Collection COUP DE THEATRE

Le transfert vers le texte théâtral

Beatrice – Béatrice de Planissoles
Texte de Ian Brown
Traduction de Jean Berton

Textes réunis par Jean Berton (RADAC-SFEE)
n°27-2013 de la revue annuelle de RADAC

Ouverte aux chercheurs étrangers, l'association RADAC (Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains), société savante affiliée à la SAES réunit les chercheurs français spécialistes des théâtres anglophones contemporains (XXe XXIe siècles). Son bureau est ainsi composé :

Susan BLATTÈS, Professeur des Universités, Université Stendhal (Grenoble 3)
Présidente

Christine KIEHL, Maître de Conférences, Université Lumière (Lyon 2)
Vice-présidente

Jean-Marc PEIFFER, Maître de Conférences, Université de Lorraine (Nancy 2)
Secrétaire

Agathe TORTI-ALCAYAGA, Maître de Conférences, Université Paris Nord (Paris 13)
Secrétaire adjointe

Anne ÉTIENNE, Maître de Conférences, University College Cork (Irlande)
Trésorière

Anna DEMOUX, Doctorante, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand 2)
Trésorière adjointe et Responsable PAO

Samuel CUISINIER-DELORME, Doctorant, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand 2)
Représentant des doctorants et Webmaster

Le comité éditorial international de *Coup de Théâtre* sélectionne les articles dont la qualité scientifique et rédactionnelle comme la pertinence aux thématiques abordées lui agrée. Il laisse néanmoins la responsabilité de ses positions et affirmations à chaque auteur.

Sommaire – Contents

Avant-propos : Susan BLATTÈS p. 5

Prologue : Jean BERTON p. 7

Ch. 1 – Transfert et métaphorisation : la dramatisation de symboles

Éliane GANDIN, Transfert du mythe biblique de *Judith* dans le théâtre giralducien p. 15

Jean BERTON, De la loi sur la propriété à la comédie : le transfert de pouvoir dans *The Glen is Mine* p. 27

Ch. 2 – Transfert et esthétisation : la dramatisation de la littérature policière

Caroline MARIE, Transtextualité du policier, Agatha Christie de la page à la scène p. 55

Ignacio RAMOS GAY, Le transfert dans la dramatisation d'un conte policier : de *The Purloined Letter* de Poe à *Les Pattes de mouche* de Sardou p. 71

Ch. 3 – Transfert et représentation : la dramatisation de l'art pictural

Marion AMBLARD, De la représentation picturale à la représentation théâtrale : *The Rent Day* de David Wilkie et de Douglas Jerrold p. 95

Christelle MUGNIER, "For the Briar Rose" by Morris and Burne-Jones: Interlacing and Intertextuality p. 113

Danièle BERTON-CHARRIÈRE, Toiles enchatonnées et mosaïques d'images p. 123

Ch. 4 – Transfert et transposition : la dramatisation de textes de la Renaissance

Samuel CUISINIER-DELORME, « A rhyme I learn'd even now of one I danced withal » : modalités de transfert du théâtre shakespearien vers la danse p. 147

Fanny LALANDE, Richard III, tueur en série shakespearien p. 161

Ch. 5 – Transfert et théâtralisation : la dramatisation de la vie politique

Gilles MAYNÉ-CINI, Transfert, cybernétique et fantasme de jugement dans *The Trial of George W. Bush* du « Lone Vet » Joe Walsh p. 175

Leland TRACY, La cérémonie d'investiture de Barak Obama, au croisement de la politique, la religion et du théâtre : essai de théorisation sur la transtextualité et les transferts sémiologiques. p. 193

Ch. 6 – Transfert et traduction : la traduction de pièces françaises classiques et la dramatisation d'un objet de hantise séculaire

Derrick MCCLURE, French Theatre Translated into Scots p. 213

Ian BROWN, Historical Order and Dramatic Embodiment in the Characterisation of Beatrice de Planissoles p. 231

Jean BERTON, Béatrice de Planissoles, une femme libérée : un cas de transfert de l'histoire française au drame écossais p. 247

Épilogue :

***Beatrice*, texte en anglais de Ian Brown** p. 255

***Béatrice de Planissoles*, traduction française de Jean Berton** p. 283

Avant-propos

Avec ce numéro 27 de *Coup de Théâtre*, le RADAC (Recherches sur les Arts Dramatiques Anglophones Contemporains) poursuit sa politique de collaboration avec d'autres centres de recherche et renouvelle son partenariat avec l'équipe théâtre EsTRADes au sein du CIEREC (EA 3068, Saint- Etienne). Le numéro réunit des articles de chercheurs et de praticiens de plusieurs pays dont la diversité d'approche au théâtre constitue une réelle richesse. Tous les articles de ce numéro s'intéressent aux différentes formes de transfert théâtral et s'articulent autour de la notion d'intersémioticité. Grâce à cette notion les auteurs nous invitent à faire un voyage qui nous amène au théâtre en passant par : la peinture, la danse, la poésie, les textes de loi, les discours politiques. Ce voyage permet de faire le lien entre le théâtre de Molière ou même l'histoire de la France médiévale et le théâtre contemporain (surtout, mais pas seulement, en Écosse). *Coup de Théâtre* a publié l'année dernière un texte de Caryl Churchill avec sa traduction française et cette année nous poursuivons cette pratique avec un texte théâtral inédit de Ian Brown et la traduction française de Jean Berton.

Susan Blattès

Présidente du RADAC

Prologue

Cette publication résulte des échanges tenus les 24 et 25 avril 2009 lors du colloque « Corps, rythme, espace : transtextualité et opération sémiotique de transfert » organisé par l'équipe ÉsTRADes[1] du laboratoire du CIEREC de l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne.

Notre choix de sujet était conforté par l'actualité de la scène en France puisque, par exemple, le film *Les enfants du paradis*, qui avait été retranscrit en spectacle de danse, était alors à l'affiche, ou le film comique *Rabbi Jacob* et le film d'animation *Le Roi lion* étaient transformés en comédies musicales. Il ne saurait être question de plagiat puisque, le titre étant conservé, le texte original est réécrit, remodelé, altéré, adapté, mais les notions qui ont régi sa composition sont préservées car elles correspondent à l'intitulé. Emilie Berthillot a invité son oncle, Ludovic Berthillot, qui a joué dans la reprise de la pièce de boulevard *Oscar* de Claude Magnier, rendue célèbre par le jeu de Louis de Funès : la particularité de l'événement tenait au fait que le rôle principal, celui de l'homme d'affaires plongé dans les affres de démêlées judiciaires, était tenu par Bernard Tapie. Du dialogue animé entre l'acteur professionnel et les participants du colloque, il ressort que peu de changements ont été nécessaires pour réaliser le transfert, qui s'apparente davantage à une réactualisation, de cette comédie populaire. La présence plus que la performance de l'acteur jouant le rôle principal a suffi pour faire réagir plus vivement le public à l'échange invraisemblable de mallettes dont l'une était pleine d'argent liquide.

Les reprises de pièces, sans chercher à en transposer le genre, entrainent *de facto* une adaptation – toute l'œuvre théâtrale de Shakespeare en est la première référence – parce que l'architecture de la scène peut-être l'impose, que les acteurs sont d'une génération forcément nouvelle et que, surtout, le metteur en scène traduit, par la réalisation d'une proxémique qui lui est propre, sa lecture du texte. Si chaque nouvelle mise en scène, voire chaque représentation, d'un même texte crée une forme d'intertextualité, notre objectif, ici,

est d'explorer le phénomène de transfert vers le texte dramatique à partir d'une diversité de textes originaux.

Le transfert vers le texte dramatique

La littérature transporte les concepts et les transforme d'une phrase à l'autre en les exposant sur un support tangible, de papier ou autre, ou virtuel, tel que le livre électronique. Le théâtre est un autre mode de transport, tantôt globalement spectaculaire, tantôt uniquement visuel (le mime), tantôt exclusivement auditif (la pièce radiophonique). Les circonstances de l'expression de ces concepts impliquant la transposition, nous concentrons notre intérêt sur ce qui est la nature de ces transferts.

Cette publication se veut être une exploration de divers modes de transfert vers l'expression théâtrale, dramatique ou spectaculaire : de la comédie au ballet. Nous avons invité les auteurs qui interviennent dans ces chapitres à investiguer et à s'interroger sur les opérations partielles ou globales de transfert de textes de toute nature que ce soit, – d'images réalisées sous forme de tableaux ou de films (voire résultant de l'hypotypose ou de l'ekphrasis), de relations humaines amoureuses ou politiques, religieuses ou professionnelles, de manifestations sociales, de déclarations politiques, de prières, de biographies, etc. – vers des formes dramatiques ou spectaculaires de performances.

Le transfert vers un texte dramatique doit se comprendre comme un effet de dramatisation que Patrice Pavis[2], définit comme l'adaptation d'un texte (épique ou poétique) en un texte dramatique ou un matériau pour la scène. La notion de texte est ici prise dans son acception la plus large à partir du sens étymologique de produit tissé. Et la notion de transfert est mise en regard avec des concepts proches : métaphorisation, esthétisation, représentation, transposition, théâtralisation et traduction.

Composition de l'ouvrage

Nous avons choisi de structurer cet ouvrage en six chapitres selon une thématique spécifique regroupant quelques textes bien connus et un choix de textes originaux jusque là ignorés de la

critique, tels que *The Glen is Mine* ; *The Rent Day* ; *A Girl in a Car with a Man* ; *Richard III, tueur en série* ; *The Trial of George W Bush* ; et *Beatrice*, une création de Ian Brown avec sa traduction française, *Béatrice de Planissoles*.

Ch. 1 – Transfert & métaphorisation : la dramatisation de symboles.

Éliane Gandin étudie l'art de Giraudoux, notamment dans le travail de dédoublement, dans le processus de transfert du mythe biblique de Judith dans les œuvres dramatiques de Giraudoux. Jean Berton analyse la manière du fondateur du théâtre national d'Écosse de transférer dans une comédie les éléments principaux d'une loi au caractère symbolique votée à Westminster pour mettre un terme à un problème politique profond.

Ch. 2 – Transfert & esthétisation : la dramatisation de la littérature policière.

Caroline Marie se concentre sur l'art d'Agatha Christie de réécrire une nouvelle en pièce dramatique en traquant les indices textuels relevant de la théâtralité dans les stratégies narratives de divers récits. Et Ignacio Ramos Gay expose dans une approche historique l'intertextualité qui relie une nouvelle de Poe à une pièce de Victorien Sardou et le rôle qu'a joué Jules Verne dans les rapports intersémiotiques entre le conte et le théâtre. Il met en avant les relations logiques pour démystifier les éléments romantiques associés à l'inspiration et à la création artistique.

Ch. 3 – Transfert & représentation : la dramatisation de l'art pictural.

Marion Amblard analyse les éléments transférés d'une œuvre picturale vers une pièce de théâtre partageant le même titre, ou comment le dramaturge Jerrold s'inspire d'un tableau de Wilkie ; tandis que Christelle Mugnier entreprend une étude comparative d'un poème et d'un tableau sur le même thème, à l'aide de la mosaïque de citations kristevienne. Danièle Berton-Charrière s'applique à développer l'analogie entre texte et textile appliquée au drame et au théâtre à travers un corpus de textes de la Renaissance au XXIe siècle.

Ch. 4 – Transfert & transposition : la dramatisation de textes de la Renaissance.

Samuel Cuisinier-Delorme montre de quelle manière le théâtre et la danse sont animés par une même dynamique qui est celle du spectacle. Fanny Lalande intervient en tant que metteur en scène pour avoir transféré dans le *Richard III* de Shakespeare la notion de tueur en série. Elle analyse les processus de transfert permettant à une pièce de supporter les modifications sans qu'elles en dénaturent l'essence.

Ch. 5 – Transfert & théâtralisation : la dramatisation de la vie politique.

Gilles Mayné-Cini analyse une pièce américaine de circonstance pour montrer comment on transfère les mânes de la conscience nationale dans un jury d'assises. Et Leland Tracy dissèque la dramaturgie de la cérémonie d'investiture de Barak Obama présentée *urbi et orbi*, pour explorer le transfert de quelques schémas dramaturgiques sur ces événements politiques.

Ch. 6 – Transfert & traduction : la traduction de pièces classiques et la dramatisation d'un objet de hantise séculaire.

Derrick McClure, universitaire et traducteur, entreprend de montrer comment des pièces classiques françaises sont traduites en écossais, une des deux langues vernaculaires de l'Écosse distinctes de l'anglais, dans le but d'augmenter le capital littéraire de cette langue séculaire. Il s'interroge sur la nature des transferts nécessaires pour rendre la représentation de *Phèdre* parlante à un public écossais éduqué en anglais mais résolument scottophone. Et les deux articles suivants traitent d'une pièce écrite en anglais par Ian Brown sur un sujet français mis au jour par un historien du Moyen-Âge : Ian Brown présente sa technique de caractérisation mise en œuvre dans sa pièce, *Beatrice*, et Jean Berton étudie le transfert d'un sujet français médiéval sur un drame écossais de la période victorienne, mais toujours sensible au moment de la réouverture du Parlement d'Écosse.

L'Épilogue présente consécutivement le texte de *Beatrice* en version originale (jamais publié, bien que déjà joué) et en traduction française, *Béatrice de Planissoles*[3].

Jean Berton

---

1 **É**tu**Des** théâ**TRA**les : **TRA**nstextualité, **TRAD**uction, **AD**aptation, interprétation, intersémioticité.

2 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 104.

3 Les droits du texte de *Beatrice* sont réservés à Ian Brown et les droits de la traduction sont réservés à Jean Berton.

Ch. 1
Transfert et métaphorisation : la dramatisation de symboles

Transfert du mythe biblique de *Judith* dans le théâtre giralducien

Éliane GANDIN (Docteur, PRAG, Université Jean Monnet Saint-Etienne, CIEREC, EA 3068)

Le Livre de *Judith* dans la *Bible* est inséré dans l'*Ancien Testament*, après le *Pentateuque*, dans les *Livres historiques*, entre *Tobie* et *Esther*. Il est considéré par les juifs et les protestants comme apocryphe, c'est-à-dire non inspiré par Dieu, mais reçu comme canonique par les catholiques, néanmoins la tentation a souvent été grande de le détourner du sens littéral dérangeant vers une signification métaphorique : ces détournements sont autant de formes de transfert. Depuis le Moyen-Âge, il a suscité de nombreuses représentations picturales et théâtrales[1]. Jean Giraudoux s'empare de ce thème pour écrire une tragédie, (Pavis 388) en 1931 : *Judith* (*J*). Romancier reconnu, il est devenu également dramaturge grâce à sa rencontre avec Louis Jouvet. Après ses deux premières pièces, *Siegfried* écrite à partir de son roman traitant de l'après-guerre (*Siegfried et le Limousin*) et *Amphitryon 38*, sujet emprunté à la mythologie gréco-romaine, il choisit le sujet de sa tragédie dans la *Bible*. Judith[2] sauve sa ville de Béthulie ainsi que le culte d'Israël en séduisant le chef de l'armée assyrienne, Holopherne qui assiège la ville, en le tuant et en rapportant sa tête qui, accrochée au rempart, démoralisera l'armée ennemie.

Chacune des trois premières pièces de Giraudoux est une réécriture et la deuxième, *Amphitryon 38*, par l'insistance sur le nombre, met l'accent sur cette activité palimpseste[3]. Cette tragédie est jouée en novembre 1931 au théâtre Pigalle dans une mise en scène de Louis Jouvet. La collaboration entre le metteur en scène et le dramaturge est étroite et le texte définitif est issu du travail de la mise en scène[4]. Jouvet reprendra cette pièce au cours de sa tournée en Amérique latine pendant la seconde guerre mondiale. Elle sera montée par Jean-Louis Barrault en 1961 au Théâtre de France, mais

contrairement aux autres pièces de Giraudoux, elle n'a pas encore acquis une véritable renommée[5]. Nous étudierons en quoi l'histoire de Judith se prête particulièrement à ce transfert sur la scène théâtrale, par quelles techniques il s'opère, et comment cette écriture palimpseste transgresse les données initiales et leurs significations.

Nous considérons que la pièce de Giraudoux constitue une forme archétypale qui a inspiré d'autres dramaturges, dont Howard Barker, avec *Judith*[6], et dans une moindre mesure, puisqu'elle ne tue pas son héros, Iain Crichton Smith, avec *Lazybed*[7].

Inscription d'ingrédients dramatiques dans l'histoire biblique

Le livre de *Judith* présente des incertitudes spatiales et temporelles, démontrées par les exégètes[8], incertitudes qui permettent d'y voir une parabole plutôt qu'un récit véridique, parabole dans laquelle s'inscrivent nombre d'ingrédients dramatiques, tant la structure que les thèmes.

Structure dramatique : une tragédie commence à un moment de crise, (Pavis 75) la ville de Béthulie est assiégée et arrive au moment insoutenable où la pénurie est à son comble : « Là où nous en sommes, affamés à la veille du massacre » (*J*, 195). Une seule personne se lance alors dans une entreprise héroïque, en l'occurrence, il s'agit de séduire le chef de l'armée ennemie. La séduction permet de le tuer et de le décapiter. S'ensuit une victoire complète sur les ennemis paniqués. L'action est sous le coup de l'urgence et le délai de cinq jours accordé avant de livrer la ville aux ennemis dans le livre de Judith est resserré dans la tragédie de Giraudoux qui se contracte dans la règle classique de l'unité de temps des vingt-quatre heures. La *Bible* contient une histoire à la structure dramatique si forte qu'elle invite facilement à envisager une transposition scénique.

Thèmes dramatiques : les thèmes sont dramatiques à souhait. Les thèmes de la séduction et du meurtre dont la violence est redoublée par la décollation suscitent l'attirance, le suspense, l'horreur. La séduction est d'autant plus théâtrale qu'elle est double. Non seulement Judith est d'une remarquable beauté mais elle est aussi une femme d'esprit, usant en virtuose du discours. Sa

séduction se donne à voir et à entendre. D'autre part, Judith contre Holopherne représente la lutte disproportionnée du faible contre le fort, d'une femme seule contre le chef redoutable d'une immense armée, la pureté qui va affronter la violence sexuelle du soudard. Enfin, l'action revêt une grandeur héroïque, à la fois patriotique et religieuse. En effet, le chef de l'armée ennemie s'apprête non seulement à massacrer la population qui a osé lui résister mais il va supprimer la religion monothéiste d'Israël. Par conséquent, déjà dans l'histoire biblique, se trouvent le cadre et les motifs propices à l'éclosion d'une pièce de théâtre.

Théâtralisation par une technique d'expansion

Temporalité : la pièce de Giraudoux, bien que reprenant l'histoire biblique, joue sur un fond d'atemporalité qui mêle l'antiquité et la modernité des années 1920, de l'immédiate après-guerre[9], ce qui crée une atmosphère d'irréalisme due aux anachronismes gangrenant l'histoire biblique, que ce soit des allusions à la guerre des tranchées ou aux grandes dames jouant les infirmières pour les blessés, des allusions à des éléments prosaïques de la vie quotidienne, donner une boîte de conserve, ou encore des allusions aux petits fonctionnaires ou aux ouvriers… Giraudoux est coutumier de ce décalage producteur d'effets poétiques et humoristiques.

La technique d'expansion s'épanouit essentiellement dans le dédoublement[10] des protagonistes. Giraudoux donne à Judith un double, Suzanne qui lui ressemble physiquement et qui tend à accentuer cette ressemblance par les vêtements et le parfum. Prostituée, jusqu'ici, elle a offert ses services aux flirts de Judith, et maintenant, elle propose à Judith de la remplacer auprès d'Holopherne afin de préserver sa pureté, mais Judith refuse. C'est Suzanne qui sauvera Judith du déchaînement de la foule, frappée à sa place. Elle s'offre en miroir, côté impur, double sombre. Holopherne a aussi son double, Egon, un des officiers de son état-major qui reçoit Judith en se faisant passer pour lui, lorsqu'elle arrive au camp. Il est particulièrement le double mauvais, pédéraste pervers, qui se plaît à humilier, souiller Judith, du fait de son

ressentiment contre les juifs qui ont tué son bel ami Lamias. Le dédoublement atteint presque l'invraisemblance dans l'évocation de l'agonisant Lamias qui présentait un côté gauche difforme et un côté droit à la beauté préservée, tel un Janus.

Ce dédoublement rappelle le théâtre baroque avec son jeu d'illusion, le théâtre dans le théâtre. Judith joue un rôle devant le faux Holopherne et Egon joue le rôle d'Holopherne qui semble séduit par la persuasion verbale de Judith. À la fin de la tragédie, Judith après avoir refusé le rôle prévu pour elle par les autorités religieuses, finit par endosser le rôle qu'on lui impose, rôle officiel de la sainte Judith.

Théâtralisation palimpseste qui transgresse et inverse les significations

Nature des deux protagonistes : Judith passe du statut de veuve à celui de jeune fille[11]. La belle veuve biblique avait l'assurance que procurent l'expérience du mariage, l'indépendance financière, le choix d'une vie austère consacrée à une retraite pieuse. La jeune fille, quant à elle, regroupe les caractéristiques des héroïnes giralduciennes : la pureté due au fait qu'elle est orpheline depuis sa tendre enfance (elle n'est pas touchée par les compromissions de la vie quotidienne familiale), elle jouit de l'assurance que donnent la beauté, la fortune, l'esprit, la pureté de la jeune fille, l'orgueil. Elle est entourée d'une cour de prétendants mais elle n'a privilégié aucun de ses flirts, elle est en quête de révélation sur Dieu et sur elle-même. Célébrée et comblée au début, elle va de déceptions en humiliations[12]. Alors que la veuve menait tout de main de maître, faisait venir chez elle les Anciens pour les réprimander, imposait son stratagème sans le révéler, apparaissait comme un sujet à part entière, la jeune fille, même si elle essaie constamment de ressaisir son libre-arbitre, se fait manipuler, traiter en objet. Elle est choisie par la foule, puis par les prêtres. Elle est instrumentalisée par les humains : « On la sacrifie, la décision est prise. C'est ce soir, c'est dans une heure. Ils viennent la convaincre », (*J*, 195). La veuve, si elle était instrumentalisée, l'était seulement par Dieu qui se manifestait de la façon la plus discrète possible, par la victoire de la

ruse sans qu'elle ait été souillée, Holopherne s'étant endormi ivre mort, n'avait pu s'unir à elle, selon ses dires. Après sa victoire, la Judith biblique crée son propre cantique de louanges alors que le personnage giralducien essayant en vain de proférer sa vérité la voit supplantée par la légende, appelée « la vérité de Dieu » fabriquée par deux chanteuses sorties de la foule, amplifiée devant elle.

L'autre protagoniste est transformé de façon encore plus extrême. Dans le livre de *Judith*, après avoir laissé à l'écart Judith quatre soirs, Holopherne l'avait invitée à un banquet dans le but de s'unir à elle. Mais séduit par sa beauté, il se laissa aller à boire plus qu'il n'avait jamais fait et tomba dans le sommeil de l'ivresse dès qu'il fut seul avec Judith. Holopherne dans la tragédie de Giraudoux quitte le rôle du méchant pour prendre le rôle positif d'un humaniste athée, hédoniste, séducteur bienveillant, qui propose à Judith de lui offrir un petit paradis et le bonheur d'une sexualité épanouie.

