique, par qui le théâtre peut se construire.

L'étrangeté de César tient à son statut de promoteur de l'illusion et gardien de la représentation, tout comme le Fabien se veut gardien de la cité. Toute l'élaboration de la sémantique théâtrale procède de sa fonction de catalyseur, le public devenant tributaire de César pour une compréhension de la pièce. Ainsi en est-il du début de l'Acte Deux qui s'ouvre *in medias res* sur la salle du trésor où se trouvent Ptolémée et les conseillers qui le manipulent. La nature précise du lieu et l'identité des personnages sont présentées au spectateur de manière parcellaire – on n'apprend que peu à peu, par déduction, la nature de la situation. A l'inverse, l'entrée en scène du protagoniste permet de nommer les choses et les personnes. D'un point de vue dramaturgique, le rôle d'étranger et d'envahisseur que remplit César permet un enchaînement des questions et des réponses qui familiarise le spectateur avec l'espace dramatique, « the council chamber of the chancellors of the King's treasury, Cæsar » (199), ainsi que Pothinus présente les lieux à son interlocuteur. De même, l'identité des personnages est établie par le dialogue qu'amorcent les interrogations du héros, « And this gentleman » (198),

« And you, sir, are – ? » (199).

L'illusion dramatique s'est donc élaborée par la médiation du héros shawien, garant de la représentation. Dans cette perspective, la présence de César sur scène revêt une fonction chorique ; en plus de permettre la construction du décor et des personnages, elle permet la construction du sens de la pièce. L'imposture comique à laquelle avait assisté le public au début de l'acte, lorsque Pothinus faisait répéter au roi Ptolémée un discours politique dont celui-ci peinait à se souvenir, est énoncée et dénoncée avec la première réplique de César quand il entre en scène : « which is the King ? the man or the boy ? » (198). Le personnage se charge de cette fonction paratextuelle que remplissent les didascalies dans le théâtre de Shaw et qui vise à présenter au public un spectacle dépourvu de toute ambiguïté sémantique. La mise en place d'une telle dramaturgie revient à s'aliéner les metteurs en scène de son temps à qui le dramaturge reproche de réécrire les textes de théâtre pour, pensent-ils, les rendre plus populaires : « The stage is still dominated by Garrick's conviction that the manager and actor must adapt Shakespear's plays to the modern stage by a process which no doubt presents itself to the adapter's mind as one of masterly amelioration, but which must necessarily be one of debasement and mutilation whenever, as occasionally happens, the adapter is inferior to the author »⁸, écrit Shaw en 1898 dans la préface à *Plays Unpleasant*. Avec l'interprétation des événements représentés que livre le dialogue, *Cæsar and Cleopatra* élabore un système de signes qui écarte le danger d'une « adaptation ». La pièce se soustrait à tout risque de récupération : elle symbolise l'étrangeté par excellence, en tant qu'ensemble sémantique qu'on ne peut s'approprier. L'étrangeté résulte encore du statut ambivalent du personnage dans la pièce. Amorçant un dialogue chorique, le personnage de César devient l'avatar du metteur en scène, gestionnaire des signes dramatiques à la manière des acteurs-régisseurs victoriens comme Henry Irving. Dans cette perspective, le comique de la pièce procède de ce que le protagoniste devient étranger au théâtre en soulignant son caractère artificiel. La réponse de César à la périphrase pompeuse de Pothinus présentant les lieux – « Ah ! that reminds me. I want some money » (199) – provoque le rire du public non seulement à cause de l'effet burlesque, la chambre du conseil des chanceliers du roi étant rapportée à sa dimension pécuniaire, mais parce que le personnage s'extrait de l'illusion théâtrale : il rompt le charme de la pièce historique et dit la signification du décor. D'une certaine manière, le héros est devenu étranger à la « race » des personnages.