Inversion de la présentation du peuple d'Israël

Le peuple d'Israël est présenté dans la *Bible* comme le seul à résister à la domination assyrienne et à son esprit de conquête. Malgré sa petite taille, il s'apprête bravement à résister à l'immense armée. Il est présenté comme juste, ne péchant pas contre Dieu : et Dieu va le secourir. La pièce de Giraudoux montre la communauté juive dans ses composantes les plus diverses : banquiers, officiers, prophètes, rabbins, enfant, prostituée, maquerelle qui fournit le camp ennemi… Elle se dessine à travers l'autodérision d'un humour juif : « seul nez juif raisonnable…, ils sont pieux pour s'occuper des affaires de Dieu, […] cette petite scène de famille. Elle est trop juive pour lui…» (*J*, 195, 196 et 199). Le peuple est manipulé, caricaturé en un rassemblement de laideurs.

La religion se réduit à une religiosité caricaturale :

> – Il est sale et il sent mauvais… C'est sûrement un prophète…
> – Sur le chien mourant les poux, sur le peuple malade les prophètes. » (*J*, 194)

Les miracles sont tournés en dérision, à partir d'une idée venue du peuple, reprise par les prêtres, on fabrique des miracles : « cet amalgame de vieillards hystériques, d'enfants à bec-de-lièvre et de

femmes étoilées de lupus qui s'assemblent autour d'un miracle en gestation ». (*J*, 195).

Bien loin du peuple élu qui a une Alliance avec Dieu, on voit un peuple juif, représentant l'humanité dans ses faiblesses et ses compromissions, les pauvres qui se vengent des riches comme Sarah la maquerelle ravie de pouvoir humilier Judith. Alors que le livre de *Judith* biblique n'insère aucun élément surnaturel, Giraudoux termine la tragédie par un recours au surnaturel dans la vision que partage Judith avec le public du théâtre[13], celle du garde ivre mort qui prétend être un ange envoyé par Dieu pour éviter qu'elle ait une union physique avec Holopherne, pour préserver sa pureté qui permet d'en faire une sainte. On passe de « Judith la putain » à « Judith la sainte ». Giraudoux inverse ainsi tous les personnages de l'histoire biblique.

Inversion du sens donné au meurtre

Dès le début de la tragédie giralducienne, l'acte héroïque est qualifié d' » aventure douteuse ». Judith parodie un air de comptine pour déclarer à l'enfant : « elle lui coupera le cou », elle évoque « ce qui se passe entre une jeune fille et un géant enfermés seuls dans un endroit clos » et ironise sur la fabrication d'une « sainte avec tache » (*J*, 199-204). Giraudoux va jusqu'à inverser le sens du meurtre d'Holopherne. Présenté dans la *Bible* comme un acte patriotique et religieux, il devient, de façon surprenante, un acte d'amour. Judith a voulu garder intacte la plénitude atteinte durant cette nuit d'amour et a refusé la retombée dans un réel qui perdrait forcément cette intensité. Elle fait sa révélation dans l'oreille du garde afin qu'elle se propage à travers les siècles.

Y a-t-il une réelle distorsion entre la signification de l'histoire biblique et sa réécriture théâtrale ? Dans les deux, on assiste à une exaltation du personnage féminin, qui possède au plus haut point la beauté, l'esprit, l'éloquence, le désir d'absolu, l'énergie qui lui fait mépriser le renoncement et l'acceptation de la défaite… Instrumentalisée ou non par Dieu, elle reste la salvatrice, l'héroïne en quête de vérité. Dans les deux se pose le problème du rapport entre l'humain et le divin, la révélation, les signes envoyés par Dieu

et son silence qui blesse, l'élection, que l'on retrouve dans une autre œuvre de Giraudoux, *Le Choix des élues*. Les mises en scène de Jouvet comme de Jean-Louis Barrault ont donné corps et espace au texte giralducien, tous deux étant sensibles à la transformation des mots en respiration, en corporalité qui charge d'une pesanteur charnelle la légèreté verbale, « le geste fait poésie », selon Jean-Louis Barrault. Quant au personnage de Judith, Giraudoux déclare l'avoir créé en s'inspirant d'une actrice allemande d'origine juive, Élisabeth Bergner[14].

Pourquoi avoir appelé cette pièce une tragédie ? C'est la seule fois que Giraudoux inscrit une de ses pièces dans ce genre théâtral. Pour les autres, il se contente de la neutralité du terme générique « pièces ». Est-ce à cause de la violence du meurtre et de la décollation, bien que dans sa version ce ne soit pas Judith elle-même qui se livre à ce découpage sanglant ? À cause des morts qui se succèdent d'Holopherne à Suzanne se sacrifiant pour sauver Judith qui déchaîne l'hostilité de la foule quand elle évoque la réalité de sa nuit d'amour ? À cause de la lutte du héros aux prises avec la Transcendance, qui est écrasé par elle ? Avant son départ, l'ange menace Judith d'un combat à livrer avec lui, si elle ne cède pas. Comme Giraudoux l'a rappelé dans *Électre*, pour la tragédie, il faut de purs sentiments, colère pure, haine pure… Judith a montré son souci de pureté, son intransigeance, son refus des compromissions. Le jeune officier Jean a cessé de lui plaire quand il a accepté de paraître en vaincu. Les personnages, même transplantés dans l'entre-deux guerres, gardent leur éloignement de personnages antiques et bibliques.

Du texte apocryphe suscitant la réprobation à la tragédie giralducienne quelque peu boudée par les critiques et le public à ses débuts[15], Judith néanmoins persiste à séduire et à interroger, occupant une place de choix dans la cohorte privilégiée des jeunes filles des œuvres théâtrales ou romanesques de Giraudoux, Suzanne, Juliette, Églantine, Électre…

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

PIÈCES PRIMAIRES :

BARKER, Howard. *Collected Plays*, *Volume 3*. Londres, Calder, 1996.
CRICHTON SMITH, Iain. *Lazybed*. Édimbourg, Traverse Theatre, 1997 / Jean Berton (trad.). *Le lectorium, ou le souffroir du Picte existentialiste*. Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2008.
GIRAUDOUX, Jean. *Judith* in *Théâtre complet*. Turin, Librairie générale française, coll. Classiques modernes, La Pochothèque, 1991.
—. *Théâtre complet*. Paris, Gallimard, coll. NRF, 1982.
—. *L'Impromptu de Paris*. Paris, Gallimard, coll. NRF, 1982.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS :

ANDERSON, Jaynie. *Judith*. Bernard Turle (trad.). Paris, Éditions du Regard, 1997.
ANFIELD OUSTON, Philip (dir.). « Les voix de Judith ». *Cahiers Jean Giraudoux* 7 (1978) : 118-123.
BERNARD, Florence. « Collectivité et individu dans la réécriture de *Judith* ». *Cahiers Jean Giraudoux* 36 (2008) : 209-223.
COYAULT, Sylviane & LIOURE, Michel, *Cahiers Jean Giraudoux* 27 tome 1 (1999).
COYAULT, Sylviane – BRUNEL, Pierre – DUNEAU, Alain & LIOURE, Michel (dirs.). *Giraudoux et les mythes*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
GAUVIN, Lise (dir.). *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste*. Montréal, Paragraphes, Université de Montréal – Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. CRLMC, 1997.
GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris, Seuil, coll. Essais, 1982.
MORAUD, Yves. *Judith ou l'impossible liberté*. *Archives des lettres modernes* 125, 1971.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
POIRIER, Jacques. *Judith – Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*. Presses Universitaires de Rennes, 2004.
TEYSSIER, Guy. « Judith, tragédie 'biblique' de Giraudoux ». *Cahiers Jean Giraudoux* 21 (1992) : 67-89.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tomes I, II & III, Paris, Armand Colin, coll. Belin sup lettres, 1996.

---

1 Pour la littérature, voir Jacques Poirier, *Judith, Échos d'un mythe biblique dans la littérature française,* et pour la peinture, Jaynie Anderson, *Judith*. Jacques Poirier fait remonter le début des mises au théâtre du sujet de Judith à la fin du XVe s. avec *Le Mystère de Judith et Holopherne* de Jean Molinet et il montre leur fréquence et leurs divergences jusqu'au XXIe s. Le rapport à la peinture est d'autant plus intéressant qu'il peut y avoir une inspiration réciproque du texte et de l'image, le théâtre parfois unit les deux par des références à la peinture.

2 Le nom est symbolique puisqu'il signifie « juive ».

3 Gérard Genette dans *Palimpsestes*, illustre souvent ses analyses par des exemples empruntés à Giraudoux, il choisit l'exemple de *Judith* (466-467), chap. LXVII. Cet intérêt de Giraudoux pour les réécritures est au centre de deux ouvrages : *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste*, et les *Cahiers Jean Giraudoux* n°27, *Giraudoux pasticheur et pastiché*.

4 Le *Théâtre complet*, de Jean Giraudoux, (NRF), offre les variantes et les diverses versions. Une étude y a été consacrée par Guy Teyssier, « Judith, tragédie « biblique » de Giraudoux », dans les *Cahiers Jean Giraudoux* n° 21, *Figures juives chez Jean Giraudoux*, (67-89). La pièce a été d'abord située au XXe s. dans une ville russe, elle comprenait un personnage d'enfant, Lucea, fils d'Holopherne ainsi que le personnage de la Mort, personnages supprimés par la suite.

5 Le festival de Bellac a proposé la mise en scène de *Judith* par Jacques Sereys en 1966 et par Jean-Pierre Laruy en 1977. Les *Cahiers Jean Giraudoux* n° 7, *Giraudoux et les Pouvoirs*, Paris, Grasset, 1978 (« Chronique, Jean Giraudoux en Limousin 1977 » 116-117) et n°10, *Du texte à la scène*, colloque de Strasbourg, 29-31 octobre1980, Paris, Grasset, 1981 (145-146) décrivent ces mises en scène. L'insuccès de cette tragédie à ses débuts au théâtre Pigalle a pu être attribué à la mauvaise réception des critiques présents lors de la première, d'une part à cause de l'interprétation médiocre des comédiens et d'autre part à cause du texte lui-même parfois jugé trop littéraire. Dans *L'Impromptu de Paris*, Giraudoux montre les effets catastrophiques sur les finances du théâtre : « Rien que pour *Tripes d'or* et pour *Judith* ils en auraient pour trois cent mille francs » (sc. 3, 702). Elle a aussi suscité des réactions très hostiles de fervents catholiques comme Claudel.

6 Howard Barker, dramaturge anglais, avec *Judith*, propose un huis clos où s'affrontent Holophernes, le général Assyrien, Judith, une veuve d'Israël et sa servante anonyme mais présentée comme une idéologue. Holophernes est un général philosophe (« when I must argue death, what use is the company of the illiterate? », 244) qui débat avec Judith sur le mensonge et l'amour (255) :

HOLOPHERNES. I know what you intend.
JUDITH. I know what I intended.
HOLOPHERNES. I know it all.
JUDITH. I knew it all. And now I know nothing.
HOLOPHERNES. We love, then.
JUDITH. Yes.
HOLOPHERNES. And I, who is unlovable, I am loved.
JUDITH. My dear, yes…
SERVANT. One of them is lying. Or both of them […]

Conformément aux Écritures, Judith tranche la gorge du général qui est alangui dans ses bras, tandis que la servante adopte le comportement de Iago devant les atermoiements de sa maîtresse. Pour la pousser à l'acte, la servante se fait hystérique : « Oh, the barbaric and inferior vile inhuman bestial and bloodsoaked monster of depravity! » (258). Et après avoir insulté sa servante (« you intellectual bitch », « filth » — 264), Judith se renie sur le rythme d'une cloche fêlée : « Israel! / Israel! / My body is so / Israel! / My body has no / Israel! / Israel! / My body was but is no longer / Israel / Is / My / Body! » (266). La pièce de Barker est une parodie philosophique de l'épisode de la Bible.

7 Iain Crichton Smith, écrivain écossais, place devant son héros, Meurdoc, traître à la société puisqu'il refuse de travailler, la séduisante fiancée, Judith. Dans cette comédie surréaliste, Meurdoc entretient des liens d'amitié avec le personnage de Lamort. À la scène 14, ils parlent de Judith :

LAMORT. … Dites-moi : qui est cette jolie femme qui vient de sortir de chez vous ?
MEURDOC. Elle s'appelle Judith.
LAMORT. C'est un nom vénérable. Un nom merveilleux. Un nom biblique. (Crichton Smith 95)

Judith prend symboliquement possession de la vie de Meurdoc en installant des rideaux propres à sa fenêtre : « C'est une des grandes réalités de la vie : les humains installent des rideaux. » (Crichton Smith 108) Cet élément de décor est aussi une marque « ironique de la théâtralité », (Pavis 305) en occupant le milieu de la scène.

La conclusion du récit est ouverte à l'interprétation puisque Meurdoc se blesse en voulant plaire à sa promise : « JUDITH ; Meurdoc ! Meurdoc ! Tu as fait le pitre, tu as voulu jouer au chevalier d'antan. Mais tu sais que je t'aime comme ça […] Je ne veux pas qu'on me le bouscule de trop. Je l'accompagne à l'hôpital. » (Crichton Smith 129).

Tous les éléments du drame de la Judith biblique sont utilisés, mais différemment. Cette histoire est peut-être une comédie, puisqu'elle se termine sur une union légale envisagée. Mais ce Meurdoc, épris d'indépendance, tombe dans les liens du mariage : il n'aura plus toute liberté de refuser de

travailler. *Le lectorium*, interprété comme une fable, est aussi une variation du thème biblique archétypal.

8 *Cf.* « Judith, Esther », dans *La Sainte Bible*, Paris, Éditions du CERF, 1959.

9 Dans *Judith ou l'impossible liberté* (7), Yves Moraud souligne que les trois décors de Jouvet pour chacun des actes en font une tragédie moderne sans souci de reconstitution historique.

10 *Cf.* « La dualité dans le théâtre de Giraudoux » par Michel Liourne dans les *Cahiers Jean Giraudoux* n° 10, *Du texte à la scène,* et « Le mythe du double dans le théâtre de Giraudoux » par Choukri Hallak (51), dans *Giraudoux et les mythes*, édité par le CRLMC (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines). Dans la note 35 (76), *Échos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Jacques Poirier constate que le principe d'un dédoublement de Judith avait déjà été évoqué par Le Moyne dans sa *Galerie des femmes fortes* en 1660 sous l'apparence d'une vaine image, d'un songe imposteur.

11 Avant Giraudoux, se dessine une Judith intermédiaire, encore veuve mais restée vierge du fait de l'impuissance de son mari, dans la tragédie du dramaturge allemand Friedrich Hebbel, *Judith*, créée en 1839 ou celle de Henry Bernstein, *Judith*, créée en 1922 au théâtre du Gymnase à Paris. Dans les *Cahiers Jean Giraudoux* n° 36, *Giraudoux et la tragédie européenne : histoire et mythe*, Florence Bernard compare les pièces de Henry Bernstein et de Jean Giraudoux dans « Collectivité et individu dans la réécriture de *Judith* ».

12 Cette descente aux enfers est analysée dans « Les voix de Judith », de Philip Anfield Ouston dans les *Cahiers Jean Giraudoux* n°7, *Giraudoux et les Pouvoirs* (118-123).

13 L'ambiguïté demeure toutefois car cette vision peut être seulement un fantasme de Judith.

14 Elle interprétait le rôle d'Alcmène, à Berlin, en 1930.

15 Judith trouvera cependant d'ardents défenseurs. Guy Teissier la considère comme « la pièce la plus ambiguë, la plus complexe, la plus riche de Jean Giraudoux » dans « *Judith*, tragédie biblique de Giraudoux », *Cahiers Jean Giraudoux* n° 21, *Figures juives chez Jean Giraudoux* (67-89)*,* ainsi que Pierre Vidal-Naquet, *idem* (16), qui y voit « le meilleur de l'œuvre de Giraudoux ».

De la loi sur la propriété à la comédie : le transfert de pouvoir dans *The Glen is Mine*.

Jean BERTON (PR, Université Le Mirail, Toulouse 2, CAS, EA 801)

Le transfert d'une loi dans une pièce de théâtre relève du processus théâtral (Pavis 271) puisque le caractère dialectique des actions et des événements et leur dépendance de faits antérieurs et extérieurs se manifestent sur la scène. La comédie *The Glen is Mine*[1] que John Brandane a écrite en 1923, montre comment un pauvre métayer vieillissant, handicapé, alcoolique, mais roublard, parvient à contrecarrer le projet catastrophique, sur le plan humain autant qu'écologique (voir le jeu de mots sur *Mine*), du nouveau propriétaire qui prépare son éviction pour exploiter l'île à sa guise sans réaliser qu'il va la détruire. La tragique menace initiale se transforme peu à peu en comédie finalement ponctuée par un mariage et une entente sociale retrouvée.

Cette pièce de John Brandane, fondée sur la loi sur les fermages, ou Crofters Holding (Scotland) Act, de 1886 qui clarifie les relations conflictuelles entre propriétaires et fermiers en Écosse, est une œuvre archétypale puisque, tout au long du vingtième siècle, les dramaturges écossais exploiteront l'histoire sociale du pays pour étayer leurs idées. La pièce la plus emblématique du théâtre réaliste (Pavis 285-287) écossais est *The Cheviot, the Stag, and the Black Black Oil* (1974) de John MacGrath. Cette comédie, comme celle de Brandane, traite d'un sujet chargé d'idéologie politique qui ne trouvera d'issue honorable qu'après la réouverture du Parlement d'Écosse (1999). Si MacGrath ponctue sa pièce de chansons populaires pour retenir l'adhésion de son public, tout en exposant les raisons de son indignation, Brandane se veut plus didactique dans sa saisie du réel en faisant progressivement des références claires à cette loi : la problématique est bien l'appartenance de la terre d'Écosse. Dans *The Glen is Mine*, le réalisme est affirmé par les

références textuelles et culturelles, mais la conclusion est un vœu chargé d'optimisme.

Après ses années de gloire dans l'entre-deux guerres, John Brandane[2] est tombé dans l'oubli en même temps que les fondateurs de la Scottish National Theatre Society. Cet article est l'occasion de combler une lacune dans la critique des œuvres fondatrices du Théâtre National Écossais : en accord avec l'affirmation d'Aleks Sierz, « What characterizes British theatre during its golden ages of creativity – Elizabethan and Jacobean, Restoration, Edwardian, and postwar – is not its actors, nor its directors, nor its theorists, but writers. » (Sierz xi), cette comédie de Brandane peut permettre de mettre sous les feux de la rampe la notion de britannicité parce qu'elle traite un thème exclusivement écossais qui est une des conséquences premières de l'union de l'Angleterre et de l'Écosse (1707) : l'institution de relations forcément conflictuelles entre chefs de clans devenus propriétaires terriens et leurs fermiers.

Une pièce archétype

The Glen is Mine, réitère la lutte du faible contre le fort et sa victoire improbable : en effet, le pauvre vieil Angus vainquant son laird avec la seule arme de son droit est une réactualisation du combat de David contre Goliath. Mais Brandane a l'audace de mettre en avant le drame national des Evictions (Highland Clearances) où les bons et les méchants sont de la même nation. Et l'auteur de cette pièce a fait des émules pendant des générations. *The Glen is Mine* a été créée en 1923, et publiée en 1925, la même année que le roman de John Buchan, *John Macnab*, qui traite aussi du thème de la propriété terrienne et du droit de passage mais de manière différente. *The Glen is Mine* a été rapidement traduite en gaélique, sous le titre *'S Leam Fhin an Gleann*[3], pour être jouée dès 1932 dans les Hébrides et les Hautes-Terres au bénéfice d'un auditoire gaélophone très réceptif. Les nombreux titres de la presse écossaise mentionnent les représentations de manière enthousiaste, mais il faut attendre 1928 pour trouver le premier article critique des pièces de John Brandane[4] : *The Scottish Educational Journal* du 5 octobre 1928

fait paraître cet article de George Burnett, « The art of John Brandane » :

> If I may I would like to preface this article with a question: "has John Brandane received the recognition which he deserves?" For years those who have had most at heart the rehabilitation of Scottish letters have been imploring our Scottish writers to turn a deaf ear to the allurements of English money, to concentrate on Scottish life around them, and so give themselves the only true opportunity for honest artistic expression. The appeal received its sanction from incontrovertible common-sense. While it is not impossible to absorb the spirit of another civilisation so completely as to be mistaken for its product, the general rule is that we thrive best in our native air.

Le ton de l'article est résolument nationaliste, puisqu'il est question de « rehabilitation of Scottish letters » : il marque le début de cette Renaissance écossaise qui va traverser le siècle, jusqu'à la réouverture du Parlement, en 1999.

Burnett exprime l'attente des spectateurs écossais d'une production nationale. Le projet des fondateurs du Théâtre National d'Écosse prendra corps progressivement avec des pièces dramatiques sur le thème de la vie urbaine :

> He has pulled definitely localised Scottish drama out of the mire of absurdity, and given it literary competency. Besides we have to note a mastery of dramatic techniques, a capacity for taut revealing dialogue, and skill in plot construction. All this means that Brandane knows the business of play-wright. I believe that he will do yet better work in the future: that he will give us a tragedy to compare with his comedy "The Glen is Mine".

Mais le phénomène de l'éclosion du théâtre national écossais ne sera pas compris par la critique britannique avant plusieurs générations, pour des raisons d'abord linguistiques. La presse londonienne est généralement dithyrambique à propos de cette comédie écossaise, malgré les erreurs quant à la langue, comme dans cet article du *Daily Herald* du 6 mai 1930 : en effet, il ne s'agit aucunement de « Doric », la variété d'écossais qui se parle dans le nord-est, autour d'Aberdeen, mais du gaélique :

"Highland drama – Scots players stage a happy theme."

The Highlands invaded London last night with bagpipes and banners – and one of the homeliest dramas that has been staged here for many a long day.

It tells how civilisation, in the guise of a spendthrift young laird with a mining scheme, stormed into a Scottish valley and was routed.

An obstinate old crofter finds himself in the thick of the fight. The invaders set out to bankrupt him. But his canny spirit, aided by several miraculous five-pound notes, a deed and a sack of pigs' heads, prove too much for them.

And everyone lives happily ever after.

The broad Doric of the actors is much easier to understand than a deal of the Oxford English that so often drawls across the spotlights.

And what a pleasure it is to watch an actress roll her sleeves up and start to peel potatoes! (R.S.P.)

Un Écossais nationaliste pourrait parler de ton paternaliste (« happy theme ») et quelque peu ironique, comme l'indique la dernière phrase. Les événements qui surgissent autour de cette pièce sont riches d'interprétation polémique.

Il est surprenant de trouver un article paru dans le journal français *L'Humanité* du 27 juillet 1928 signé de Léon Balzacette : « Littératures étrangères : un gars d'Écosse. » Tout naturellement le journaliste donne une lecture marxiste de la pièce : seul l'épicier, MacPhedran, tient le rôle du méchant marchand-usurier, mais rien n'est dit des choix du jeune propriétaire, le Capitaine, ni du comportement de son père, le Colonel. Angus est qualifié de « fin matois » mais la fonction de Mrs Galletly n'est pas comprise : « une de ces 'dignes' et 'respectables' ménagères qui laisseraient claquer tout le monde autour d'elle pourvu que leur personne, leur famille et leur magot restent intacts. » Ce personnage est le stéréotype de « l'immigrée » du sud-ouest de l'Écosse venue avec son mari exploiter une ferme hébridienne. On peut penser des Galletly qu'ils symbolisent les nouveaux arrivants des zones ultra-presbytériennes venus occuper les fermes que les Hébridiens expulsés ont dû abandonner parce qu'ils étaient catholiques et gaélophones. Mais

l'article de Balzacette ne mentionne pas la loi de 1886 qui est au cœur de la comédie : on se demande alors ce qui a été compris des vrais enjeux de la pièce et de la tension politique en Écosse.

Une pièce synecdoque de son contexte culturel

Afin de pouvoir porter un jugement critique sur *The Glen is Mine*, il est indispensable de la situer dans un contexte historique. La Première Guerre mondiale a provoqué d'innombrables réactions dans l'ensemble du Royaume-Uni et, plus spécifiquement en Écosse, elle a précipité la fin du mouvement littéraire du Kailyard jugé trop nombriliste, que la nouvelle critique[5], à l'instar de Ian Campbell, parvient depuis peu à évaluer objectivement.

Dans le domaine des arts, le mouvement des Glasgow Boys a produit un nombre impressionnant de tableaux de genres et de paysages écossais. Ce mouvement a été suivi de celui des « Scottish Colourists », D. Fergusson, Francis Cadell, ou Samuel Peploe, influencés par les impressionnistes français ; mais la guerre de 1914-1918 a mis un terme à leur célébrité, jusqu'à leur redécouverte dans les années 1980.

Dans le domaine de la littérature, et plus particulièrement le théâtre, la guerre a causé une césure en mettant un terme aux activités du Glasgow Repertory Theatre (1909-1914) puisque la plupart des acteurs de la troupe, The Scottish Playgoers' Company, se sont engagés pour combattre dans les tranchées. Le « Rep' » avait ouvert en avril 1909 avec *You Never Can Tell* de G.B. Shaw. Mais l'exploitation du théâtre bien que très populaire était un désastre financier jusqu'à ce qu'Alfred Wareing cède la gestion à Lewis Casson en janvier 1914 : « Casson staged *Campbell of Kilmohr*, created a taste for Scottish National Drama: 'a grim tale of a staunch Jacobite betrayed by the sweetheart who puts her trust in an unscrupulous Government man'. » (Rowell & Jackson 46-48) Cette pièce en un acte a fait naître le désir de porter à la scène des sujets exclusivement écossais, ainsi que l'a compris Brandane.

Au lendemain de la guerre, l'envie de relancer l'activité théâtrale s'est fait rapidement sentir. Le discours de Andrew P. Wilson, ancien directeur de l'Abbey Theatre de Dublin a été

rapporté dans le *Glasgow Herald* du 3 décembre 1920 : « Dealing with the Glasgow Repertory Theatre, he said the real and greatest trouble of the repertory movement was that it was without motive power – it was without a soul. » La renaissance subséquente d'un théâtre spécifiquement écossais – mais constamment comparée au renouveau du théâtre irlandais porté par l'Abbey Theatre – est un des micro-événements qui ont engendré la Renaissance écossaise, hautement claironnée par Hugh MacDiarmid. Des troupes d'amateurs se sont multipliées spontanément pour se regrouper dans la Scottish Community Drama Association en 1926. Parmi elles, la troupe Scottish National Players s'est formée en 1920 et a commencé à se produire en janvier 1921. La presse s'est montrée enthousiaste ; on lit dans *The Scottish Education Journal* du 2 février 1923 intitulé 'The Scottish National Theatre' : « Over and above all there is the drama of the land as dominant as in any of the Abbey plays, and as ably expressed. »

Le succès de la troupe des Scottish National Players a entrainé en 1922 la fondation de la Société Nationale du Théâtre Écossais (Scottish National Theatre Society) par une poignée d'inconditionnels, dont un médecin revenu des tranchées et passionné de théâtre, John MacIntyre, qui, sous le pseudonyme de John Brandane, s'implique dans la fondation de cette Scottish National Theatre Society. Bill Findlay écrit de lui : « Brandane made a two-fold contribution to the work of the Players: he took a leading part in running the company's affairs, and he wrote a number of one-act and full-length plays performed by them. He was, in a sense, the house dramatist. » (Findlay 225.)

La fusion de la troupe (SNP) et de la société (SNTS) a conduit à la fondation du Théâtre national écossais, ainsi que l'annonce Reah Denholm dans *The Graphic* du 14 October 1922 :

> "A New Scots Theatre"
> Though of comparatively recent formation, The Scottish National Theatre has already done much to stimulate an appreciation of entertainment of another sort than that provided by the commercial theatre. Until its advent, the art of the drama in Scotland had long

lain in a state of arrested development. Native dramatists had been silent for lack of a national theatre, and, except for the gallant attempt essayed by the Scottish Repertory Company, no serious effort had been made to establish such an enterprise. It came, therefore, as a pleasant surprise to those who regretted the passing of the Glasgow Repertory Theatre when a little band of enthusiasts, taking their courage in both hands, quietly ventured on another attempt in January of last year.

En annonçant une représentation de *The Glen is Mine* le quotidien *Arbroath Herald* du 11 novembre 1927 rappelle les objectifs maintes fois répétés de la troupe :

> The Scottish National Players have three objects – first, to develop Scottish National Drama through the production of plays of Scottish life and character; second, to encourage in Scotland a public taste for good drama of any type; third, to found a Scottish National Theatre, and they are well equipped to carry on their aims. Their touring company consists of twelve players, all masters of their art, and they present a cultured and finished production[6].

De 1922 à 1947, la troupe a su faire apprécier son professionnalisme non seulement dans tous les districts d'Écosse, mais aussi de Glasgow à Londres en promouvant un théâtre national qui soit plébiscité des Écossais. De plus, une dizaine d'années après la fin de la Première Guerre mondiale, l'objectif des refondateurs du théâtre national d'Écosse était atteint, ainsi que l'annonce l'hebdomadaire *Weekly Scotsman*, le 25 février 1928 :

> "Scots National Theatre to be founded in Glasgow."
> A company was registered in Edinburgh on Friday to found a Scottish National Theatre for the development of a national drama through the production of plays of Scottish life and character, and to encourage in Scotland a public taste for good drama of any type. The new company, which is called the Scottish National Theatre Society (Ltd), and has a nominal capital of £10,000, intends, it is understood, to found the theatre in Glasgow.
> The Duke of Montrose is the hon. President of the Society, and the hon. Vice-presidents are Sir James M. Barrie, O.M.; Sir Johnston Forbes-Robertson, Mr Neil Munro, LLD, and Mr John Buchan, M.P. LLD. […]

Le succès de la Scottish National Theatre Society tenait non seulement à la qualité des acteurs qui se professionnalisaient peu à peu mais aussi aux thèmes traités dans les nouvelles créations. Les rebellions des Jacobites, notamment celle de 1745-1746, étaient un choix de sujet de première qualité, mais aussi cette loi, Crofters Holdings (Scotland) Act, votée au Parlement de Westminster qui établit les droits des propriétaires et ceux des fermiers et métayers. Cette loi permet de fixer les fermages dans des normes acceptables et finit par mettre un terme aux expulsions brutales.

Le vote est consécutif aux émeutes de 1882[7] qui ont fait naître le parti des fermiers (Crofters Party) et aux révoltes de 1885 sur l'île de Skye dont l'écho s'est amplifié par l'entremise de la popularité de Màiri Macpherson, plus connue sous le surnom de Màiri Mhòr nan Oran, qui apportait son soutien actif, et vocal par ses chants engagés, au mouvement de révolte de tous les fermiers de Haute Écosse. On se souvient que le dernier soulèvement effectif des Jacobites, rebelles au pouvoir britannique, en 1745 se termine par la défaite totale des rebelles à la bataille de Culloden en 1746. Cela entraîne les expulsions des rebelles et les confiscations de leurs terres, ainsi que l'évoque Walter Scott dans *Waverley*. Le choix économique de l'élevage extensif du mouton conçu par le gouvernement britannique offre alors l'avantage à très court terme de réduire le rôle de l'agriculture vivrière et l'importance des petites fermes. Le phénomène, soutenu par les grands propriétaires absentéistes succédant aux chefs de clan, prend de l'ampleur et revêt tous les aspects d'une épuration ethnique, tant les expulsions sont massives[8], qui finit par déclencher la résistance des fermiers et métayers.

Le souvenir de ces événements politiques n'a pas été balayé par le conflit de 1914-1918. Le parlement britannique doit voter en 1919 la loi intitulée Land Settlement (Scotland) Act. Cela ravive la mémoire des paysans écossais : « Land raids [were briefly] revived after the First World war when the Board of Agriculture seemed to be dragging its feet over processing applications for new crofts and enlargements of old ones in its implementation of the 1919 Land Settlement (Scotland) Act. » (Smout 75) En redécouvrant la comédie

de Brandane, *The Glen is Mine*, il est indispensable de garder en mémoire tous ces faits politiques et culturels pour comprendre pleinement la charge émotionnelle dont elle est investie.

La pièce *The Glen is Mine* présente l'histoire d'un fermier veuf, Angus, qui vit avec sa fille, Morag, dans la vallée de Lean, sur l'île imaginaire d'Aros, île archétypale brandanienne, comme l'attestent les autres pièces et romans de John Brandane. L'action se passe en 1920. Angus est l'objet de pressions de la part du propriétaire, jeune héritier du domaine, qui veut le chasser pour disposer des terres qu'il exploite afin d'y construire un barrage et de pouvoir ouvrir et exploiter une carrière dans la montagne, au nom symbolique de Ben Creach[9], de l'île. La pièce met en présence le jeu de forces qui oppose les tenants du *statu quo* et de la tradition à ceux qui se déclarent les défenseurs du progrès, qui est de nature libérale, au détriment de l'environnement. Mais c'est une comédie : l'arroseur est arrosé, l'étrangleur des petits fermiers est pris à la gorge (« COLONEL : He has you tight, Charlie. – Allow Angus! » ; 116) jusqu'à ce qu'il cède ; et tout finit par des mariages. C'est la réactualisation de la maxime *castigat ridendo mores* que Molière n'aurait pas désapprouvée.

Bien que le lieu d'Aros soit partiellement imaginaire[10] – et contrairement à la forêt merveilleuse d'Arden et aux îles fictives shakespeariennes (telle que celle de *La Tempête*) –, l'île est située dans les Hébrides. C'est une caractéristique de la fiction écossaise que d'utiliser des lieux réels, très reconnaissables malgré les adaptations d'usage. Dans le premier chapitre, « A sense of place », de son étude, *Writing Scotland*, (Macdougall 1) Carl Macdougall écrit :

> How could our landscape not be important? The Highlands have been a running political sore for centuries and are so familiar that even city dwellers see their hills as home. Our sense of place is so strong it's difficult to tell if we inhabit the landscape or if it inhabits us.

Dans cette certitude qu'il a d'habiter le pays tout entier, en dépit de ses grandes disparités manifestes, le spectateur est perméable aux effets de transtextualité facilités par le contexte culturel qui devient le lieu d'observation de l'homme (Pavis 205). Le

titre même de la pièce est le résultat d'un transfert du titre d'un air populaire : Angus répond au docteur venu soigner sa jambe qui lui demande ce qu'il chantonne : « It's well seen you're not Highland, not to know that tune. It's old, and it's Gaelic, and it's called 'The Glen is Mine' (He hums a stave of it) But never mind that. […] » (42). Cette réplique est un écho de ces plaintes, toujours actuelles, des Écossais de n'être ni compris des non-Écossais, ni considérés comme une nation riche d'une culture qui lui est propre.

Transferts linguistiques & humour

Le succès de la comédie en Écosse est imputable non seulement aux références manifestes à la loi de 1886, mais aussi au fait que Brandane offre à ses spectateurs le plaisir de l'interprétation aisée d'éléments mineurs par rapport au sujet central : en faisant échouer le projet de barrage du jeune propriétaire ruiné par des placements financiers à risque, c'est Angus en personne qui devient le barrage à la déraison. La carrière devait être ouverte pour exploiter de l'hématite : en s'appuyant sur la rhétorique, la paronymie avec le terme médical d'hématie permet de penser qu'extraire l'hématite de l'île d'Aros, c'est la vider symboliquement de ses globules rouges. La langue anglaise, qui est la langue principale de cette comédie, permet aussi un jeu de sens sur la polysémie du mot « mine », qui rapproche la notion de propriété de celle de la carrière. Mais ce jeu de mot ne fonctionne plus ni en gaélique ni en français.

Brandane crée un héros qui suscite non pas l'identification mais la sympathie chez le spectateur qui garde le bénéfice de la distanciation telle qu'elle est éprouvée dans le dernier acte lorsque Morag dit à son père : « You're the droll man ! » (123). Le qualificatif « droll » prononcé avec l'accent des Hébrides s'entend « troll » et met en avant la capacité d'autodérision accessible à l'ensemble des Britanniques. En revanche, la plaisanterie de premier degré sur le toponyme « Torr-na-Bhlar » (115), signifiant « la colline de la bataille » n'est compréhensible qu'au spectateur bilingue comprenant le gaélique :

ANGUS. […] if the Captain was to give Murdo the old holding at Torr-na-Bhlarr that is next to mine at Coillemore we could be repairing the old house—and Morag and he would not be leaving me to go to the ends of all the earth at Lochcarron.
CAPTAIN. Well ! of all the old— ! You're for driving a hard bargain, Angus ?

Brandane suit une pratique cultivée dans les années de la période Kailyard, en soulignant les différences linguistiques internes à l'Écosse, car il fait s'exprimer des anglophones, Dr Morrison, des scottophones, Mrs Galletly, et des gaélophones bilingues, Angus, Morag et Murdo. On peut interpréter cette exposition développée dans la veine comique comme une affirmation, un geste militant : Brandane transfère sur scène une réalité banale vécue autant dans les Hébrides qu'à Glasgow. Le quotidien londonien, *The Morning Post*, du 6 mai 1930 le souligne : « It is the first Scottish play, for instance, which has shown how near the Gaelic locutions of the Highlands are to the Irish and Welsh. "I'm thinking" and "at all at all" and "look you" and a host of other phrases were reminders ». Cependant, les spectateurs bilingues pourraient citer l'expression idiomatique gaélique usuelle dans ces répliques : « ANGUS: She's the fine daughter to me, is Morag. […] » (16) ; « ANGUS: And isn't it Morag herself that is in it ! We were just talking about you, lass ! » (47) ; « MURDO: « It's sorry I am, Angus » (51) ; « MORAG: Oh, and is it you that's in it ? […] » (97)[11]. La critique anglaise se fait prudente (serait-ce la conséquence du rapport Balfour de 1926 ?) comme en témoigne cette recension du *Sunday Dispatch* du 11 mai 1930 :

"Accent"
It is dangerous for an Englishman to doubt the veracity of the Scottish dialogue heard in a Highland comedy written by a Scot and acted by the Scottish National Players, yet that is the temptation with "The Glen is Mine" at the Everyman, Hampstead.
I enjoyed this little trifle enormously, but the audience was worried throughout by the voices of the actors playing the Highland parts. They all talked a mixture of Welsh and Irish.
[…] to suspect exaggeration. Here is a typical speech from Angus, the Highlander: "The croft will be going all wrong, *look you*, sir. I'm

> wishing I'd never left it *at all, at all…*" The italics are entirely mine. Such phrases were so frequent that we all wondered whether Angus was an Irishman or a Welshman.
>
> The opinions of some genuine Highlanders on this subject would be very interesting, because if John Brandane is correct we shall have to revise our ideas about the Scots, even those who have lived in their country.

En traitant *The Glen is Mine* de « little trifle », on est en droit de se demander si le critique du *Sunday Dispatch* a saisi, ou voulu saisir, le fond de la pièce. Sa confusion entre Gallois, Irlandais et Écossais est édifiante.

Le personnage de Mrs Gellatly, émigrée du sud-ouest de l'Écosse, est un support adéquat pour la langue écossaise : « Juist this meenit come, sir. […] » (84) ; « I wadna wonner. –Aye–a Higher Power–nae doot–nae doot. » (85). Un critique du début du vingtième siècle mettrait en avant la hiérarchisation des langues : tout écart par rapport à l'anglais standard est condamnable et méprisable. Et les scottophones ont un nombre infini d'anecdotes à raconter sur les corrections de langue qui leur ont été faites par des anglophones sûrs de leur bon droit. Angus, quant à lui, est doté d'un accent hébridien marqué par les allongements de voyelles : « I could be conseedering, sir » (39). De la part de Brandane, il s'agit d'autodérision calculée puisque *The Glen is Mine* est une comédie. Mais l'accent régional du héros ne diminue en rien son intelligence.

Une différence de langue implique une différence de civilisation : c'est l'argent qui est la cause de la crise. La réplique de Murdo à l'amoureux de sa fille, Morag, est explicite : « Och, money! money! And is that all your thoughts are on? Is that all that's in it? » (45). Ce jeune homme est prêt à accepter le chantier de la mine, à sacrifier l'île d'Aros, car il veut gagner assez d'argent pour s'instruire. On trouve là un effet de transtextualité, car il y a un écho de la condamnation du déterminisme social que présentait Thomas Hardy dans ses personnages, tels que le héros de *Jude the Obscure* (1895).

La faillite financière est un ressort de la comédie : Molière – dont plusieurs comédies ont, récemment, fait l'objet de traduction

en langue écossaise – l'a souvent utilisé pour une critique sociale. Dans le contexte anglo-saxon moderne, à la critique des excès de la finance s'ajoute celle du colonialisme : dans cet extrait, Charlie (qui était capitaine lors de la Grande guerre) vient d'avouer à son père sa faillite pour cause de placements à risque en Afrique du Sud (36). La conséquence en est la décision de l'exploitation destructrice d'Aros impliquant la souffrance de l'exil ou de la soumission pour les autochtones :

> CAPTAIN. Oh, every man has his price, father. We'll buy him out all right.
> COLONEL. Sentiment is a greater power than money with the Highlander, I tell you! And Angus will stick to his croft because of it.
> CAPTAIN. He'll give us no bother, I'm certain. Plenty of drams is all he wants! Whisky will beat sentiment any day with these chaps. […] (38)

Le colonialisme, dont les nationalistes écossais accusent les Anglais depuis les guerres de conquête d'Edouard I à la fin du treizième siècle, crée un lien entre le paternalisme et le racisme : « And these lazy crofters will go! » (37). L'intention de corrompre l'opposant avec l'alcool renvoie aux actions analogues entreprises à l'encontre des Indiens d'Amérique, entre autres. La condamnation, pour cause de paresse congénitale, des gaélophones par les anglophones est devenue un cliché au fil des générations depuis le dix-huitième siècle. Et la pièce de Iain Crichton Smith, *Lazybed*, (1997) interrogeant les raisons que l'homme peut avoir de travailler, est un clin d'œil manifeste : le héros de *Lazybed*, Murdo, est un clone d'Angus.

Le transfert de la loi à la comédie

Le contexte historique de *The Glen is Mine* est explicite, les personnages font référence à la loi de 1886 sur la protection des fermiers des Hautes-Terres. Cette comédie montre que le texte de loi porte en lui les germes de « l'émergence verbale d'une situation de parole comportant deux éléments affrontés » (Ubersfeld 209) favorisant le transfert du texte de loi au texte dramatique – c'est ce qu'illustrent ces trois répliques d'Angus :

ANGUS. But the Government will have burnt its fingers too often on the Crofters' Act for them to try forcing a poor crofter out of his holding hereabouts, look you. (40)

ANGUS. But the Captain is forgetting the Crofters' Act. Give up my croft to you? Not for all the minerals that ever was! (52)

ANGUS. You'll not be understanding why we have the Crofters' Act in the Highlands, I'm thinking? … But the Act will not let him buy me out. And the Act will not let me sell, even if I wanted to. (65)

John Brandane pouvait-il imaginer que cette loi ferait l'objet d'une exposition de grande importance un siècle après son approbation au Parlement ? Malcolm MacLean en rappelle l'importance dans le livret[12] réalisé pour l'exposition : « The significance of the 1886 Crofting Act for the Highlands and Islands is therefore difficult to exaggerate. It not only halted the clearances but represents a watershed which has shaped the subsequent history of the land and its people. The Crofting Act legislation continues to shape the pattern of life in the Highlands to this day. » – cette vie de tous les jours se réalise dans les dialogues spontanés, ici représentés sur la scène.

L'essentiel de cette loi sur le fermage de 1886 se trouve dans le premier article de la première section « Security of Tenure », qui définit la problématique de la pièce. Comme cette étude ne vise pas à l'exhaustivité, nous prendrons les alinéas principaux qui trouvent un écho direct dans la comédie, *The Glen is Mine*, pour montrer ce glissement, ou adaptation (Pavis 104), qui s'opère du texte législatif au texte dramatique :

1. A CROFTER SHALL NOT BE REMOVED EXCEPT FOR BREACH OF STATUTORY CONDITIONS

A crofter shall not be removed from the holding of which he is tenant except in consequence of the breach of one or more of the conditions following […], but he shall have no power to assign his tenancy.

(1) The crofter shall pay his rent at the terms at which it is due and payable:

Angus s'adresse au Colonel qui vient d'apprendre que son fermier est endetté et ne peut rembourser (74) :

> ANGUS. Och, no. I'm not needing anything, at all, at all. But the Colonel is very kind–och yes, very kind.–(*Then angrily*) All the same, MacPhedran had no call to be talking of my affairs before people, look you.

L'énervement d'Angus, à la rhétorique soutenue avec ses diacope, métabole, et amplificatio, tient moins à son amour propre blessé qu'au risque d'être expulsé de sa ferme pour impossibilité de payer son loyer au titre de l'alinéa 6 : « The crofter shall not do any act whereby he becomes notour bankrupt within the meaning of the Bankruptcy (Scotland) Act, 1856, […] ». Ce point est repris plus loin.

Le septième alinéa fait l'objet d'illustrations ou de références multiples. Les citations d'extraits sont mises en regard avec leur transfert dans le texte de la pièce qui les met en discours :

> (7) The landlord, or any person or persons authorised by him in that behalf (he or they making reasonable compensation for any damage to be done or occasioned thereby), shall have the right to enter upon the holding for any of the purposes following (that is to say):
>
> a) Mining or taking minerals, or digging or searching for minerals;
>
> ANGUS. Oh yes, he has mineral rights on the croft. But there are no minerals there that he'll be wanting. They're all in the hill. (65)
>
> b) Opening or making roads, fences, drains, and water-courses;
>
> CAPTAIN […] Why, we've water power in the Glen sufficient to drive a dozen Ben Creachs into the sea. We're going to dam at the head of the Glen—at Coillemore. (37)
>
> c) Passing and re-passing to and from the shore of the sea or any loch with or without horses and carriages for exercising any right of property or other right belonging to the landlord;

COLONEL. And by the bye, Doctor–hope you don't mind my asking–but whatever are your friends doing out on the hill there? […] they're all over the hill now. Must be fond of climbing surely! And aren't they just scaring the young grouse no end! […]
Dr MORRISON. But it's your own son, Colonel, and a friend from the hotel at Torlochan. […] (24-25)

d) Viewing or examining at reasonable times the state of the holding and all buildings or improvements thereon;

COLONEL. […] What about clearing some of my ground of rabbits, now–or some fencing? Yes, that's it–fencing–at the Gray Rocks above your croft yonder. The wire is broken there, isn't it? (75)

e) Hunting, shooting, fishing, or taking game or fish, wild birds, or vermin. The word "game" for the purposes of this subsection means deer, hares, rabbits, pheasants, partridges, quails, landrails, grouse, blackgame, capercailzie, ptarmigan, woodcock, snipe, wild duck, widgeon, and teal;

ANGUS. The deer-forest. [The Colonel]'s the great one for the deer and the grouse. (27)

Le huitième alinéa trouve dans la pièce de Brandane un écho chargé de sous-entendus, car les travailleurs de la future entreprise seront d'abord intéressés par l'alcool, tout comme l'est Angus. MacPhedran envisage la forte probabilité de voir Angus sombrer dans l'alcoolisme dès que l'île d'Aros sera la proie de l'entreprise :

(8) The crofter shall not on his holding, without the consent of his landlord, open any house for the sale of intoxicating liquors.