Le théâtre de Shaw est indissociable de sa théorie politique ; dans ce sens, le héros prend toute sa valeur en tant que catalyseur de la dramaturgie. Par la mise en scène de l'étrange, *Cæsar and Cleopatra* permet une actualisation de l'héroïsme ; non seulement celui-ci est extraordinaire par son discours et par les effets spectaculaires qui le mettent en valeur, mais le César de Shaw semble revêtir une dimension méta-dramatique. Garant de l'illusion théâtrale, il s'en extrait tout à la fois. Cette dramaturgie permet alors de rendre compte, en partie, du comique dans la pièce. La dérision des codes esthétiques se conjugue à un projet de construction du héros. Par les situations comiques où il est représenté, le protagoniste est rendu plus proche du spectateur. Dans une même dynamique, il devient étranger au théâtre en tant qu'espace d'illusion. La dramaturgie de l'étrange et du familier que déploie la pièce prépare ainsi le spectateur à l'exposition d'idées, et fait de la scène une sorte de plateforme, pareille à celle qu'occupe l'orateur fabien pour tenter de convaincre la société victorienne de se rallier au socialisme – on sait que Shaw aimait à monter sur les planches avant la représentation de ses pièces pour sermonner le public. Administrateur des signes dramatiques, le héros de Shaw peut alors également se concevoir comme avatar de ce gouvernant expert qu'appellent les Fabiens, tout à la fois étranger au peuple du fait de ses compétences exceptionnelles, et proche de lui par son souci de l'intérêt général. Les dangers que présuppose un tel système de gouvernement et les contradictions avec la volonté qu'affichent les réformateurs de promouvoir la démocratie et la justice feraient l'objet d'une autre analyse. Il demeure que *Cæsar and Cleopatra* montre comment théâtre et engagement politique se conjuguent chez l'un des auteurs dramatiques et théoriciens socialistes majeurs de la fin du siècle.

Bibliographie

Jean-Claude Amalric. *Bernard Shaw : du réformateur victorien au prophète édouardien*. Paris : Didier, 1977.

Elisabeth Angel-Perez. *Le théâtre anglais*. Paris : Hachette, 1997.

Bertolt Brecht. *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche, 1979.

Edward Gordon Craig. *On the Art of the Theatre*. Londres : William Heinemann, 1911.

Michael Holroyd. *Bernard Shaw*. (4 vol.). Londres : Chatto and Windus, 1988-1992.

Martin Meisel. *Shaw and the Nineteenth Century Theater*. Princeton : Princeton University Press, 1963.

Allardyce Nicoll. *A History of Late Nineteenth Century Drama. 1850-1900*. Cambridge : Cambridge University Press, 1946.

Patrice Pavis. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.

Bernard Shaw.

– *The Collected Plays of Bernard Shaw*. Londres, Sydney, Toronto : Max Rheinhart, 1971/

– *Fabianism and the Empire* (1900).

– Fabian Tract 70 (1896).

– Fabian Tract 49 (1894).

– *The Works of Bernard Shaw*. Londres: Constable, 1930-1951.

Notes

- 1 Sauf indication contraire, tous les numéros de pages entre parenthèses renvoient à l'édition de la Bodley Head, *The Collected Plays of Bernard Shaw*. Londres, Sydney, Toronto : Max Rheinhart, 1971. Vol 2.
- 2 *Fabianism and the Empire*. Londres : Grant Richards, 1900, p. 5
- 3 *The Works of Bernard Shaw*. Londres : Constable, 1930-1951. Vol 20, p. 374
- 4 Fabian Tract 70, p. 13
- 5 Fabian Tract 49, p. 27.
- 6 *The Works of Bernard Shaw*. Londres: Constable, 1930-1951. Vol 25, p. 259.
- 7 Edward Gordon Craig. *On the Art of the Theatre*. Londres : William Heinemann, 1911, p. 140. Craig et Shaw étaient proches. La mère de Craig, Ellen Terry, fut une amie proche du dramaturge et interpréta nombre de ses pièces. Craig lui-même interpréta le personnage de Cashel Byron dans l'adaptation pour le théâtre du roman de Shaw, *The Admirable Bashville* (1901). Dans *On the Art of the Theatre*, Craig entend hisser le théâtre au rang d'art autonome et rompre avec le théâtre de texte.
- 8 *The Collected Plays of Bernard Shaw*. Vol 1, p. 26.