MacPHEDRAN. But here's something, Angus, for you to conseeder.—I'm thinking of building a shop out there in Mr Galletly's lea-field, to sell groceries to the navvies who will be coming to the new mines. It would be the very place for Morag. (63)

Parmi toutes ces références à la loi sur les fermages de 1886 qui viennent d'être citées, l'alinéa 6 de l'article 1 est le plus exploité

par Brandane : « The crofter shall not do any act whereby he becomes notour bankrupt within the meaning of the Bankruptcy (Scotland) Act, 1856, and the Debtors (Scotland) Act, 1880 […] ». L'expression « notour bankrupt », 'en faillite notoire', devenant un leitmotiv se transforme en motif de comique de répétition, caractéristique des comédies populaires :

> MacPHEDRAN. In nine days' time, there will be an expired charge against him. And then he's notour bankrupt, as the lawyers say. And that's enough for the Crofters' Act. (69)

Le spectateur est informé au fil des répliques afin qu'il soit clairement conscient des enjeux politiques exposés – cet aspect didactique est un héritage de la manière de Walter Scott, qui se perpétue jusqu'à la fin du vingtième siècle. Les comédies du théâtre écossais ont très souvent un ton militant. La répétition de l'expression « faillite notoire » transforme son caractère tragique en expression absurde. En effet, cette comédie transfère sur la scène un conflit de modes de sociétés : celle des Gaëls, pour qui l'homme appartient à la terre et de ce fait la notion de faillite notoire est vide de sens, et celle des Anglo-Saxons, pour qui la terre appartient à l'homme et n'est qu'un bien de consommation placé sur le Marché.

De l'ur-texte à la farce

The Glen is Mine nous amène à nous interroger sur les limites de l'intertextualité : en effet, quel est le statut du récit de l'historien, du chroniqueur ou du journaliste qui rapporte les faits sociaux et les actes politiques s'il est comparé à celui du dramaturge (cf représentation du réel, Pavis 288) ? Soit on s'autorise à réhabiliter le réel et à considérer que le contexte historique, social et politique est partie prenante dans l'intertextualité et l'on adopte une lecture néo-contextualiste qui confirme les jeux de transfert de la réalité sociale et historique vers le texte littéraire ; soit l'on cherche à être en accord avec la théorie littéraire du structuralisme qui affirme que le contexte référentiel premier n'existe pas dans un texte littéraire, en l'occurrence la lutte historique des fermiers contre les propriétaires et les dramatiques évictions des fermiers. Il reste que, dans ce cas spécifique, l'intertextualité inclut non seulement tous les récits

traitant de ce thème, – y compris le roman *John Macnab* de John Buchan – mais aussi le texte de la loi de 1886 et toutes les lois concernant la propriété foncière en Écosse, jusqu'à cette loi, *Abolition of Feudal Tenure etc. (Scotland) Act 2000*, votée par le Parlement d'Écosse. Et, en faisant fi de la chronologie, l'on peut aujourd'hui inclure dans la liste des textes tels que celui de la pièce de John McGrath, *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil*, (1974) qui dramatise (Pavis 104) le phénomène historique des évictions. À propos du texte de loi de 1886, on pourrait avancer qu'il fait figure de ur-texte puisqu'il ne s'agit pas de texte littéraire ou dramatique, sauf à déclarer que le texte de la loi est en soi une écriture dramatisable d'un état de faits appartenant au réel. Si le monde entier est une scène de théâtre, comme Shakespeare le fait dire à Jaques, dans *As You Like It*, (II, vii, 139) il faut convenir d'inclure le Parlement qui met en scène des débats et des décisions votées.

L'intertextualité dans *The Glen is Mine* est riche : en effet, elle englobe les romans historiques dits écossais de Walter Scott, dont beaucoup évoquent la spoliation – les restitutions, les évictions, les transmissions par vente ou héritage – des terres dont les Écossais ont été victimes à la suite de la défaite de Culloden en 1746. On pourrait ainsi établir une correspondance entre le roman *Rob Roy* et *The Glen is Mine,* par le personnage scottien truculent du bailli Nicol Jarvie, le commerçant – magistrat – banquier, et le personnage de Dugald MacPhedran qui cumule les fonctions de commerçant – banquier – membre du conseil paroissial – et bientôt conseiller général… MacPhedran, qui s'en tient à une stricte interprétation de la loi, a un pouvoir de vie ou de mort. Et parce que MacPhedran est à *The Glen is Mine* ce que Shylock est au *Marchand de Venise*, l'intertextualité couvre le jeu d'emprunts, de références, voire de mimésis.

Si le schéma de la communication de Jacobson, définissant les six facteurs, permet de visualiser le passage du message tiré du contexte et utilisant le code commun formulé par l'auteur destinateur à l'adresse du spectateur destinataire, lorsque le contact est établi ; si ce schéma est clair pour le texte littéraire lu directement par le lecteur destinataire, dans la communication théâtrale il

importe d'insérer entre l'auteur destinateur et le spectateur destinataire le double élément que sont le jeu de l'acteur et la mise en scène (Pavis 210). Ces intermédiaires orientent le message car les interprètes modifient les intentions de l'auteur et celles du texte, en un mot ils nuancent et dirigent le transfert. En l'occurrence dans *The Glen is Mine*, si l'intention de l'auteur est de servir d'intermédiaire pour illustrer la loi de 1886 sur les fermages, si le texte contient manifestement des éléments empruntés à cette loi, si le spectateur est capable de les entendre et de recréer le contexte, les interprètes peuvent moduler leur importance au point de les escamoter au profit, peut-être, de l'histoire d'amour ou de la farce clownesque.

Les intentions du dramaturge ont pu être multiples, indigner et faire rire, instruire et fonder un théâtre national… Toutefois, le recul dont nous bénéficions montre que cette comédie, quant à sa réception par le spectateur du vingt-et-unième siècle, n'a rien perdu de sa force puisque, à la veille du troisième millénaire, dans la vague de repentances qui a submergé nos sociétés, les lairds écossais ont décidé de présenter leurs excuses aux populations opprimées par leurs ancêtres, ainsi que l'annonce le *Daily Telegraph* du 27 avril 1998 : « Lairds consider saying sorry for Clearances ».

La conclusion de cette étude concerne le transfert de pouvoir. Dans *The Glen is Mine*, le pouvoir est une notion abstraite qui se manifeste par des actes spectaculaires : le pouvoir des propriétaires terriens s'est manifesté par les évictions des fermiers ; le pouvoir des fermiers s'est concrétisé par le vote de la loi de 1886 ; mais la lutte pour le pouvoir n'a pas cessé pour autant. Le pouvoir de l'auteur de la pièce se réalise par le transfert des termes de la loi en déclarations et dialogues dans un décor de comédie. Et le pouvoir du spectateur réside dans sa capacité à saisir tous les niveaux d'interprétation des répliques. Mais le pouvoir du texte-message est remis en question à chaque représentation parce qu'il est aux mains des acteurs et du metteur en scène, car dans la valeur performative du texte théâtral, la parole et le geste sont action.

Le lecteur ou le spectateur se demande qui possède qui, dans ce jeu de dupes, et à quel niveau de lecture : au niveau du récit ou à celui de la narration ? Mais dans *The Glen is Mine*, il y a un consensus pour transférer le pouvoir des possédants aveugles et égoïstes à la ruse, au bon sens, et à la solidarité des petites gens, peut-être parce que les personnages sont tous dépendants de leur île : « Growing up on an Island makes it very difficult to be unaware of ecology… ». (McIntosh 37) De même qu'Umberto Eco oppose l'intention de l'auteur, celle du lecteur et celle du texte, de même nous pouvons mettre en confrontation le pouvoir de l'auteur et celui du spectateur (ou lecteur) avec celui du texte. En effet, la sagesse du Colonel consterné devant l'inconscience de son fils,

> COLONEL. And you're Highland, and can say that! Ben Creach! The deer-forest! Rubbish heaps and mineral wagons all over it! The river with oily scum in it! Labourers slouching about! You should have consulted me first of all, Charlie!
> CAPTAIN. I tell you it was a big chance–hit or miss. The London people were keen. Redfern offered a good price. I had to snap at it or let it go. Besides, the thing will be but a flea-bite in a big countryside like this.
> COLONEL. More like a plague that will spread! (35)

trouve un écho dans les propos sarcastiques d'un Harrisien, à propos de projets de l'ouverture d'une carrière gigantesque au Mount Roineabhal de l'île de Harris, à la fin du vingtième siècle :

> The quarry (Ian Wilson said) would represent 'sustainable development'. It could be sustained for hundreds of years by gradually working its way back through the mountains of south Harris. Thirty-six tons of powerful explosives each week would slowly reduce the place to rubble. […] (McIntosh 148)

Enfin, Brandane fait dire au colonel (27) : « But it's desecration, Doctor ! Mining in Eilean Aros! ». À la fois pour éviter de verser dans l'ésotérisme ou le religieux (sujet qui pourrait faire basculer la comédie vers la polémique) et pour renforcer la portée du propos, Brandane le fait dévier par Jock : la réplique humoristique du fermier venu du sud qui ne comprend pas le sens des paroles du Colonel souligne le mot « desecration » tout en ajoutant une référence historique sur l'implantation des moutons de

la race Cheviot : « Aye, it'll be a puir look-out for the black-faced sheep trade then. » (27). La destruction et la pollution du sol des Hautes-Terres, ou des Hébrides, suscitent autant de réaction que la vente de montagnes célèbres, telles que les Cuillins de Skye dans l'ère thatchérienne et post-thatchérienne.

Le pouvoir du texte de Brandane se réactualise en s'internationalisant : le film *Avatar* (2009) de James Cameron a déclenché une prise de conscience mondiale sur les méfaits de la spéculation sur la terre et la montagne dont le caractère sacré pour les autochtones est ignoré. Le quotidien *Le Monde* titre : « En Inde, la tribu des Dongria Kondh vit le scénario du film *Avatar* »[13]. Il aurait pu évoquer *The Glen is Mine* avec autant de pertinence pour souligner le pouvoir de l'art théâtral (Pavis 27) : la colline fictive de Ben Creach d'Aros devient archétypale, ou universelle, lorsqu'elle est comparée à Niyamgiri, la colline sacrée des Dongria Kondh, ou à Cerro Rico, la montagne surexploitée de Bolivie…

BIBLIOGRAPHIE

PIÈCES PRIMAIRES

BRANDANE, John. *The Glen is Mine, a Comedy in Three Acts*. Londres, Constable & Company, 1925.
—. *'S Leam Fhin an Gleann*. T.S. Mac a Phearsain (trad.). Glaschu, An Comunn Gàidhealach, 1935.
CRICHTON SMITH, Iain. *Lazybed*. Édimbourg, Traverse Theatre, 1997 / Jean Berton (trad.). *Le lectorium, ou le souffroir du Picte existentialiste*. Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2008.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

ANDERSON, Eric. *The Kailyard Revisited* in *Nineteenth Century Scottish Fiction — a Critical Anthology*. Iain Campbell (éd.). Manchester, Carcanet New Press, 1979.
BALZACETTE, Léon. « Littératures étrangères : un gars d'Écosse ». *L'Humanité*, Paris, 27-07-1928.
BURNETT, George. « The art of John Brandane ». *The Scottish Educational Journal,* Édimbourg, 05-10-1928.

CAMPBELL, Ian. *The Kailyard: A New Assessment*. Édimbourg, Ramsay Head, 1981.
CHAMBERS, I. & CURTI, L. (dirs.). *The Postcolonial Question*. Londres, Routledge, 1995.
CRAIG, Cairns & STEVENSON, Randall (dirs.). *Twentieth-Century Scottish Drama, An Anthology*. Édimbourg, Canongate Classics 98, 2001.
CRAM, Auslan. *Who Owns Scotland Now ?* Édimbourg, Mainstream Publishing, 2000.
CRICHTON SMITH, Iain. *Consider the Lilies*. Édimbourg, Canongate Classics, 1967.
Daily Herald, Manchester, 06-05-1930.
DEVINE, T. M. *Clanship to Crofters' War – The Social Transformation of the Scottish Highlands*, Manchester University Press, 1994.
—. *The Scottish Nation, 1700-2000*. Londres, Penguin, 1999.
ECO, Umberto. *Les Limites de l'interprétation*. Paris, Grasset, 1990.
FINDLAY, Bill. *A History of Scottish Theatre*. Édimbourg, Polygon, 1998.
GARDINER, Michael. *Modern Scottish Culture*. Édimbourg, Edimburgh University Press, 2005.
MACDOUGALL, Carl. *Writing Scotland, How Scotland Writers Shaped the Nation*. Édimbourg, Polygon, 2004.
MCINTOSH, Alastair. *Soil and Soul, People versus Corporate Power*. Londres, Aurum Press, 2004.
MACLEAN, Malcolm (dir.). *As an Fhearran / From the Land*. Stornoway, An Lanntair – Glasgow, Third Eye Centre, 1986.
MACPHAILL, I. M. M. *The Crofters' War*. Stornoway, Acair, 1989.
MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris, Dunod, 1993.
MEEK, Donald E. *Màiri Mhòr nan Oran*. Édimbourg, Scottish Academic Press, 1998.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
PITTOCK, Murray. *Celtic Identity and the British Image*. Manchester University Press, 1999.
ROWELL, George & JACKSON, Anthony. *The Repertory Movement*. Cambridge University Press, 1984.

SHEPHERD, Gillian. « The Kailyard », dans *The History of Scottish Literature. Vol. 3 Nineteenth Century*. Aberdeen University Press, 1988.
SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*. Londres, Faber & Faber, 2001.
SMOUT, T.C. *A Century of the Scottish People, 1830-1950*. Londres, Collins, 1986.
UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tomes I & II, Paris, Armand Colin, coll. Belin sup lettres, 1996.
WATSON, Roderick. *The Literature of Scotland, the Twentieth Century II*. Londres, Macmillan, 2007.
WIGHTMAN, Andy. *Scotland: Land and Power*, Édimbourg, Luath Press Ltd, 1999.

---

1 John Brandane, *The Glen is Mine, a Comedy in Three Acts*, Londres, Constable & Company, 1925. Toutes les références au texte renvoient à cette édition. Il est tout à fait vraisemblable que John Brandane ait eu connaissance du tableau *Rent Day* de Wilkie et de la pièce *The Rent Day* de Jerrold – voir l'article de Marion Amblard au chapitre 3.

2 Voir la note dans *Scots Pictorial*, 31 March, 1923 :

> John Brandane is the *nom de plume* of a doctor who is a native of Bute ; and as the old name for a Buteman was Brandane, he claims a right to the name. His practice has been wide and various: in many isles of the Hebrides, in Glasgow, in France, and in England. In 1910 he published his first novel, *My Lady of Aros*; and last week his second, *The Captain More*. Playwriting alternates with his activities in surgery and fiction; and in the period 1921-23 the Scottish National Players produced *The Change-House*, a tragedy in one act; *The Glen is Mine*, a comedy in three acts; also *Glenforsa* and *The Spanish Galleon*, two one-act plays written in collaboration with A. W. Yuill.

3 *'S Leam Fhin an Gleann*, (comédie en trois actes) de John Brandane, traduite en gaélique par T.S. Mac a Phearsain, jouée pour la première fois au Mod de 1932 – Glaschu, An Comunn Gàidhealach, 1935.

4 *The Scottish Educational Journal* du 5 octobre 1928 (1049), fait paraître cet article de George Burnett, « The art of John Brandane ». Burnett ajoute :

> […] Whether he has played a great part in resuscitating Scottish national drama must remain a matter of opinion for some time to come. Personally I have no doubt that in the final estimate he will be regarded as one of the Scottish dramatists who awoke our sensibility to the lines of progress towards a better Scottish drama, and on several occasions achieved outstanding success, where, when judged by the strictest canons of dramatic art, "The Change-House" and "The Glen is Mine" are likely to survive for a long time.

> […] As far as I understand [Brandane's] work, it is sincere, often inspired and well-shaped. It is *not* slip-shod, uninformed, nor lacking in dramatic sense.
> He has replaced bothy manners with decencies of life; liberated our national sense of humour and allowed it to flow naturally; refused to impose on his characters those situations so dear to the heart of the music-hall comedian; and shown generally a just and sympathetic appreciation of national character.

5 Le Kailyard est un mouvement littéraire né dans les années 1880 (cf. Barrie, Crockett, Maclaren) en conjonction avec le mouvement pictural des Glasgow Boys. Il est une réponse à une demande forte d'émigrés nostalgiques de leurs villages natals. Le Kailyard a fini par déclencher une réaction, surtout parce qu'il ignorait la réalité de l'industrialisation des Basses Terres. Longtemps décrié, le Kailyard a fini par être étudié par des critiques impartiaux, tels que Eric Anderson, ou Ian Campbell ; voir son ouvrage, *The Kailyard: A New Assessment* (1981).

6 A ces trois objectifs, Bill Findlay rajoute une quatrième raison : « To take over the assets and liabilities of the Scottish National Players Committee of the Saint Andrew Society (of Glasgow) » (Findlay 221).

7 Smout écrit :

> In the Highlands, there was an instant and surprising success for agrarian radicalism in 1886, when the newly-formed Crofters' Party, pledged to return the land taken from the people in the clearances, swept the north-west and returned four MPs in the first election after the Third Reform Bill. The Crofters' Party had grown directly out of the Highland discontent that had first erupted in riots in Skye in 1882, and owed much to the example of what the Irish had obtained for themselves in land reform by dint of agitation and organization in similar circumstances. The movement found effective external leaders in advanced Liberals and radicals like John S. Blackie, Professor of Greek at Edinburgh University, George B. Clark, a Scottish doctor of socialist and nationalist sympathies living in London, and Charles Cameron, a Glasgow Liberal MP, all of whom combined enthusiasm for the Celtic cultural heritage with old anti-landlordism carried to new extremes. It chimed exactly with the Highlanders' own conviction that God had given the land to the people and the lairds had taken it from them. It was expressed in the slogans to be seen 'at any one of scores of crofters' meetings': 'The earth is mine... The earth is the Lord's and the fulness thereof... Woe unto them that join house to house, that lay field to field... The earth he hath given to the children of men.' (Smout 253)

8 Le roman historique de Iain Crichton Smith, *Consider the Lilies*, de 1967, après être devenu un classique de la littérature écossaise a été repris sous forme de pièce de théâtre, de 13 scènes, sans modification du titre, par Harriet Smyth et Anna Pryce. Le texte a été revu et amendé par Anna Hepburn, qui m'a gracieusement transmis le texte (non publié) daté de 1989. La question de la propriété terrienne est un sujet qui perturbe la société écossaise depuis l'instauration de la dynastie de Hanovre : dans la culture de l'héroïne, Mrs

Scott, ce sont les gens qui appartiennent à la terre, pas l'inverse. L'héroïne traverse des épreuves qui, de soumise au pouvoir de son Duc vénéré, la font devenir rebelle. La fin de vie de l'héroïne au nom emblématique est la conséquence tragique du conflit entre deux visions du monde : son refus de trahir son camp la classe dans le groupe des Jacobites. Les Évictions, qui ont duré plus d'un siècle, ont entretenu la hargne du jacobitisme, puis leur souvenir a fait perdurer cette notion qui s'est adaptée aux accidents de l'histoire.

9 En gaélique, 'ben' signifie montagne ou colline, et 'creach' le pillage – ne pas confondre 'creag', la roche avec 'creach', le pillage, le saccage, la déprédation…

10 Aros, paronyme de Eros, est un district de l'île de Mull. Brandane l'utilise par effet de métonymie.

11 On relève, par exemple, la phrase : « No, no, he'll not can do it. » (66). Un Anglais peut se moquer ou s'offusquer de cette faute de langue. En fait, il s'agit d'une traduction littérale de l'expression de la modalité de capacité en langue gaélique. Cela ouvre la possibilité de tout un développement autant sur la valeur comparée des temps présent et futur dans les deux langues concernées (en français, on dit « Il ne pourra pas »…) que sur l'expression des modalités.

12 Voir MacLean (6). *As an Fhearran* est aussi le nom donné à l'exposition présentée en 1986, à la galerie An Lanntair de Stornoway, Ile de Lewis, sur le thème des Évictions et de l'agriculture en 1886.

13 Julien Bouissou, *Le Monde*, 11-02-2010.

Ch. 2
Transfert et esthétisation : la dramatisation de la littérature policière

Transtextualité du policier : Agatha Christie de la page à la scène

Caroline MARIE (MCF, Université Paris 8 Saint Denis, Transferts critiques et dynamiques du savoir, EA 1569)

Si Agatha Christie se fit souvent adaptatrice de ses propres intrigues policières pour des motifs plus ou moins ouvertement commerciaux, Jacques Dubois suggère que c'est la nature même du genre policier que d'appeler à la variation, voire à l'adaptation transtextuelle : « L'avenir montrera que le modèle est largement transposable à d'autres médias que le support littéraire originel. Le genre inaugure de la sorte une machinerie d'intrigue dont le potentiel de reproduction est pratiquement inépuisable ». (Dubois 26) Nous voici invités à interroger les relations entre mode narratif et mode théâtral dans l'œuvre de Christie dans une perspective esthétique : que signifie « reproduire » le « modèle » policier dans un autre médium ; est-ce la même chose que le « transposer » ? L'intégralité du « modèle » peut-elle faire l'objet d'une reproduction ou d'une transposition ? On note de nombreux indices textuels relevant de la théâtralité dans les récits ; pour autant, ces éléments font-ils systématiquement l'objet d'un transfert vers le dramatique ou constituent-ils, au contraire, des noyaux de résistance ? Existe-t-il une poétique de l'indice proprement policière ou celle-ci varie-t-elle selon le médium ? Peut-on penser le transfert en terme de *continuum* ?

Autant de questions auxquelles cet article se propose d'esquisser des réponses en analysant le fonctionnement de l'objet, du corps (voix et geste) et de l'espace dans deux nouvelles d'Agatha Christie et leur auto-adaptation. La nouvelle intitulée 'Three Blind Mice' (1948) (*T B M*) reprenait *Three Blind Mice*, une pièce radiophonique d'une vingtaine de minutes commandée en 1947 par la Reine Mère à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire et diffusée sur la BBC ; cette nouvelle fut ensuite transposée à la scène

sous le titre *The Mousetrap*[1] (1952) (*M*) et devint le plus long succès commercial de l'auteur. La pièce célèbre sa 25 000e représentation sur la scène londonienne en novembre 2012, et son soixantième anniversaire par une tournée dans toute l'Angleterre jusqu'en 2013, le « Diamond Tour ». Elle s'ouvre sur un meurtre qui se déroule sur la scène non éclairée avant de transposer l'action à Monkswell Manor, pension isolée par une tempête de neige où Mollie et Giles Ralston attendent leurs tout premiers hôtes. Ils sont bientôt rejoints par l'inspecteur (Sergeant) Trotter, un policier convaincu qu'un deuxième meurtre va avoir lieu au manoir. Effectivement, à la fin du premier acte, Mrs Boyle est assassinée dans l'obscurité. On soupçonne alors que la sœur, le frère, ou le père d'un enfant décédé suite à des maltraitances vengerait sa mort, et qu'une troisième victime est en danger. Au second acte, le policier cherche à reconstituer, verbalement puis concrètement, le second meurtre tout en déterminant l'identité de la troisième victime dans le but affiché de la protéger. Il s'avèrera être le meurtrier lorsque sa sœur, Miss Casewell, le reconnaîtra à sa façon de tordre une mèche de cheveux, sauvant ainsi sa troisième victime, Mollie, également liée à l'affaire bien malgré elle. *Witness for the Prosecution* (1953) est l'adaptation à la scène de la nouvelle du même titre publiée en 1933 (*W P*) dans le recueil intitulé *The Hound of Death*. Leonard Vole est accusé de crime crapuleux ; Sir Wilfred et Mr Mayhew, convaincus de son innocence, acceptent de représenter au procès. Leonard aurait séduit une riche veuve et, une fois couché sur son testament, l'aurait assassinée ; les preuves matérielles sont accablantes. Son épouse, Romaine Heilger, froide et peu attachée à son mari, ne témoignera pas pour le défendre. Une mystérieuse inconnue remet alors à Sir Wilfred des lettres envoyées par Romaine à son amant. Lorsque cette dernière témoigne au procès pour l'accusation, son récit est décrédibilisé par ces lettres, que produit la défense, et Leonard est acquitté. Romaine explique alors les avoir forgées et avoir joué la comédie – elle est actrice – pour obtenir l'acquittement de son mari, qu'elle sait coupable. La pièce ménage un second renversement, lorsque Romaine découvre, à l'issu du procès, que Leonard va profiter de la fortune qu'il a fraîchement acquise avec une autre maîtresse, et il l'assassine à l'arme blanche.

L'indice et la preuve : de l'objet comme vérité

Structurellement, l'intrigue policière repose sur l'omission du moment du crime qu'il revient à l'œuvre de combler en proposant un ou des récits structuré(s) à partir d'indices ou de preuves disséminés dans le texte. Chez Agatha Christie, récit et théâtre façonnent ce manque inaugural selon des modalités bien distinctes.

Dans 'Three Blind Mice', « A man in a dark overcoat » (*T B M*, 1) arrive au 74 Culver Street et se fait indiquer l'appartement de Mrs Lyon par la gardienne : « When the man got round the bend of the staircase he began to whistle softly. The tune he whistled was 'Three Blind Mice.' » (*T B M*, 2) Le récit construit l'ellipse du meurtre au moyen de ce que j'appellerai les *déictiques blancs* (au sens où l'on évoque une « balle à blanc », c'est-à-dire sans efficacité réelle) : « a man » devient « the man » sans que son identité s'en trouve clarifiée ; l'imprécis « he began to whistle » est aussitôt élucidé par « The tune he whistled was », si bien que la reprise qui suggère la fonction indicielle du sifflement en repousse en même temps la mention. Lorsque l'inspecteur Trotter cherche à assassiner Molly (Mollie dans la pièce), révélant qu'il occupe la fonction de coupable et non celle de détective, ce sont encore des déictiques blancs qui opacifient la perception de la scène par la victime putative : « He took *something* out of his pocket. He was smiling now, happily. / Molly stared at the *object* he held. "I always thought the police didn't carry *revolvers*," she said. » (92 – *je souligne*) Les vocables censés désigner des éléments du meurtre renvoient à un vide fuyant. Les déictiques, supposés désigner un référent transparent (c'est-à-dire rendu évident par le contexte immédiat), opacifient le récit.

Dans la pièce, l'opacification ne joue plus sur les mots, mais sur la perception de la scène par les spectateurs, et l'obscurité rend invisible une action signifiée par prolifération de signes auditifs :

> *Before the CURTAIN rises the House Lights fade to a complete BLACK-OUT and the music of 'Three Blind Mice' is heard.*
> *When the CURTAIN rises the stage is in complete darkness. The music fades giving place to a shrill whistle of the same tune, 'Three Blind Mice.' A woman's piercing scream is heard then a mixture of male and female voices saying : "My God, what's that ?" "Went that way!" "Oh, my God!" Then a police whistle*

sounds, followed by several other police whistles, all of which fade to silence. (*M*, 299-300)

Alors que dans le récit les déictiques blancs masquent l'indice qu'ils prétendent mettre en évidence, la pièce reprend aussitôt les indices sonores, médiatisés et articulés dans un message radiophonique : « VOICE ON THE RADIO… and according to Scotland Yard, the crime took place at twenty-four Culver Street, Paddington. » (*M*, 300) Si l'on s'accorde avec Pierre Bayard à penser que l'énigme christienne fonctionne avant tout par aveuglement, il semble que le récit pratique le « mensonge par omission » tandis que la pièce joue de la surabondance du signe ou, pour le dire avec Pierre Bayard, de l'» exhibition ». (Bayard 43)

Cette tendance de la pièce policière à la surenchère du signe est patente dans le premier acte de *The Mousetrap* qui met en évidence (quantitativement et qualitativement) les indices vestimentaires bien plus que la nouvelle : la description du costume de l'assassin présumé donnée à la radio, « a dark overcoat, light scarf, and a soft felt hat » (*M*, 300), s'actualise en objets visibles lorsque Giles entre en scène et dépose ostensiblement sur le fauteuil « his overcoat, hat and scarf » (*M*, 301). S'y ajoute un effet de « mise en évidence » (Pavis 113) lorsque Mollie les accroche à une patère tandis que la radio diffuse à nouveau le signalement du suspect et que se crée un rapport illustratif, voire redondant, entre sa manipulation des accessoires et le texte dramatique radiodiffusé :

– [the police] are anxious to interview a man seen in the vicinity, wearing a dark overcoat –
(MOLLIE *picks up Giles' overcoat*)
– light scarf –
(MOLLIE *picks up his scarf*)
– and soft felt hat.
(MOLLIE *picks up his hat and exits* […]) (*M*, 303).

Décrédibilisés aussitôt désignés, les pardessus des personnages, qui finissent par former un alignement visible jusqu'à la fin de la représentation, s'affichent comme des indices faibles, comme le souligne Miss Casewell : « Useful description. Could fit pretty well everyone, wouldn't it ? » (*M*, 312) Dans la nouvelle, le manteau ne

devient un indice faible qu'*a posteriori*, quand il ne s'intègre finalement à aucun récit explicatif.

Cette comparaison du récit et du texte dramatique nous invite à interroger la valeur de la visibilité des objets : quelle différence poétique entre un objet décrit par le récit et un objet matériel manipulé sur scène ? Rappelons que la présence de l'objet au théâtre ne va pas de soi mais relève d'un choix esthétique. Anne Ubersfeld définit « l'objet théâtral dans son statut textuel comme ce qui est *syntagme nominal*, *non-animé* et dont on pourrait à la rigueur donner une *figuration scénique* » (Ubersfeld 144) : « il est un *être-là*, une présence concrète » (Ubersfeld 146) mais un « *être-là* qui *produit* (des gestes, des actes, des *stimuli*), plus qu'un système de signes qui signifie. » (Ubersfeld 146) Il conviendrait alors d'analyser le fonctionnement des objets dans *The Witness for the Prosecution*, où ils font principalement fonction de preuve, c'est-à-dire qu'ils ne renvoient pas, comme l'indice, à la mise en récit à venir d'une vérité, mais à la construction rétrospective d'un récit avéré.

L'intrigue de *Witness for the Prosecution* repose sur la confirmation par son épouse de l'alibi de Leonard Vole, accusé de meurtre avec préméditation. Celle-ci réfute le récit de son mari devant le tribunal mais la fiabilité de son propre témoignage se trouve mise en doute par la liasse de lettres envoyées à son amant. Dans la nouvelle comme dans l'adaptation scénique, la production des lettres provoque l'aveu (prémédité) de Romaine de son faux mensonge, ce qui assure l'acquittement de Leonard ; pour autant, peut-on parler de « reproduction » à l'identique du dispositif ?

Dans la nouvelle, l'aveu par Romaine d'un premier mariage en Autriche n'est jamais corroboré et n'est repris lors du procès que sous forme de litote : « For the last three years you have lived with the prisoner and passed yourself as his wife ? » (*W P*, 114) Cet aveu conserve un statut ambigu : une fois le stratagème de Romaine dévoilé, la véracité de son précédent mariage devient sujette à caution car il pourrait s'agir d'un mensonge visant à rendre plus crédible l'invention de l'amant. Dans la pièce, en revanche, le

certificat de mariage produit devant la cour fait l'objet de manipulations scéniques appuyées :

> ([SIR WILFRID] *picks up a document.*) Mrs Heilger, is this a certificate of marriage between yourself and Otto Gerthe Heilger on the eighteenth of April nineteen forty-six, in Leipzig?
> (The USHER rises, takes the certificate from MYERS and takes it to ROMAINE.)
> ROMAINE. It is.
> JUDGE. I should like to see that certificate.
> (The USHER gives the certificate to the CLERK, who hands it to the JUDGE.)
> It will be exhibit number four, I think.
> MYERS. I believe it will be, my lord.
> JUDGE. (*After examining the document.*) I think, Sir Wilfrid, this witness is competent to give evidence. (*He hands the certificate to the* CLERK.)
> (The CLERK gives the certificate to the USHER, who hands it to MAYHEW. The USHER then crosses and resumes his seat. MAYHEW shows the certificate to SIR WILFRID. (*W P*, 438)

Dans le cadre de la pièce judiciaire, la double ostension, verbale et gestuelle, du certificat de mariage établit la véracité du premier mariage sur le mode de la métonymie. Elle remplit ainsi plusieurs fonctions dramatiques : établir l'immoralité de Romaine, susciter un sentiment de défiance et de supériorité morale chez les membres du jury et les spectateurs[2] et créer les conditions de leur croyance en l'authenticité des lettres à l'amant imaginaire produites à l'acte suivant selon le principe de la répétition à l'identique. Pour ce faire, elle prétend ignorer le phénomène de dénégation définitoire du théâtre pour jouer de l'illusion commune qui veut que : signe naturel = vérité / signe artificiel = mensonge comme si sur scène tout signe « naturel », ou plutôt matériel, ne devenait pas de fait artificiel. D'ailleurs, lorsque les lettres font à leur tour l'objet de manipulations et de commentaires, le spectateur est tout prêt à croire au retournement vérité / mensonge opéré par la défense. L'avocat lit alors la première lettre de la liasse avant de proclamer : « Members of the Jury, when *truth* is *clearly evident* it *speaks for itself.* » (*W P*, 471 – *je souligne*) L'objet, dans l'innocence supposée de son *être-là*,

provoque l'aveuglement du spectateur selon « le principe de la lettre volée » (Bayard 38) qui consiste à « dissimuler la vérité par excès d'évidence ». Notons que, dans la nouvelle, la force de conviction de la preuve découle non de la transparence supposée de l'objet mais, au contraire, de l'adhésion du lecteur au point de vue du personnage focalisateur. Cette adhésion est fabriquée par le passage du discours rapporté au style indirect au discours rapporté au style indirect libre. Le style indirect libre médiatise la révélation de la tromperie de Romaine : « He put it to her that her story was a malicious fabrication from start to finish » (*W P*, 114), puis, le glissement vers la supposée transparence du discours rapporté au style indirect libre crée la trompeuse impression qu'aucun personnage ne filtre la voix du narrateur, ce qui crée un effet de véracité objective : « She had invented the whole story to ruin him. » (*W P*, 116)

La production et la manipulation d'objets sur scène porterait ainsi à son comble le « principe de la lettre volée ». Mais cette formulation suppose un *continuum* entre le narratif et le théâtral, et donc implique que le transfert du texte à la scène ne serait qu'une question d'intensité. Le transfert peut-il se penser en termes de quantité, de degré, ou relève-t-il de la rupture qualitative[3] ?

La voix, le geste : des embryons de théâtralité

Je formulerai l'hypothèse que ce que je nommerai les *embryons de théâtralité*, c'est-à-dire ces éléments textuels qui, dans le récit, relèvent d'une théâtralité apparemment si évidente qu'ils semblent appeler une « traduction »[4] directe (une « reproduction » selon la terminologie de Pierre Dubois) vers le dramatique et le scénique, constituent précisément des nœuds de résistance à tout transfert. La définition de la théâtralité comme théâtre en gestation au sein du narratif, donc directement traductible comme tel, perdrait alors toute pertinence.

Dans 'Three Blind Mice', les références aux voix des personnages participent à la détermination de leur identité structurelle de suspect / enquêteur / coupable. Lorsqu'il entre dans la bibliothèque où il a convoqué tous les suspects, l'inspecteur Trotter les perçoit sur un mode choral :

> Four voices spoke at once as Sergeant Trotter entered the library.
> Highest and shrillest was that of Christopher Wren declaring that this was too, too thrilling and he wasn't going to sleep a wink tonight, and please, *please* could he have all the gory details ?
> A kind of double-bass accompaniment came from Mrs. Boyle. "Absolute outrage–sheer incompetence–police have no business to let murderers go roaming about the countryside."
> Mr. Paravicini was eloquent chiefly with his hands. His gesticulations were none more eloquent than his words, which were drowned by Mrs. Boyle's double bass. Major Metcalf could be heard in an occasional short staccato bark. He was asking for facts. (*T B M,* 52-53)

Le policier impose le silence à cette cacophonie selon l'opposition entre ordre et chaos, se distinguant ainsi du groupe de suspects, ce qui masque sa fonction de meurtrier. Après avoir dissimulé la véritable fonction de Trotter, ce sont des références à la voix qui la confirment : alors qu'il s'apprête à réunir les occupants du manoir afin de perpétrer son troisième meurtre, sa voix dissimule sa véritable nature : « His voice became official » (*T B M*, 84), mais une fois qu'il a avoué : « *I'm not a policeman* » (*T B M*, 92), son intonation change : « his voice, when he spoke, was becoming a child's voice » (*T B M*, 92) puis « a piteous child's voice » (*T B M*, 94), en accord avec sa nouvelle fonction de meurtrier traumatisé. Cette description, qu'on pourrait qualifier d'opératique, constitue dans la nouvelle un *embryon de théâtralité* ; cependant la pièce ignore précisément cet embryon pour développer des effets sonores qui lui sont propres, telles les variations inquiétantes sur des airs de comptines que chante Christopher Wren, que siffle le meurtrier et que Paravacini puis Mollie jouent au piano. À la fin de I, 1, c'est le rire de Paravicini qui participe à la caractérisation de ce personnage comme fou dangereux : « Monkswell Manor Guest House. (*He laughs*) Perfect. (*He laughs*) Perfect. (*He laughs and crosses to the fireplace*) / MOLLIE *looks at* GILES *and they look at* PARAVICINI *uneasily as – the* curtain *falls* « (*T B M*, 316), et donc comme suspect.

Dans l'adaptation à la scène, ce n'est pas la voix qui constitue la preuve de la véritable identité de Trotter, mais le geste. *The Mousetrap* ajoute le personnage de Miss Casewell qui se révèle au

dernier acte être la sœur de Trotter[5]. En accord avec la tradition et les conventions de la scène de reconnaissance, le frère et la sœur ne prennent conscience de leur véritable identité qu'à la fin du dernier acte, grâce à un geste de Trotter : « *He starts twirling his hair in his right hand* » (*M*, 367). Ce geste est mis en évidence selon le principe de la surenchère qui caractérise le théâtre christien : « MISS CASEWELL. I came to England to find you. I didn't recognize you until you twirled your hair the way you used to do. / (TROTTER *twirls his hair.*) / Yes you always did it, Georgie. « (*M*, 377).

Est-il pertinent de penser le transfert de l'indice / preuve de la voix au geste comme un *continuum* ? Quelle utilité, quelle pertinence, à poser la question de l'équivalence entre la voix et le geste ? Ne vaut-il pas mieux penser le transfert transmodal comme un bond, une rupture dont il convient d'observer les points de résistance ?

'Witness for the Prosecution' mentionne un geste de la main de Romaine lors de ses premières rencontres avec Mayherne : « an occasional very slight movement of the hand that was distinctly foreign » (*W P*, 96) ; « her hands clenching and unclenching themselves nervously « (*W P*, 106). Ce geste est repris par l'inconnue qui remet la correspondance décrédibilisante à l'avocat de Leonard : « The other's voice grew thick and hoarse, her hands clenched and unclenched « (*W P*, 110). Lorsque ce dernier se souvient, une fois son client acquitté, du geste de Romaine, c'est alors qu'il comprend la supercherie : « If he closed his eyes he could see her now, […] her right hand clenching and unclenching itself unconsciously, all the time. Curious things, habits. That gesture of hers with the hand was her habit, he supposed. Yet he had seen someone else do it quite lately. Who was it now? Quite lately… « (*W P*, 116-118) L'efficacité de la main comme indice efficace se trouve neutralisée par sa diffraction textuelle. Il y a parasitage entre la main littérale, à la gestuelle inhabituelle, et la main figurée de l'expression « to play a lone hand » que Romaine utilise lors de son premier entretien avec Mayherne (*W P*, 98) puis, en guise de confirmation, lors de leur rencontre finale : « "Why did I play a lone hand ?" » (*W P*, 118), où elle est encadrée par deux références au théâtre : « Romaine Heilger was an actress », puis « "Such an elaborate comedy !" » (*W P*, 118)

La trahison des mains, pour faire écho au premier titre de 'Witness for the Prosecution', 'Traitor Hands'[6], est donc aussi poétique.

Ne serait-ce pas justement parce que la rhétorique de la main (le geste éloquent, le discours efficace) s'articule à une poétique de la main qui la dépasse et la trouble, qu'elle ne se « traduit » pas directement, automatiquement, telle quelle, à la scène ?

L'adaptation à la scène ne conserve que des gestes *blancs* (au sens où je parle de déictiques blancs). Les gestes répétés ou dissonants qui font planer la suspicion sur les personnages (gesticulations de Mayhew cherchant ses allumettes ou du procureur général remettant sa perruque en place, main gauche avec laquelle Janet Mackensie prête serment) ne participent qu'à la caractérisation et non à l'intrigue policière. Dans la pièce, c'est la voix qui, faisant naître le trouble entre étrangeté naturelle et étrangeté construite, participe de la rhétorique du leurre[7]. Alors que, dans la nouvelle, Mayherne interprétait avec succès l'indice gestuel, dans la version dramatique c'est Romaine qui révèle son stratagème « *In the Cockney accent of the* WOMAN *who visited* SIR WILFRID *at his office* » (*W P*, 474). L'étrangeté construite de la voix de l'actrice apparaissait plus tôt dans la pièce lorsque, donnant sa version des faits à Sir Wilfrid, elle imitait son phrasé : « *She imitates a man's voice* » (*W P*, 413). Mais, son accent allemand, qui désigne le caractère naturel de l'étrangeté de sa voix, masque sa nature artificielle, travaillée et, ainsi, sa fonction d'indice. La pièce feint alors d'ignorer, ou feint de croire que les spectateurs ignorent, le fait qu'au théâtre tous les signes sont artificiels, qu'aucun, pas même la voix, ne saurait être « naturel ».

L'espace de la reconstitution : efficacité ou gratuité du texte ?

La dramatisation ne « reproduit » pas le « modèle » diégétique à l'identique mais opère par rupture ; en outre, même dans les cas où les embryons de théâtralité se trouvent développés dans l'adaptation à la scène, ils subissent une transformation qualitative plus que quantitative. Le suspense de 'Three Blind Mice' repose sur l'exclusion de l'inspecteur Trotter de la liste des suspects. Au moment de la reconstitution du second meurtre, la nouvelle construit deux groupes d'actants bien distincts : les suspects (dont

au moins un est *a priori* coupable) et l'enquêteur (*a priori* innocent) : « You might have thought that there were five guilty people in the room, instead of one guilty and four innocent ones. One and all cast doubtful sideways glances at the assured, smiling young man who had proposed this innocent-sounding manoeuvre « (*T B M*, 85). Le policier n'est tout simplement pas mentionné dans la liste des cinq suspects désignés par le récit, Molly, Giles, Mr. Wren, Mr. Paravicini et le Major Metcalf. Toutefois, l'esquisse d'une ligne de démarcation trouble entre « innocent » et « innocent-sounding » suggère que l'opposition radicale « guilty » / « innocent » est trop artificielle pour être fiable. La requalification de la fonction de Trotter, d'enquêteur en coupable, est ainsi préparée au moment même où la suspicion est déplacée sur les autres personnages par son effacement du texte et le stratagème de la reconstitution. Comme Trotter souligne à l'excès la primauté de l'occupation de l'espace pour la « reconstruction of the movements of apparently innocent people » (*T B M*, 87), les personnages se concentrent sur la reproduction de leur position antérieure dans le manoir, sans voir que le but de la « manœuvre », pour le meurtrier, est d'isoler la troisième victime. « *It's a trap*, thought Molly. *It's a trap, but I don't see how*— » (*T B M*, 85) : cet aveuglement résulte en outre du passage à la focalisation interne lorsque Molly, seule en scène dans le rôle de Paravicini jouant l'air 'Three Blind Mice' au piano, croit comprendre qu'elle incarne le coupable alors même qu'elle remplit la fonction de la prochaine victime. La spatialisation de la reconstitution du second meurtre, déjà perpétré, masque l'enjeu spatial du meurtre *à venir* ; la souricière est donc spatiale autant que temporelle.

Le stratagème de la reconstitution-souricière brouillée par une double orientation temporelle constitue pareillement le ressort de l'adaptation scénique, mais selon des modalités différentes. Alors que la nouvelle tend à gommer le personnage de Trotter du récit et l'omet dans la liste des suspects, la pièce de théâtre dissimule sa culpabilité par un excès de présence.

Le décor, un labyrinthe que suggèrent un escalier et une série de portes, structure de façon complexe espace scénique (le salon) et hors-scène ; les personnages le parcourent en tous sens, s'y cachent,

s'y perdent, s'y bousculent parfois. Comme dans la nouvelle, le drame regroupe ou isole alternativement les personnages. Cependant, l'espace scénique se distingue du hors-scène selon l'impression trompeuse que le hors-scène, où l'acteur est invisible, constitue une zone de danger, tandis que la scène, où l'acteur est visible, serait un espace protecteur. Ainsi, la position de Mollie, la troisième victime potentielle (le spectateur l'ignore), est l'enjeu de discussions entre les personnages : on cherche à la faire rester dans l'espace scénique, ou à la confiner, seule, dans le hors-scène de la cuisine où un repas se prépare pendant tout le second acte. Or le but de la reconstitution est justement de l'isoler dans l'espace scénique, les deux meurtres réussis se déroulant sur scène mais dans l'obscurité. De plus, lors de la reconstitution du second, Trotter multiplie les emplois pour masquer et servir son véritable but : à son rôle de metteur en scène s'ajoutent ceux de protagoniste et d'acteur : « I need someone to reproduce my own actions. I am sorry to ask of you, Mr. Ralston, but would you go out by that window and follow the telephone wire […]. I am enacting the part of Mrs. Boyle » (*T B M*, 374).

Cependant, le fonctionnement du second acte dans le cadre purement policier pose question. Le Major Metcalf révèle dès I, 2 que Mrs Boyle était la juge qui confia les enfants à la famille d'accueil maltraitante, ce qui amène Mollie à trahir sa connaissance de l'affaire. Pourquoi, alors, après avoir assassiné Mrs Boyle à la fin du premier acte, l'assassin attend-t-il, pour accomplir sa vengeance et tenter d'assassiner Mollie, tout le second acte avec ses nombreux interrogatoires visant selon toute apparence à établir quel autre personnage a connaissance du drame des trois enfants et ses deux reconstitutions (l'une verbale, l'autre jouée) ? La double reconstitution qui occupe tout le second acte, verbale lors des interrogatoires successifs des suspects, puis scénarisée par Trotter et jouée par tous les personnages, participe de la structure policière qui nécessite de repousser la révélation de la solution ; son entêtement à répéter le second meurtre relève bien du dispositif de la fausse piste et du dilatoire. Elle relève en outre de la structure du thriller, dans la mesure où l'identité de la troisième victime est mystérieuse. Dilation

et suspense contribuent donc au cadre générique dans lequel s'inscrit *The Mousetrap* ; cependant, la dilatation du second acte ne me semble pas relever uniquement d'une rhétorique policière (d'une efficacité du verbe). Elle relève surtout d'une poétique théâtrale (d'un texte irréductible à une efficacité), d'une jouissance du mouvement pour le mouvement, de la répétition pour la répétition, du jeu avec ses souris prises au piège, comme le suggère l'aveu de l'enquêteur qui est aussi le meurtrier et le maître du jeu : « And I'll tell you another thing. The killer's enjoying this. Yes, he's enjoying himself a good deal… « (*M*, 363). C'est un lieu où le théâtre prend des libertés avec la linéarité du récit, s'invente une modernité telle que la définit Jacques Rancière, par exemple à propos de *M le Maudit* (1931) de Fritz Lang, quand le personnage de M prend le temps de la rêverie, devant une vitrine, avec une fillette :

> C'est une affaire de poétique. Aux exigences aristotéliciennes du récit qui conduit le criminel au point où il sera saisi et démasqué vient se mêler et s'opposer une autre exigence : l'exigence *esthétique* des plans suspendus, celle d'une contre-logique qui interrompe toute révélation de secret, pour faire ressentir la puissance du temps vide : ce temps des fins suspendues, où les petites Cosette contemplent leurs poupées de rêve où les 'misérables' en sursis goûtent le simple moment de réconciliation avec un monde qui ne vous veut rien et dont on ne veut rien sinon le partage d'une qualité inédite du sensible. (Rancière 72)

Le second acte de *The Mousetrap* embrasse pareillement « le temps perdu de la flânerie » (*M*, 72), à contre courant du « temps des projets et des fins poursuivies et entravées » (*M*, 72) qui caractérise non seulement le récit antérieur mais également le cadre structurel du roman policier. C'est ici un vide plein, une flânerie saturée – de dialogues, de répétitions, de mouvements –, un espace de liberté tendu entre plaisir et angoisse qui perturbe la logique policière, une « contre-logique » de la gratuité, de la dépense, de la folie, selon l'exhortation de Mollie : « [p]erhaps it's fun to be crazy! » (*M*, 359).

À la lumière de ces deux auto-adaptations d'Agatha Christie, il apparaît que la notion de transfert ne saurait se concevoir comme un

principe universel, mais bien plutôt comme une mise en relation de deux textes, essentiellement variable. En outre, la théâtralité n'est pas du théâtre potentiel, traductible ou transférable tel quel ou, pour le dire autrement, le théâtre hors du théâtre n'est plus du théâtre. Le phénomène de transfert d'un code esthétique à un autre, qui ne serait donc pas réversible, serait alors à concevoir en termes de rupture et de résistance plus qu'en terme de *continuum* et de degré. Loin de découler naturellement d'embryons de théâtralité, l'adaptation travaille ses points de résistance, ces passages, justement, qui selon toute apparence relèvent le plus directement de l'autre médium. Quand ils font l'objet d'un transfert, ils ne subissent pas une modification quantitative (étoffement, par exemple) mais plutôt qualitative, un changement qualitatif qui peut se définir en termes de bond du rhétorique vers le poétique ou du poétique vers le rhétorique (compris au sens de verbe efficace / irréductible à une efficacité), sans que ni l'un ni l'autre ne soient assignables à un code esthétique particulier.

BIBLIOGRAPHIE

PIÈCES PRIMAIRES :

CHRISTIE, Agatha. « Witness for the Prosecution » in *The Hound of Death and Other Stories*. Hamburg, Paris, Bologna, The Albatross, 1937.

—. « The Mousetrap » in *The Mousetrap and Other Plays*. New York, Signet, 2000.

—. « Three Blind Mice » in *Three Blind Mice and Other Stories*. New York, St Martin's Paperbacks, 2001.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS :

BAYARD, Pierre. *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris, Éditions de Minuit, 1998.

DUBOIS, Jacques. *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Armand Colin, 1992.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod, 1990.

RANCIÈRE, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris, Seuil, 2001.

SANDERS, Dennis & LOVALLO, Len. *The Agatha Christie Companion. The Complete Guide to Agatha Christie's Life and Work*. New York, Delacorte Press, 1984.
SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Paris, Seuil, 1999.
UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tome I, Paris, Belin, coll. Belin sup lettres, 1998 (réédition 1996).

---

1 Sur la fabrication du succès commercial de *The Mousetrap*, voir Dennis Sanders & Len Lovallo (412) :

> After the radio play *Three Blind Mice* was broadcast, Christie decided to turn it into a short story and a full-length stage play. The short story version was published in the United States in *Three Blind Mice and Other Stories*, but withheld from publication in British collections so as not to reveal the ending of the plot of the planned stage production.

2 Les spectateurs sont d'ailleurs invités par le paratexte à monter sur scène pour se mêler au jury :

> As there are a large number of non-speaking parts, it may well be that local amateurs can be used, or members of the audience be invited on to the stage, and I believe that this would be greatly to the benefit of the play rather than lose the spectacle of a lot of people in the court scene. (*M*, 386)

3 Schaeffer affirme :

> Il est donc important de reconnaître que la fiction possède des modes d'être très différents selon les supports symboliques dans lesquels elle s'incarne : récit verbal, pièce de théâtre, art du mime, fiction radiophonique, bande dessinée, peinture, (parfois) photographie, cinéma, dessin animé, installations (dans les arts plastiques), multimédia, systèmes de réalité virtuelle… Et ces différences ne sont pas de "simples" différences formelles. En vertu du caractère indissociable de l'univers fictionnel et de l'aspectualité à travers laquelle il vient à l'existence, les différences au niveau des modalités d'immersion (et donc du type de feintise ludique) se traduisent par des expériences fictionnelles irréductibles l'une à l'autre. (Schaeffer 242)

4 J'emprunte ce terme à Jean-Marie Schaeffer qui le réfute à propos des deux expériences incomparables que constituent la lecture de *Lolita* et le visionnage du film : « ces deux expériences ne sauraient être traduites l'une dans l'autre », (Schaeffer 242).

5 Le thème de la famille ainsi que l'ancrage dans le code du mélodrame (le type de la « woman with a past ») sont renforcés dans *The Mousetrap* par une autre modification : dans la nouvelle, c'est la sœur de Molly qui fut l'institutrice du frère décédé tandis que dans la pièce c'est Mollie à qui la rencontre avec Georgie, le frère survivant, permet de surmonter son traumatisme tout en dévoilant à son mari une partie de son passé.

6 La nouvelle « The Witness for the Prosecution » fut publiée dans *Flynn's Weekly* en 1925 sous le titre « Traitor Hands » avant d'être reprise dans un recueil paru en Angleterre en 1933, *The Hound of Death*. Elle ne sera publiée aux États-Unis qu'en 1948, dans *The Witness for the Prosecution & Other Stories*.
7 Fausses pistes que Pierre Bayard considérerait plus positivement comme des récits possibles.

Le transfert dans la dramatisation d'un conte policier : de *The Purloined Letter* de Poe aux *Pattes de mouche* de Sardou

Ignacio RAMOS GAY (Associate Professor, Universidad de Castilla-La Mancha)

En 1864, dans la revue *Le musée des familles*, Jules Verne publie « Edgar Poe et ses œuvres », un article en quatre chapitres dans lequel le romancier décrit l'emprise qu'exerce l'écrivain nord-américain sur les milieux littéraires français. À travers ces pages, Verne dévoile tout un réseau de pistes intertextuelles qui montrent à quel point Edgar Allan Poe est source d'inspiration de ses propres romans, et de ceux d'une pléiade de romanciers français de la seconde moitié du dix-neuvième siècle : de Villiers de l'Isle-Adam, Jean Richepin, Maupassant, Marcel Schwob, Régnier, Huysmans[1]. Outre toutes ces interconnexions textuelles entre Poe et le décadentisme français qui sont minutieusement décelées par la critique académique[2], l'originalité de l'argumentation de Jules Verne réside dans sa volonté d'attirer l'attention sur l'influence exercée par Poe sur le théâtre populaire français du Second Empire, et en particulier sur quelques sous-genres dramatiques tels que le vaudeville. À l'évidence, le passage de l'œuvre de Poe à la scène française ne peut se réaliser que par la création de Victorien Sardou, le dramaturge le plus prolifique, avec Eugène Scribe, de la scène européenne du dix-neuvième siècle. Ceci explique la légèreté de la remarque de Jules Verne concernant les parallélismes structurels entre un des premiers contes de Poe, *The Purloined Letter* (1844), et le premier grand succès de Sardou sur la scène parisienne, *Les Pattes de mouche* (1860). Jules Verne souligne l'évidence du rapport entre les deux textes :

> Cette nouvelle [*The Purloined Letter*] est charmante et pleine d'intérêt. M. Victorien Sardou en a tiré une pièce délicieuse, *Les Pattes de mouche*, dont vous avez certainement entendu parler, et qui a été l'un des plus grands succès du Gymnase.[3]

En effet, même si la critique contemporaine ignore l'influence des œuvres d'Allan Poe sur la scène étrangère à la faveur du caractère essentiellement littéraire inhérent à d'autres genres comme la poésie, le conte fantastique ou le roman, cette affirmation de Jules Verne ne fait que témoigner de la logique des mécanismes de réappropriation transgénérique d'un texte littéraire à succès. Car, si les traces de l'art de Poe sont décelables dans les œuvres lyriques de Lautréamont, Rimbaud, Baudelaire ou Verlaine, aussi bien que dans les contes et romans des auteurs cités plus haut, il est tout aussi logique d'imaginer qu'une telle influence soit également visible dans les créations des dramaturges français de l'époque : ils ont eux aussi été copiés, plagiés, imités et adaptés constamment sur les scènes des capitales européennes[4]. Par conséquent, du point de vue historiographique, le théâtre ne peut être qu'un autre récepteur et transformateur des nouvelles de Poe, d'autant plus qu'il s'agit du genre le plus populaire en France[5]. De ce fait, le théâtre est l'art privilégié des auteurs et adaptateurs pour transférer et réécrire pour la scène d'autres textes qui ont rencontré l'approbation du public, quel que soit leur genre originel : poèmes, contes, ou romans.

Théâtralité des textes de Poe et popularité

Cependant, tout en indiquant les rapports intersémiotiques entre le conte et le théâtre, Jules Verne n'en dévoile pas moins un des aspects qui ont favorisé l'adaptation des nouvelles de Poe pour la scène : leur théâtralité intrinsèque. C'est-à-dire que, en établissant une relation de subordination de composition entre la nouvelle de Poe et la pièce de Sardou, et sans nier que le public parisien a une bonne connaissance du conteur nord-américain, Verne met en valeur le caractère pionnier des contes d'Edgar Allan Poe dans sa fonction de catalyseur d'un certaine forme dramatique qui fonde l'intrigue sur la quête d'un objet perdu et participe d'une structure comparable à celle du roman policier[6].

Par ailleurs, Jules Verne explique la renommée de l'auteur nord-américain en France par le fait qu'il va de soi que le conte de Poe est un hypotexte de la pièce de Sardou. Bien avant la popularité acquise par le biais des traductions menées à bien par Baudelaire,

une bonne partie de la critique[7] soutient que les contes de Poe, et tout particulièrement *The Murders in the Rue Morgue*, traduit en français sous le titre *L'Orang-Outang*, sont connus en France grâce aux traductions anonymes parues dès 1841 dans les journaux tels que *La Quotidienne*, *Le Commerce* ou *Le Charivari*. De même, c'est Isabelle de Meunier que la critique désigne comme la première adaptatrice des contes en français, dont la publication *Des Contes d'Edgar Poe*, date de 1846[8]. Or, c'est par les traductions de Baudelaire, d'abord pour des hebdomadaires et d'autres feuilletons, et par la suite rassemblées en trois volumes publiés entre 1856 et 1864 que Poe est définitivement reconnu en France comme un auteur majeur. Comme l'affirme Retinger, au début du XXe siècle, « les merveilleuses traductions de Baudelaire ont fait des œuvres de l'auteur américain un livre pour ainsi dire classique en France ». (Retinger 128-129) Plus tard, Raymond Foye renforce cette opinion en soutenant que Poe s'est établi parmi bien d'écrivains français en tant que projection personnelle d'eux-mêmes :

> France's greatest poetic geniuses took Poe seriously, while he was generally misunderstood and derided in literary America. To French poets, Poe was more than just a model; he was a mirror from afar in which they saw themselves. For Baudelaire, Poe wandered lifelong drunken and deranged throughout a vast prison that was the United States, while Mallarmé thought of Poe as living a quiet life, like himself, 'an existence simple and monotonous'. (Foye 77)

La première représentation *Des Pattes de mouche* a lieu au Gymnase Dramatique de Paris, en 1860, et le succès élève l'auteur à la catégorie de maître du théâtre, selon Eugène Scribe. Dans ce sens, en remémorant les scènes théâtrales du dix-neuvième siècle, le critique Georges Cain affirme en 1906 que « *Les Pattes de mouche* de Victorien Sardou amusent tout Paris » (Cain 206). La pièce connut le succès à Londres, où la pièce est plusieurs fois traduite et adaptée : la version de J. Palgrave Simpson, *A Scrap of Paper or the Adventures of a Love Letter* (1889) est choisie pour publication. À Londres, pendant la période victorienne, *A Scrap of Paper* est jouée pour la première fois en 1861 au St. James Theatre[9] puis reprise successivement en 1876 et en 1897 au Court Theatre[10]. Par la suite, la pièce est représentée aux États-Unis sous divers titres : *The Scrap of Paper* ou

Mary, Mary Quite Contrary. Cependant, ce n'est pas l'objet de cette étude de déterminer dans quelle mesure Sardou doit le succès des *Pattes de mouches* à des transferts de *The Purloined Letter* de Poe.

L'objet du transfert

Sardou transfère en texte dramatique la quête sempiternelle d'une lettre d'amour adressée à Prosper et rédigée plusieurs années auparavant par Clarisse alors qu'elle doit contracter un mariage de raison : elle lui avoue ses sentiments passionnés et sa volonté de fuir avec lui. La lettre se perd mais réapparaît deux ans plus tard, après que Clarisse a épousé Vanhove, pour dévoiler son inconstance de jadis et menacer sa stabilité sentimentale. Tous les personnages de la pièce se lancent dans la quête de la lettre dans le but de l'utiliser pour servir leurs intérêts personnels divergents.

Un résumé succinct de la pièce[11] ne permet que de noter les étapes de l'argument, mais ne rend en aucun cas justice au rythme frénétique des rebondissements de la trame, ni à la gestuelle des personnages, antécesseurs du fébrile vaudeville « à la Feydeau ». Après être tombée entre les mains de Prosper, la lettre sert à obliger Clarisse à accepter le mariage entre ce dernier et sa sœur, Marthe. Plus tard, la lettre est cachée dans le bureau de Vanhove, puis découverte par Suzanne, amie de Clarisse, qui n'est pas capable de la garder longtemps puisqu'elle s'envole par la fenêtre. Ensuite, l'entomologiste Thirion la retrouve par terre ; il l'utilise pour envelopper un spécimen de scarabée exotique aux amples résonances narratives des contes de Poe. Enfin, Paul l'offre à sa chère Colombe par inadvertance, préservant ainsi l'honneur de Clarisse.

À partir de cette synthèse, de nombreux parallélismes surgissent reliant la pièce au conte de Poe. En premier lieu, dans les deux textes, une lettre compromettant la réputation d'un des protagonistes est volée par un individu qui veut en faire usage de manière à faire chanter un autre personnage. Suivant les analogies entre les deux textes, ladite lettre est cachée dans un endroit secret du bureau, ce qui implique une exploration minutieuse de celui-ci, activant le dynamisme scénique de la part de plusieurs personnages

en quête d'une lettre qui se dérobe à leur vue et semble être douée de vie propre. De surcroît, à part les similitudes de la trame, plusieurs effets nourrissent les correspondances entre le texte de Sardou et la pièce de Poe et mettent en évidence la théâtralité originale du conte. De même que dans la nouvelle de Poe, pendant que Suzanne s'emploie à la lecture de la lettre mystérieuse, Prosper fait irruption subitement dans le bureau obligeant la dame à la cacher à l'instant, ce qui permet à Sardou de créer une atmosphère de tension imprégnant le dialogue qui s'ensuit entre les deux personnages. De la même manière, la ruse pratiquée par Suzanne afin de faire croire à Prosper qu'elle possède encore la lettre, quand en réalité elle l'a aussi égarée, constitue un hommage à Poe aussi bien qu'une réécriture des procédés théâtraux les plus aptes à construire une trame parsemée de péripéties et de détours. Finalement, le rétablissement de l'honneur du personnage victime, une fois que la lettre est retrouvée et retournée à son auteur, démontre que les clés structurelles de la pièce suivent l'architecture interne du conte.

Sardou, en utilisant le fil conducteur primitif, tente d'exploiter au maximum le canevas proposé par Poe de manière à réélaborer l'imbroglio de la trame – analogue aux difficultés que rencontrent les personnages pour retrouver la lettre – et à le transposer sur scène. Et si le dramaturge sélectionne les éléments de théâtralité inhérents à la nouvelle de Poe pour en tirer un profit dramatique, ceci est fructueux pour une pièce qui se veut un vaudeville, genre qui rejette le psychologisme et se construit sur une intrigue alambiquée nourrie de rebondissements verbaux et gestuels. Et c'est ce en quoi résulte la nouvelle d'Edgar Allan Poe, vaudevillesque dans quelques passages. La description du vol de la lettre, entrecoupée d'actions pressées et de la hâte qui caractérise le genre, ainsi que les déboires des chercheurs sous-tendent les mouvements fébriles des personnages de Sardou :

> The document in question – a letter, to be frank – had been received by the personage robbed while alone in the royal boudoir. During its perusal she was suddenly interrupted by the entrance of the other exalted personage from whom especially it was her wish

> to conceal it. After a hurried and vain endeavor to thrust it in a drawer, she was forced to place it, open it was, upon a table. The address, however, was uppermost, and, the contents thus unexposed, the letter escaped notice. At this juncture enters the Minister D—. His lynx eye immediately perceives the paper, recognizes the handwriting of the address, observes the confusion of the personage addressed, and fathoms her secret. After some business transactions, hurried through in his ordinary manner, he produces a letter somewhat similar to the one in question, opens it, pretends to read it, and then places it in close juxtaposition to the other. Again he converses, for some fifteen minutes, upon the public affairs. At length, in taking leave, he takes also from the table the letter to which he had no claim. Its rightful owner saw, but, of course, dared not call attention to the act, in the presence of the third personage who stood at her elbow. The minister decamped; leaving his own letter – one of no importance – upon the table. (*C T P*, 210)[12]

À la lecture de cet extrait, il est possible de constater que ce conte possède une nature vaudevillesque : à savoir, la précipitation de l'action, la célérité des différentes entrées et sorties des personnages, les mouvements frénétiques indiqués dans la description, l'accumulation d'événements dans une durée restreinte, l'objet qui disparaît pour réapparaître et désarçonner les personnages, la connaissance anagnoristique d'un secret dans la ligne du mélodrame et du vaudeville d'intrigue, voire l'espace clos du bureau typique de la comédie bourgeoise. Tous les éléments qui composent le canevas de l'action chez Poe, et qui se concentrent dans un seul paragraphe, sont dramatisés par Sardou. On pourrait même affirmer que le paragraphe originel synthétise l'action des trois premiers actes. Poe produit une nouvelle à forte théâtralité que Sardou matérialise en transférant les données initiales sur divers personnages, dialogues et scènes, qui déploient les potentialités visuelles inhérentes au texte et qui exposent la rapidité de la trame et des actants (Pavis 4) devenus des pantins au service du dramaturge.

Sardou a su optimiser la structuration rythmique (Pavis 309) inhérente au vaudeville qui reste d'actualité sur la scène parisienne au vingt-et-unième siècle, et la tension dramatique caractéristique

des pièces policières, qui sont deux raisons fondamentales à la pérennité de, par exemple, *La souricière* d'Agatha Christie.

Spectacularité et recyclage

Or, loin d'une simple transposition transtextuelle du conte au théâtre, qui transformerait *Les Pattes de mouche* en une adaptation de la nouvelle de Poe, Sardou s'approprie à la fois les éléments spectaculaires du récit à l'avantage du spectateur (Pavis 337) et le mystère qui crée la tension de l'intrigue. C'est ainsi que la pièce rejoint le texte originel sans qu'elle n'en devienne pour autant un dérivé de substitution. Le flair dramatique de Sardou lui permet d'élargir les séquences davantage théâtrales au profit du dynamisme de la mise en scène. Par exemple, la méthode de recherche de la lettre volée menée à terme par les personnages reproduit au détail près la méthode utilisée par les chercheurs de Poe aussi bien que leur minutie et leur agitation. Chez Poe, les détectives engagés pour découvrir la cachette de la lettre n'agissent pas en détruisant le mobilier du bureau, mais en tentant de déchiffrer les indices présents dans les objets afin de dévoiler des changements dans leur nature prouvant que celle-ci a été altérée afin de servir de refuge à la missive. C'est pour cela que, après la fouille, les meubles sont intacts, les détectives s'étant contentés de vérifier si les arêtes des pièces composant les meubles avaient été déboîtées :

> […] You did not take to pieces all the chairs?
> Certainly not; but we did better – we examined the rungs of every chair in the hotel, and, indeed, the jointings of every description of furniture, by the aid of a most powerful microscope. Had there been any traces of recent disturbance we should not have failed to detect it instantly. A single grain of gimlet-dust, for example, would have been as obvious as an apple. Any disorder in the glueing – any unusual gaping in the joints – would have sufficed to insure detection. (*C T P*, 212)

Étant donné l'originalité d'une telle technique et les possibilités théâtrales de la scène, Sardou transpose l'ingéniosité de la démarche de Poe en juxtaposant la spontanéité de la recherche désordonnée incarnée par Clarisse, à la méthode scientifique personnifiée par Suzanne. En effet, celle-ci applique les mêmes raisonnements

observés chez Poe, en tentant de trouver des marques faisant preuve d'une modification récente dans les objets qui composent la scène:

> CLARISSE. S'il l'avait cachée dans la bibliothèque !
> SUZANNE. Trois cents volumes à visiter ? Trop long ! regardez le bord des tablettes.
> CLARISSE. Pourquoi ?
> SUZANNE. Sont-elles poudreuses ?
> CLARISSE. (montant sur une chaise et regardant) Oui
> SUZANNE. Partout ?
> CLARISSE. Partout.
> SUZANNE. Alors, ce n'est pas là !… En tirant un livre, il eût essuyé la poussière.
> CLARISSE. (*fermant*) C'est vrai !
> SUZANNE: Regardez donc là, ce petit papier plié en quatre, qui sert à caler le pied de la table ?
> CLARISSE. Cela ?
> SUZANNE. (*se levant*) Oui… Non! Ce n'est pas la peine!
> CLARISSE. Pourquoi ?
> SUZANNE. Parce que la tranche du papier est usée et noire !
> (*P M*, 53)[13]

Sardou, en dramaturge habitué à la réutilisation et à la réécriture de trames d'autres auteurs (ce qui en maintes occasions lui valut l'accusation de plagiaire, alors qu'il n'était que recycleur) met en scène plusieurs situations qui deviennent des clins d'œil intertextuels au romancier nord-américain. Au-delà du dialogue transnational et diachronique avec l'auteur qui lui sert d'inspiration, ce recyclage est aussi un jeu tacite pour le spectateur désireux de remonter aux sources originelles. Les pistes qu'il fournit à son public sont insérées dans les dialogues des personnages, qui reproduisent systématiquement les raisonnements du fameux détective de Poe, Dupin, quant à la difficulté paradoxale de s'apercevoir de ce qui saute aux yeux :

> But this is a point, it appears, somewhat above or beneath the understanding of the Prefect. He never once thought it probable, or possible, that the Minister had deposited the letter immediately beneath the nose of the whole world, by way of best preventing any portion of that world from perceiving it. (*C T P*, 219)

Les déductions de Dupin sur la difficulté qu'il y a de repérer ce qui est manifeste sont calquées par le jeu des deux personnages féminins de la pièce, qui ne sont capables de détecter la cachette de la lettre que lorsqu'elles appliquent la méthode logique mise en pratique par les détectives du conte :

> CLARISSE. En tous cas, ce ne serait pas habile !… En vue de tout le monde !… (*elle continue à fouiller partout*).
> SUZANNE. C'est précisément pour cela que ce serait très fin… […] Vous confondez les cachettes des niais avec celles des gens d'esprit ! Le niais fait son trou dans le mur et l'on y va tout droit ! L'homme d'esprit cache si peu l'objet que vous ne vous avisez jamais d'aller le chercher là où il est !… Et je parierais bien que si nous ne trouvons pas cette malheureuse lettre, c'est qu'elle nous crève les yeux !… (*P M*, 51)

Les deux lettres sont retrouvées sur l'écritoire d'un bureau ordinaire, parmi d'autres papiers et documents. En réécrivant cet épisode, le dramaturge transpose l'originalité des hypothèses logico-déductives de l'original, en adaptant pour la scène une intrigue qui harmonise les préceptes du vaudeville : Labiche affirme que la pièce doit retenir l'attention du public à chaque instant (« une pièce est une bête à mille pattes qui doit être toujours en route. Si elle ralentit, le public bâille ; si elle s'arrête, il siffle »)[14]. Tout en rendant hommage à la littérature de détection inaugurée par Poe, Sardou recycle la démarche de la construction d'un mystère assez solide pour qu'il articule sa pièce en plusieurs actes susceptibles de capter l'intérêt du spectateur. Ce n'est pas le Poe ingénieur du récit fantastique que Sardou révère, mais le Poe constructeur d'artifices dramatiques que Sardou tente de reproduire sur la scène, avec son habileté propre de dramaturge.

Le jeu des références à Poe : une mise en abîme

Le dramaturge ne cherche à aucun moment à camoufler ses sources d'inspiration et prolonge son divertissement ludique pour le spectateur en parsemant la pièce de références à Edgar Allan Poe : elles résonnent clairement aux oreilles des spectateurs avertis. C'est ainsi que Sardou décide d'inclure une scène où la lettre en question, après s'être envolée par la fenêtre, est ramassée par un

entomologiste, Thirion, qui s'en sert pour envelopper un insolite scarabée très rare. La scène, qui n'a d'autre intérêt pour la trame que celui de faire rebondir l'interminable chasse permet à Sardou de mettre en abîme cette autre nouvelles de Poe, *The Gold-Bug* :

> SUZANNE. et BUSONIER. (*exaspérés, accentuant chaque syllabe*) Qu'est-ce... que…vous en a…vez…fait?...
> THIRION. Eh bien, j'en ai fait un petit cornet !
> SUZANNE. Un cornet ?
> THIRION. Oui, pour enfermer mon coléoptère, qui me chatouillait abominablement le creux de la main.
> […]
> THIRION. Oh ! Le scélérat de carabe!… Voyez-vous cela! Il sera tant démené qu'il aura roulé à terre avec son sac.
> SUZANNE. Alors ! Il ne peut être loin !… Cherchons ! (*ils se penchent tous et regardent à terre*).
> THIRION. (*cherchant au milieu des plantes*) Ah ! C'est inouï !… Est-ce intelligent ces animaux ! Quel joli mémoire à faire sur celui-là, pour la société d'entomologie de Chinon ! (*poussant un cri*) Ah ! (*Suzanne et Busonier se rapprochent vivement, croyant qu'il a trouvé le cornet*) J'intitulerai ça : *Une évasion…* (*ils se détournent avec dépit*) ou *Un coléoptère à la Bastille…* ou *Le Latude des scarabées…*, oui, *Le Latude…* (*P M*, 83-84)

La preuve que les jeux intertextuels de Sardou ne passent pas inaperçus aux oreilles de ses contemporains réside dans les nombreuses réponses de la part de la critique aux clins d'œil lancés par l'auteur. A l'instar de Jules Verne, l'influence de Poe sur Sardou est constatée par le critique George Davis Morris, dans son ouvrage sur l'influence du romancier sur les écrivains français du dix-neuvième siècle, parmi lesquels il cite « Dumas *père*, Sardou, Jules Verne, Jean Richepin, Villiers de l'Isle-Adam et même Maupassant ». (Morris 76) De surcroît, plus la critique s'approche de la date de la représentation de la pièce, plus les appréciations contrastives entre les deux œuvres sont détaillées, ce qui illustre l'empreinte du conte dans l'imaginaire français contemporain. Ainsi, face au caractère vague et généralisateur de la citation antérieure, l'écrivain et journaliste français Arthur Arnould constate dans un article publié dans la *Revue Moderne* en 1865 (72), que la nouvelle de Poe est à la base de la pièce de Sardou, en affirmant « nous laisserons de côté *La*

Lettre volée, dont tout le monde connaît le sujet depuis que M. Victorien Sardou en a fait une pièce représentée au théâtre du Gymnase, sous le titre de *Pattes de Mouche* ». On doit attendre quelques décennies pour que le professeur et critique littéraire nord-américain Brander Matthews nuance le parallèle entre les deux pièces évoqué par Arnould en soulignant le motif de la lettre en tant qu'entité dramatique potentielle, par laquelle il considère que *Les Pattes de mouche* sont la comédie la plus fine que Sardou ait écrite. (Matthews 188) En reprenant la thèse de Matthews, Fansworth ajoute : « Sardou was quick to see the dramatic possibilities in the concealment of a letter in a spot so open to the searcher that he would naturally disregard it; it is this suggestion that Sardou found in Poe » (Fansworth III).

Comme l'affirme Matthews dans sa préface à l'édition de la pièce de 1911, la subtile clairvoyance de Sardou réside dans sa compréhension du simple motif de la lettre volée comme un objet dépassant l'ornement creux d'une scène, pour devenir un catalyseur de l'action dramatique susceptible d'évoluer en un personnage de plein droit. En effet, maintes critiques dénoncent ce procédé de composition qui articule la trame autour d'une simple quête perpétuelle sur scène et privilégie les mouvements des personnages au détriment de leur profondeur psychologique. En ce sens, le critique littéraire du *Temps*, Francisque Sarcey, condamne les excès du vaudeville de Sardou en raison de son extrême simplicité narrative, en faisant omission des difficultés scéniques intrinsèques à l'arrangement de l'engrenage théâtral, et en affirmant que, dans *Les Pattes de mouche*,

> [ce] ne sont pas les hommes mais les événements qui ont le principal rôle et conduisent la pièce. Le jeu des passions et des caractères est pour fort peu de chose ou même n'est pour rien du tout dans la marche de l'action; ce sont les faits qui vont en quelque sorte, poussés par l'auteur, se heurter les uns contre les autres, et c'est de leur rencontre imprévue que naissent les situations et que jaillit l'éclat de rire. (Sarcey 11)

Plus tard, Sarcey s'attaque à la vacuité psychologique et à la superficialité thématique de la trame, tout en reconnaissant sa capacité à délasser l'auditoire :

> La pièce de M. Sardou ne repose sur rien. Une femme a écrit et signé un billet qui peut compromettre gravement sa réputation; elle fait tout au monde pour le ravoir; mais le malheureux papier court de main en main, de hasard en hasard, soulevant partout, sur son chemin, les incidents et les quiproquos, jusqu'à ce qu'il soit enfin brûlé de la main même du mari, qui ne l'a pas lu. D'idée philosophique ou morale, il n'y en a pas ombre. Comment, quand et par qui sera-t-il détruit, l'auteur ne se propose pas de nous dire autre chose, et nous ne lui demandons rien de plus; pourvu qu'il nous amuse, nous le tenons quitte du reste. (Sarcey 12)

En effet, Sarcey n'a pas tort lorsqu'il définit l'accessoire théâtral comme moteur dramatique de la pièce, bien que cette stratégie de composition ne constitue pas une nouveauté en soi au dix-neuvième siècle[15]. La sagacité de Sardou consiste à transférer, par le biais de la lettre volée, l'essence purement textuelle et intellectuelle du conte de Poe à la mécanique du vaudeville, sans pour cela renoncer au caractère mystérieux de la nouvelle, et à transplanter et à accommoder l'allure du conte au rythme de la syntaxe théâtrale moyennant un simple objet. Si l'objet animé se définit sur scène, au détriment du simple accessoire, par son dynamisme et ses répercussions sur le reste des personnages, Sardou entrevoit les virtualités dramatiques de la lettre et ses rapports avec la moralité des individus, et construit une pièce comique autour d'une quête futile se clôturant sur une situation banale, mais qui captive l'attention du public du début à la fin.

En ce sens, l'architecture du genre du vaudeville « à la Sardou » s'adapte parfaitement à la structure logico-déductive de la nouvelle policière de Poe. L'enchaînement mathématique des présupposés hypotético-déductifs de la recherche menée à terme par le personnage de Poe se conforme aux rouages du vaudeville. L'imbroglio de l'investigation inspire non seulement la trame de Sardou mais aussi la composition de sa pièce, structurée sur les entrées et sorties successives des personnages dont les intérêts

entrent en conflit les uns avec les autres, de la même façon que les hypothèses de recherche se heurtent les unes aux autres. Ainsi l'entrecroisement des personnages et les motivations antagonistes qui animent leur chorégraphie sur scène matérialiseraient-elles les mouvements de la pensée du chercheur de Poe, combattant la réalité déroutante muni de sa logique. C'est par là que l'on peut affirmer que les mouvements de la pensée rendus explicites dans le conte, conjointement avec le dynamisme scénique des personnages, bâtissent un édifice systémique articulé semblable à un mécanisme.

Ainsi, de même que l'intellectualisme de Dupin, le vaudeville, défini par Jules Lemaître dans ses *Impressions de théâtre* en faisant référence à la technique de Feydeau, comme à une « machine d'horlogerie dramatique »[16], se construit autour de divers dispositifs incarnés par les actions physiques et verbales des personnages, s'activant et se neutralisant d'une manière réciproque, de sorte à contribuer à la progression scénique. Dans *The Purloined Letter*, la connexion des différentes étapes narratives est axée sur le développement des hypothèses du détective, tandis que dans la pièce de Sardou, les raisonnements sont remplacés par des épisodes dramatiques liés les uns aux autres. C'est ainsi que se déchaîne une série d'engrenages théâtraux logiques permettant d'assembler les différentes composantes en un système cohérent et solidaire. Le résultat est une pièce dont l'enchaînement logique des actes constitue l'expression dramatique du raisonnement mathématique même, aussi bien dans sa structure interne que dans sa thématique, puisque les deux œuvres appliquent la rigueur de la logique pour essayer de résoudre une situation initiale chaotique et confuse.

L'engagement coopératif du lecteur / spectateur est vecteur de transfert

Poe, comme Sardou, encourage l'identification du lecteur-spectateur au personnage du détective en stimulant son engagement dans le processus de résolution du mystère. L'architecture du conte et de la pièce stimule la participation du récepteur, qu'il soit le public du théâtre ou le lecteur du conte : il doit renoncer à toute passiveté

pour endosser un rôle actif dans la résolution du mystère. Edward H. Davidson l'affirme à propos du conte de Poe :

> It is an exercise in ratiocination not only for the clever detective, C. Auguste Dupin, but for the reader as well. In fact, the tale becomes a method, almost a philosophy, whereby the reader is himself forced at every turn to apply his own powers to the solution of the question in human logic [...] The reader and Dupin must somehow put themselves into intellectual parallelism with Minister D—, foil him by penetrating the logic of his mind, and get back the stolen letter. (Davidson XVIII-XIX)

Les deux formes étudiées utilisent le subterfuge du mystère dans la trame et la figure du détective de manière à engager le lecteur dans un schéma narratif fondé sur la progression et l'enchaînement d'hypothèses. Face à d'autres formules littéraires exigeant une participation mineure du récepteur, aussi bien le conte que le théâtre de mystère imposent, grâce à la brièveté de l'un et au caractère immédiat de l'autre, une collaboration, voire une complicité totale, avec le personnage du détective, moins dans la résolution du mystère que dans l'accompagnement tacite, consentant et volontaire du détective, tout au long des différentes étapes menant à la conclusion finale. La fusion du lecteur et du personnage se fonde, par conséquent, non pas dans la figure du détective, mais dans l'harmonie complémentaire du cortège suivant le fil du cheminement mathématique. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la thèse de Davidson lorsqu'il défend : « a detective tale is not a way of duping or shocking the reader but a means of setting up a logical condition and then following that premise to its results ». (Davidson XIX) Les structures de la détection, comme l'affirme le critique, ne se fondent pas nécessairement sur certaines coordonnées déterminant la nature des personnages, mais sur l'exigence d'une coopération absolue entre le personnage et le récepteur pendant un cheminement qui dévoile les liens logiques tissés entre les différentes parties de la trame, ceux-ci étant invisibles au premier abord. Cette coopération c'est la logique qui la suscite, moins en tant que science illuminant le mystère de la trame que procédé créatif utilisé par l'auteur afin d'articuler les différentes parties du texte.

Le substrat de logique mathématique des contes de Poe a été plusieurs fois signalé par la critique contemporaine. En France, les frères Goncourt sont les premiers à remarquer la profonde nature logique de sa création artistique, au cœur de laquelle la formulation scientifique l'emporte sur l'obscure inspiration romantique :

> Après avoir lu Poe. Quelque chose que la critique n'a pas vu, un monde littéraire nouveau, les signes de la littérature du XXe siècle. Le miraculeux scientifique, la fable par A + B […] Plus de poésie, de l'imagination à coups d'analyse […] Quelque chose de monomaniaque. Les choses ayant plus de rôle que les hommes ; l'amour cédant la place aux déductions et à d'autres sources d'idées, de phrases, de récit d'intérêt ; la base du roman déplacée et transportée du cœur à la tête et de la passion à l'idée, du drame à la solution du problème. (Goncourt 108)

Ainsi qu'Edgar Poe l'a noté dans sa *Philosophy of Composition*, les torrents de l'intuition, la spontanéité et l'imagination, propagés par le débit romantique, doivent céder la place à la préparation minutieuse de l'œuvre d'art : « proceed[ing] step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem »[17]. Cette conception du processus d'inventivité implique que l'œuvre d'art soit conçue comme un ensemble formé de différentes parties articulées selon la logique et la causalité, « its peculiar logic » (Elam 88). Curieusement, Victorien Sardou s'avère être un disciple des axiomes de Poe lorsqu'il décrit sa méthode d'écriture théâtrale en s'éloignant de l'anarchie de l'imagination romantique au profit de la pondération de l'esprit rationnel :

> J'ignore comment l'idée dramatique se révèle à l'esprit de mes confrères. Pour moi, le procédé est invariable. Elle ne m'apparaît jamais que sous la forme d'une équation philosophique, dont il s'agit de dégager l'inconnue. Dès qu'il s'est posé, ce problème s'impose, m'obsède, et ne me laisse plus de repos que je n'aie trouvé la formule (Préface de *Théâtre Complet*, III, 9).

Le raisonnement mathématique a une importance capitale dans l'esthétique de Poe et de Sardou, et les deux auteurs s'entendent pour en identifier l'activité créatrice à la résolution d'une

équation. Plus tard, Georges Feydeau, le vaudevilliste disciple de Sardou qui fait évoluer le genre vers les sommets de la perfection technique, décrit la philosophie de sa composition dans les mêmes termes, en soutenant qu'il possède sa pièce comme un joueur d'échecs son damier : « j'ai présentes à l'esprit les positions que les pions (ce sont mes personnages) y ont occupées. En d'autres termes, je me rends compte de leurs évolutions simultanées et successives ». (Comédie-Française 71) Il semble bien qu'il soit question d'une sorte d'ingénierie théâtrale qui anime le genre, tel que les critiques l'ont remarqué au sujet de Feydeau[18], dont les lettres jouent un rôle parallèle à celui entrevu dans la pièce de Sardou.

En effet, la tâche de l'auteur de vaudeville est analogue à celle du détective de Poe dans la mesure où, aussi bien en tant que thème que méthode de composition, les structures logiques dominent les deux textes, et qu'ainsi elles contribuent à restaurer l'unité première. Ainsi, les personnages mis en scène se débattant contre l'évanescence de l'évidence visuelle, la fonction du vaudevilliste réside à définir la façon d'éclaircir le chaos par les mécanismes scéniques qui visent au rétablissement du *statu quo* initial. Le dramaturge, comme le romancier, n'a pour but que de restituer les rapports logiques entre les personnages eux-mêmes et entre les personnages et les objets qui les assujettissent. Tout comme dans les contes de Poe, plus le nombre d'obstacles est élevé, plus le nombre d'opérations intellectuelles augmente, dont la translation théâtrale métaphorique est la succession d'entrecroisements des personnages, les péripéties, les quiproquos, les imbroglios, les méprises, les revers de fortune – c'est-à-dire, l'ample batterie de rouages dramatiques contribuant à la complexité chorégraphique et architectonique de la pièce et de l'énigme du conte. Plus l'imbrication de l'énigme et de la pièce est forte, plus le spectateur/lecteur jouit du plaisir de sa résolution. La perspicacité de Sardou réside dans sa capacité à percevoir les potentialités dramatiques du conte de Poe et à transposer sa structure aux paramètres formels de la *pièce bien faite* par le biais de la concaténation stricte des actions.

L'analyse comparée de *The Purloined Letter* et des *Pattes de mouche* montre le jeu de transfert de l'art de Poe sur la dramaturgie de Sardou[19] : la connaissance du dramaturge français des contes du maître américain et sa volonté d'établir une série de pistes intertextuelles dévoilant ses dettes envers lui dans le but de rentabiliser la renommée de ce dernier en France et de populariser pour la scène les thèmes et les structures formelles qui lui valent son succès de romancier. À une époque dominée par la piraterie théâtrale, par les plagiats et le pillage compulsif de textes entre les dramaturges anglais, français et nord-américains, bref par une réévaluation de la notion d'originalité grâce aux tentatives rythmées d'établir une loi de droits d'auteur transnationale et supra-étatique, la réécriture du texte de Poe pour la scène cherche à exploiter son succès en France tout en élargissant les limites de la scène en l'adaptant aux contours de la nouvelle. Toujours est-il qu'il faudrait préciser que la pièce de Sardou est loin d'être une simple adaptation formelle du conte, puisqu'elle n'en est qu'une pièce inspirée de celui-ci. L'intrigue de Sardou se construit autour du mystère inventé par Poe et des techniques imaginées pour sa résolution, mais les personnages et les situations sont bien différents par rapport au conte original. Sardou adapte Poe, certes, mais en transposant la méthode de la détection à la scène des intrigues amoureuses, et en transcendant le cadre du comique pour atteindre les rapports entre les individus et évoquer ainsi leur vulnérabilité.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

PIÈCES ET TEXTES PRIMAIRES

POE, Edgar. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Londres, Penguin, 1982.

SARDOU, Victorien. *Les pattes de mouche*. Paris, Calmann-Lévy, 1884.

—. *Théâtre Complet*. 15 volumes, Paris, Albin Michel, 1936.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

ACHARD, Marcel. *Rions avec eux*. Paris, Fayard, 1957.

ALEXANDER, Jean. *Affidavit of Genius: Edgar Allan Poe and the French Critics, 1847-1924*. New York, Kennikat Press, 1971.
ARNOULD, Arthur. « E. Poe, l'artiste et l'œuvre ». *Revue Moderne* 33 (1865) : 65-83.
CAIN, Georges. *Anciens théâtres de Paris – Le boulevard du temple. Les théâtres du Boulevard*. Paris, Le Charpentier, 1906.
CAMBIAIRE, Célestin Pierre. *The Influence of Edgar Allan Poe in France*. New York, G. E. Stechert, 1927.
CARLSON, Eric W. *Critical Essays on Edgar Allan Poe*. New York, Prentice Hall, 1987.
COMÉDIE-FRANÇAISE. *Feydeau, comédies en un acte – Comédie Française* 139 (mai-juin 1985) : 139-140.
DAVIDSON, Edgard H. *Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Boston, The Riverside Press, 1956.
ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres, Methuen, 2001.
FARNSWORTH, W. O. (dir.). *Les Pattes de mouche*. New York, Boston, Chicago, Heath & Co Publishers, 1911.
FOYE, Raymond (dir.). *The Unknown Poe: An Anthology of Fugitive Writings by Edgar Allan Poe with Appreciations by Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, J. K. Huysmans & André Breton*. San Francisco, City Lights, 1980.
GIDEL, Henri. *Le Théâtre de Georges Feydeau*. Paris, Klincksieck, 1979.
GONCOURT, Edmond & Jules. *Journal*. Tome I, Paris, Flammarion, 1935.
HAMMOND, J. R. *An Edgar Allan Poe Companion*. Londres et Basingstoke, Macmillan, 1981.
HAYES, Kevin J. (dir.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge University Press, 2002.
HAYMANN, E. *Eugène Labiche et l'esprit du Second Empire*. Paris, Orban, 1988.
KENNEDY, J. Gerald. *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*. New York, Oxford University Press, 2001.
LEMAÎTRE, Jules. *Impressions de théâtre*. 1888. http://www.archive.org/stream/impressionsdeth06lema/impressionsdeth06lema_djvu.txt , visité le 20 juillet 2013.

MATTHEWS, Brander. *French Dramatists of the Nineteenth Century*. Londres, Remington & Co, 1882.
MORRIS, G. D. *Cooper et Poe d'après la critique française du dix-neuvième siècle*. Paris, Émile Larose, 1912.
MULLIN, Donald de. *Victorian Plays – A Record of Significant Productions on the London Stage, 1837-1901*. New York, Londres, Greenwood, 1987.
NICOLL, Allardyce. *A History of English Drama 1660-1900*. 5 volumes, Cambridge University Press, 1959.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
QUINN, Patrick F. *Poe and France: The Last Twenty Years*. Baltimore, Enoch Pratt Free Library, 1970.
RAMOS GAY, Ignacio. *La dramaturgia de Oscar Wilde, ejemplo paradigmático de la influencia y subversión del teatro de boulevard francés en Gran Bretaña (1880-1895)*. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2004.
RETINGER, Joseph Hieronim. *Le Conte fantastique dans le romantisme français*. Paris, Corti, 1919.
RHODES, S. A. « The influence of Poe on Baudelaire ». *The Romanic Review* 18-4 (1927) : 329-333.
SARCEY, Francisque. *Quarante ans de théâtre*. 8 volumes, Paris, Bibliothèque des annales, 1900.
SOFER, Andrew. *The Stage Life of Props*. University of Michigan Press, 2003.
THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Paris, PUF, 1984.
VERNE, Jules. *Edgar Poe et ses œuvres*. 1864. http://jv.gilead.org.il/almasty/aepoe/, visité le 20 juillet 2013.
WEARING, J. P. & CONOLLY, Leonard W. *English Drama and the Theatre 1800-1900 – A Guide to Information and Sources*. Detroit, Gale Research Company, 1978.
YON, Jean-Claude. *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*. Paris, Nizet, 2000.

1 Il est évident que *Le Sphinx des glaces* (1897) est une suite de *The Adventures of Arthur Gordon Pym* (1838), de la même façon que *Three Sundays in a Week* (1841) pourrait avoir engendré *Le Tour du monde en 80 jours* (1873), ou que les cryptogrammes qui jalonnent le *Voyage au centre de la terre* (1864), *La Jangada*

(1881) et *Les Enfants du capitaine Grant* (1867) rappellent ceux de *The Gold-Bug* (1843).

2 À propos de l'influence de Poe sur les romanciers et poètes français, cf. S. A. Rhodes, « The influence of Poe on Baudelaire » ; J. Alexander, *Affidavit of Genius: Edgar Allan Poe and the French Critics, 1847-1924* ; P. F. Quinn, *Poe and France: The Last Twenty Years*. Au sujet des impressions et des réactions des auteurs français à l'égard de son œuvre, cf. Raymond Foye (éd.), *The Unknown Poe: An Anthology of Fugitive Writings by Edgar Allan Poe with Appreciations by Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, J. K. Huysmans & André Breton*.

3 Les citations du texte de Verne ont été tirées du document électronique suivant: http://jv.gilead.org.il/almasty/aepoe/

4 À propos des adaptations et des versions des pièces françaises sur la scène victorienne, cf. Ramos Gay (2004).

5 Ajoutons que les lacunes interprétatives concernant l'étude des adaptations des nouvelles de Poe pour la scène française seraient fondées sur les préjugés à l'égard des genres dits « mineurs » – principalement le vaudeville, la farce et le mélodrame – qui ont dominé la critique littéraire pendant un siècle. Sur la réhabilitation du théâtre populaire par la critique contemporaine, cf. Yon (2000), Thomasseau (1984) et Gidel (1979).

6 Au demeurant, on est loin d'affirmer qu'une telle esthétique théâtrale, articulant une trame fondée sur la quête perpétuelle d'un objet perdu, constitue un apport d'Edgar Allan Poe au théâtre. Antérieurement à l'auteur nord-américain, l'accessoire théâtral s'était érigé en tant que catalyseur voire personnage de la trame dans les pièces de Carlo Goldoni en Italie, ou de Scribe et de Labiche en France.

7 Pour une étude des premières traductions de Poe en France, cf. Cambiaire (1927).

8 Néanmoins, l'analyse bibliographique réalisée par Cambiaire (1927) contredit les affirmations des contemporains de Poe, dans la mesure où il soutient l'impossibilité de retrouver de telles traductions, après avoir étudié la totalité des périodiques de l'époque dans lesquelles ses contes avaient été publiés, ce qui amène l'auteur à qualifier de « légende » ces traductions introuvables.

9 Dirigé par John Mitchell depuis 1842, le St James Theatre fut pionnier dans l'importation d'acteurs français en Angleterre (principalement Lemaître, Perlet, Bouffé, Plessy, Déjazet, Rachel, Vestris et Rose Chéri), jusqu'au point où la salle devint une sorte d'ambassade culturelle française à Londres, populairement connue sous le sobriquet de « le Théâtre Français à King Street ». Ce bastion du théâtre français dans la capitale britannique était dirigée par John Mitchell.

10 Aussi, faudrait-il noter une reprise intermédiaire au St. James pendant la saison de 1883. Voir Nicoll (1959), J. P. Wearing & L. W. Conolly (1978) et Mullin (1983) pour une liste complète des acteurs et des rôles des pièces. La pièce fut jouée en Allemagne sous le titre de *Der letzte Brief: Lustspiel in drei Aufzügen*.

11 Il est évident que la trame n'était en aucun cas nouvelle. Dans *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) d'Eugène Labiche, le public parisien avait été témoin des recherches laborieuses menées à bien par quelques personnages afin de trouver un objet irrécupérable. Dans cette pièce, le chapeau d'une femme mariée appartenant à la haute société compromet son honorabilité lorsqu'il est mâché accidentellement par le cheval de Fadinard alors qu'elle se promène dans le bois de Vincennes, en compagnie d'un militaire. Émile Augier suit la mode des objets embarrassants dans sa pièce *Gabrielle* (1849), où une lettre périlleuse compromet la réputation du protagoniste. Comme l'a déjà montré Goldoni avec son éventail dans la pièce éponyme de 1765, la lettre volatilisée permet de mettre en scène toute une série de péripéties affolantes qui désemparent les personnages, soumis aux caprices volatiles des objets.

12 Les citations ont été extraites de l'édition : *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin, 1982. En abrégé : *C T P*.

13 Toutes les citations de la comédie *Les Pattes de mouche* font référence à l'édition publiée à Paris en 1884 par Calmann-Lévy. En abrégé : *P M*.

14 Lettre à A. Dreyfus (100) in Emmanuel Haymann, *Eugène Labiche et l'esprit du Second Empire*, Paris, Orban, 1988.

15 La promotion de l'accessoire de théâtre et sa transformation en personnage incarnant tout un éventail de valeurs sémantiques traverse l'histoire du théâtre moderne. Depuis l'hostie dans le théâtre liturgique du Moyen-Âge, jusqu'aux pistolets du drame réaliste caractéristique des pièces scandinaves, en passant par le mouchoir sanglant de la scène au temps de Shakespeare, les crânes du théâtre jacobin, ou les éventails du néo-classicisme italien et de la restauration anglaise, l'objet théâtral s'est revendiqué comme un personnage sur scène, en donnant lieu à toute une batterie de réflexions d'ordre textuel, sociologique, sémiotique, psychanalytique voire historiographique visant à définir sa nature en tant qu'élément théâtral animé. Aussi bien comme simples animateurs de la trame (*Les Pattes de mouche*), que des incarnations métonymiques de leurs propriétaires (*Il ventaglio*), des objets se révoltant contre les individus (le fauteuil 'extatique' de *La Dame de Chez Maxim*), des métaphores de valeurs symboliques (*Lady Winderemere's Fan*), des fétiches et des échos de résonance de pièces antérieures (la couronne du monarque dans *Richard II*), ou des actants dont le but est la défamiliarisation du décor et de la représentation (la pièce de monnaie dans *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*), l'objet délaisse sa

« nature transparente » et s'érige en élément sémantique de premier ordre dans la mise en scène.

16 Cf. http://www.archive.org/stream/impressionsdeth06lema/impressionsdeth06lema_djvu.txt , visité le 9 mars 2010.

17 L'extrait a été tiré de l'édition électronique de l'ouvrage : http://www.dailylit.com/books/complete-poetical-works/63 , visité le 3 mars 2010.

18 Marcel Achard affirmait être « pétrifié d'admiration » face au

> mathématicien, l'horloger, l'ingénieur, le thaumaturge, le démiurge qui invente, rêve, combine, construit, remonte, fait marcher imperturbablement et impeccablement une machine aussi compliquée aussi miraculeuse, aussi parfaite, sans que s'affole un seule rouage, sans que saute un seul ressort.(Achard 96)

19 Toujours est-il que l'influence de Poe sur la scène française déborde le vaudeville. Dans ce sens, c'est surtout le théâtre de Maeterlinck qui a été maintes fois cité comme récepteur du mystère des contes, aussi bien que le théâtre libre d'André Antoine et le grand-guignol d'Oscar Métenier, comme en témoignent les nombreuses adaptations de ses nouvelles par André de Lorde.

Ch. 3
Transfert et représentation : la dramatisation de l'art pictural

De la représentation picturale à la représentation théâtrale : *The Rent Day* de David Wilkie et de Douglas Jerrold

Marion AMBLARD (Docteur, Université Stendhal Grenoble 3)

Dès lors que l'art pictural commença à se développer en Écosse à partir du dix-huitième siècle, peinture et littérature ont été étroitement liées et se sont mutuellement influencées. Cette intersémioticité[1] est indiscutable dans la peinture de genre et la peinture d'histoire de la fin du dix-huitième siècle et de la première moitié du dix-neuvième. Le peintre d'histoire William Allan (1782-1850) fut le premier en Écosse à représenter des scènes tirées des romans de son ami Walter Scott et, dès les années 1830, nombreux furent les artistes qui suivirent son exemple. Duncan Macmillan, historien de l'art, a souligné le rapport dialogique entretenu par les œuvres hypotextes de Robert Burns et d'Allan Ramsay sur les toiles des initiateurs de l'école écossaise de la scène de genre. Dans une démarche ekphrasique inversée, Alexander Carse (1770-1843) et David Wilkie (1785-1841), entre autres, ont représenté des extraits de poèmes de Burns tels *The Holy fair, The Cottar's Saturday Night* et *The Refusal* ; la comédie pastorale de Ramsay intitulée *The Gentle Shepherd* a elle aussi été source d'inspiration. Les études de spécialistes montrent l'impact des hommes de lettres sur les peintres écossais, l'inverse restant assez rare. Néanmoins, ce fut le cas pour Walter Scott : lorsqu'il décrit la demeure de Muckelbackit dans *The Antiquary* (1816), l'auteur précise qu'il imite le style des scènes de genre de Wilkie[2] En 1832, ce sont également des œuvres de ce dernier que deux dramaturges anglais transposent dans leurs pièces sous la forme de tableaux vivants. John Baldwin Buckstone représente *The Village Politicians* et *The Reading of a Will*, dans *The Forgery* et Douglas Jerrold (1803-1857) met en scène deux séquences d'après *Rent Day* et *Distraining for Rent* dans sa mélodramatique *The Rent Day*.

Cet article se propose d'étudier la manière dont Jerrold s'est inspiré de l'œuvre de Wilkie et ce qui a motivé son choix lorsqu'il a scénographié *The Rent Day* et *Distraining for Rent*. Auparavant, nous aborderons brièvement la nature et l'évolution des interactions de la peinture et du théâtre, ainsi que les liens que Wilkie entretenait avec l'art dramatique. Nous nous intéresserons également à la réception de *Rent Day* et de *Distraining for Rent* et à la place qu'occupent ces deux tableaux dans la carrière de Wilkie.

Transfert et représentation : transtextualité et intersémioticité

Le théâtre et la peinture sont des arts de la représentation. Platon a souligné les affinités de ces deux arts du simulacre. Aristote les considérait comme les deux piliers de la mimésis. Leurs rapports (vectoriels ou ambivalents selon les spécialistes) sont sujets à controverse. Dans son ouvrage *From Art to Theater*, publié en 1944, George Kernodle indique que le théâtre a subi l'influence de la peinture. Au contraire, Ludovico Zorzi insiste sur les apports du théâtre dont bénéficia l'art pictural car, au Moyen-Âge, les spectacles sacrés, connus sous le nom de « fêtes »[3], inspiraient les peintres.

Au fil des siècles, l'art pictural et l'art dramatique – tous deux du domaine visuel – n'ont cessé de s'influencer mutuellement. Au dix-huitième siècle, le théâtre connut une importante mutation esthétique, à la fois théorique et pratique[4]. Ce fut à cette période que les parentés entre les deux devinrent explicites : la peinture amena des changements dans la représentation théâtrale, à la fois dans le jeu des acteurs et dans l'utilisation des « tableaux » et « tableaux vivants ». Diderot fut le théoricien des nouveaux concepts. Dans *Entretien sur le fils naturel* (1757), il définit le tableau comme « une disposition de personnages sur la scène ; si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile » (Diderot 1211). Le tableau est différent du tableau vivant qui transpose sur scène une œuvre picturale. Son décor reproduit fidèlement celui de la toile ; les costumes des acteurs sont identiques aux tenues vestimentaires des figures peintes ; les postures le sont aussi[5]. Les tableaux vivants furent très prisés à travers l'Europe et furent utilisés par de nombreux dramaturges au cours des XVIIIe et

XIXe siècles. Ce fut lors de son séjour à Dresde à la fin des années 1820, que David Wilkie en vit un pour la première fois. Il écrivit dans son journal :

> I have been much interested by an exhibition at one of their little Theatres, of what they call a Tableau. […] One I saw the other night, was an interior, after D. Teniers. It was the most beautiful reality I ever saw. (Cunningham 333)

En Angleterre, David Garrick fut à l'origine d'importants changements dans le jeu des acteurs et dans la mise en scène. Le rôle de Richard III dans la pièce éponyme de Shakespeare lui valut un immense succès, les critiques saluèrent son jeu contrastant avec le style des acteurs britanniques contemporains. Tragédien et comédien de renom, il dirigea aussi Theatre Royal, Drury Lane, pendant près de trente ans ; il exerça une influence majeure sur le jeu des acteurs avec lesquels il travailla et, metteur en scène, il attacha une grande importance aux costumes, à la scénographie ainsi qu'aux effets spéciaux. À partir de 1771, il fit appel au talent du paysagiste Philippe de Loutherbourg (1740-1812) pour la réalisation des décors des productions du théâtre Royal. Garrick était aussi l'ami de plusieurs peintres éminents : il posa à plusieurs reprises pour Joshua Reynolds (1723-1792) et Thomas Gainsborough (1727-1788) ; Johann Zoffany (1733-1810) réalisa deux tableaux le figurant en scène ; William Hogarth (1696-1764) le représenta dans un des ses rôles shakespeariens (*David Garrick as Richard III*), ainsi qu'en compagnie de son épouse la danseuse Eva Marie Veigel. Ce peintre célèbre fut très étroitement lié au théâtre et il produisit de nombreux portraits d'acteurs, des tableaux tels que *Strolling Actresses Dressing in a Barn* et des séries picturales comme *A Harlot's Progress* et *A Rake's Progress* qui évoquent son intérêt pour le théâtre et l'influence que l'art dramatique exerça sur son art.

En Écosse, les liens entre ces deux formes artistiques se développèrent plus tardivement qu'en Angleterre. Parmi les Écossais, les frères John (1744-1766) et Alexander (1736-1785) Runciman furent vraisemblablement les premiers à peindre des sujets tirées de pièces de théâtre. Au cours des années 1760, John peignit *King Lear in the Storm* et Alexander plusieurs thèmes

shakespeariens. Allusion explicite, dans son autoportrait avec John Brown, ce dernier tient un recueil des œuvres de Shakespeare à la main. Toutefois, ce fut vraiment à la fin du siècle, lorsque des genres autres que l'art du portrait commencèrent à se développer en Écosse, que la peinture et le théâtre se mirent à entretenir une relation dialogique ; des paysagistes écossais mirent leur talent au service de la scène. Alexander Nasmyth (1758-1840) peignit des décors pour des théâtres d'Édimbourg et de Glasgow. De même, avant de devenir célèbre pour ses paysages architecturaux et ses vues de la Terre-Sainte, David Roberts (1796-1864) fut décorateur de théâtre, en Écosse ; il s'installa ensuite à Londres, au début des années 1820, et remporta un franc succès avec ses scénographies créées pour Drury Lane et Covent Garden.

Les paysagistes écossais, ainsi que les peintres de genre tel que David Wilkie, étaient étroitement liés à l'art dramatique. L'historien de l'art Nicholas Tromans affirma que les tableaux de Wilkie avaient eu un impact considérable sur l'art dramatique. Bien qu'il n'ait pas lui-même vu de réciprocité dans ces opérations de transfert[6], une étude des peintures de Wilkie prouve pourtant le contraire. L'artiste aimait assister à des représentations théâtrales et, il avait recours à des techniques empruntées à cet art dans son travail. Par souci de réalisme, il se procurait les costumes et accessoires qu'il souhaitait faire figurer sur sa toile ; il sélectionnait attentivement les modèles qui poseraient pour lui. Dans son atelier, il créait ainsi la scène. Jusque vers 1822, il modela des figurines en argile qu'il disposait dans une boîte, salle et plateau miniatures, qu'il avait lui-même réalisée[7]. Connue sous le nom de « boîte perspective », cette technique n'était pas propre à Wilkie. Auparavant, des peintres tels Tintoret (1518-1594) et Poussin (1594-1665) y avaient eu recours afin d'organiser l'agencement de la composition, de travailler la perspective et les effets de clair-obscur. Ce procédé sous-tend *The Village Politicians*, *The Blind Fiddler* et *Distraining for Rent*. Dans ces tableaux, seuls trois pans de murs sont représentés d'une manière scénographique ; la disposition des personnages ainsi que la perspective frontale, centrée, donnent à l'observateur l'impression d'être le spectateur d'une représentation théâtrale.

Tout au long de sa carrière, Wilkie produisit des adaptations picturales de séquences dramatiques. Il admirait tout particulièrement *The Gentle Shepherd* de Ramsay et plusieurs de ses tableaux sont inspirés de cette pièce. Alors qu'il était encore élève à la *Trustees' Academy* d'Édimbourg, il créa *Patie Disbelieves Sir William's Prophecy, from 'The Gentle Shepherd'*. En 1823, il réalisa *Roger Piping to Jenny, from 'The Gentle Shepherd'* et, à la fin de sa vie, il prévoyait de réaliser une série d'œuvres destinée à illustrer une nouvelle édition de la comédie pastorale de Ramsay.

À leur tour, des dramaturges s'inspirèrent de Wilkie et, lorsqu'en janvier 1832, il assista à la première de *The Rent Day* de Jerrold, le peintre fut ravi de l'effet produit par deux de ses scènes de genre transposées sur scène. Dans une lettre datée du 27 janvier 1832, il écrivit à Clarkson Stanfield, le décorateur de la pièce de Jerrold :

> I went last night to the Theatre, Drury Lane, and cannot express how much I was gratified by the compliment paid to my humble performances in the dramatic representation of the "Rent Day". Would you give assurance of how much I feel obligated to those who, with yourself, have contributed to render this scenic representation perfect […] I cannot help expressing how much I was struck with the preparation and completion of the Tableau of the "Distraint". (Meisel 150)

William Mulready qui accompagnait Wilkie pour l'occasion, rapporta que ce dernier aurait pleuré, saisi par l'émotion de voir ses œuvres transférées sur une scène sous la forme de tableaux vivants.

Transfert intersémiotique de la représentation picturale à la représentation théâtrale.

Cette partie s'intéresse à l'adaptation scénique par Douglas Jerrold de *The Rent Day* peint par David Wilkie. C'est un cas manifeste de dramaturgie mimétique (Pavis 287), une forme de saisie du réel, ou de la saisie d'un moment, et du moment d'une saisie.

Malgré le processus d'adaptation qui nécessite, dans le cas qui nous intéresse ici, des changements importants au niveau de la représentation et de la création esthétiques (du bidimensionnel

désincarné au tridimensionnel vivant), le contenu narratif et idéologique est analogue. Le rendu de l'événementiel historique, avec des effets de réel, fait illusion dans les deux œuvres car, comme le fait remarquer Maupassant, « Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai […] J'en conclus que les réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes » (Pavis 285).

Sir David Wilkie fut, de son vivant, un des peintres britanniques les plus populaires, à la fois dans son pays et sur le continent européen. Tout au long de sa carrière, il reçut des honneurs et des récompenses prestigieuses. En 1823, il succéda à Henry Raeburn (1756-1823) au poste de *King's Limner for Scotland* et, sept ans plus tard, à la mort de Thomas Lawrence (1769-1830), George IV le nomma « peintre ordinaire » de la famille royale. Il fut anobli en 1836 et, en 1841, la France lui décerna la légion d'honneur.

Wilkie naquit dans le comté de Fife en 1785 et après avoir étudié quelques années à la *Trustees' Academy* à Édimbourg, il s'installa à Londres en 1804 afin de pouvoir compléter sa formation artistique à la *Royal Academy of Arts*. Dans la capitale, il trouva rapidement des clients pour ses scènes de genre ; ainsi, après avoir admiré *Pitlessie Fair*, le comte de Mansfield lui commanda *Village Politicians* en 1805. Première œuvre que le peintre exposa à la *Royal Academy*, ce tableau y fut remarqué et, grâce à lui, l'artiste connut un succès immédiat confirmé en 1806 par son *Blind Fiddler*. Dès lors, sa popularité reposa sur l'humour de ses scènes de genre et sur leur fini minutieux. Ces qualités rappelaient celles des peintres flamands et hollandais du dix-septième siècle dont les œuvres étaient très recherchées par les collectionneurs anglais à cette époque. Elles lui valurent d'être surnommé le « Teniers Écossais ». Toutefois, il ne voulut pas se contenter d'être reconnu pour ce genre qui amusait le public ; dès le début de sa carrière, il souhaita être considéré comme un peintre d'histoire dont les toiles rendaient compte des évènements contemporains. Il dut ainsi faire face à de nombreuses critiques lorsqu'en 1815 il réalisa *Distraining for Rent*, sa première scène de genre dénuée de tout élément comique.

Dans ce tableau, il évoque les difficultés financières rencontrées par la classe paysanne anglaise à l'issue des guerres

napoléoniennes[8]. Il représente une scène qui se déroule dans la demeure d'une famille de paysans, sur le point d'être saisie et expulsée pour défaut de paiement du loyer. Au deuxième plan, à droite, figure l'intendant accompagné de deux assistants. L'un d'eux, assis sur le lit, est occupé à dresser l'inventaire des biens. Sur le même plan, au centre de la composition, un groupe de personnages semble intercéder en faveur de la famille. À gauche, se tiennent le couple de fermiers endettés et leurs trois enfants. Le mari est assis : sa posture et son visage expriment son désespoir. Une jeune femme et un enfant tentent de ranimer l'épouse du fermier qui s'est effondrée sur une chaise. Sur l'extrême gauche du tableau, deux femmes restées sur le pas de la porte sont témoins. Au premier plan, différents objets-accessoires font allusion aux problèmes financiers rencontrés par la famille et aux difficultés consécutives à leur expulsion. Le couffin inoccupé et le rouet que l'intendant va emporter symbolisent la perte de domicile et de travail. Deux assiettes, l'une vide au pied de la mère et l'autre sur la table aux côtés du père suggèrent la misère et le mal qu'ils ont à subvenir aux besoins de toute la famille faute de revenus suffisants.

Le style, les tons et les nuances du tableau ne se démarquent pas de ceux utilisés par Wilkie dans ses œuvres précédentes. La gamme chromatique, dominée par les teintes brunes, ainsi que le fini minutieux des objets au premier plan, évoquent les toiles des maîtres flamands de la scène de genre. Comme à son habitude, Wilkie attache une importance particulière à l'expression des visages. Depuis qu'il avait assisté aux cours dispensés par l'anatomiste et physiologiste Charles Bell, le peintre suivait scrupuleusement ses théories selon lesquelles les mouvements du corps et l'expression du visage reflètent l'intérieur de l'âme. Wilkie appliquait les stéréotypes graphiques préconisés par le scientifique afin de représenter différentes passions que le spectateur était en mesure d'identifier et d'éprouver par identification et empathie. C'est parce que Wilkie est parvenu à suggérer la détresse du couple de paysans sur le mode de la retenue, qu'il est parvenu à émouvoir le public venu voir l'exposition en 1815[9].

Néanmoins, *Distraining for Rent* ne fut pas une œuvre populaire : en raison du contexte politique et économique en Grande-Bretagne, le thème du tableau fit l'objet d'une vive controverse. À ce sujet, le peintre Haydon note: « beautiful as the picture was acknowledged to be, the aristocracy evidently thought it an attack on their rights. Sir George [Beaumont] was very sore […] and said Wilkie should have shown why the landlord had distrained; he might be a dissipated tenant » (Taylor 274).

Lorsqu'il exposa *Distraining for Rent*, la Grande-Bretagne entrait dans une période où sévissait la crise agraire et le tableau évoquait le sort de nombreuses familles de fermiers. Durant les guerres napoléoniennes, le blocus continental décidé par l'empereur français avait rendu presque impossible l'importation de blé. La situation avait été favorable aux producteurs céréaliers britanniques qui jouissaient du quasi monopole ; ils en avaient profité pour augmenter les prix et, les sachant prospères, les aristocrates leur louèrent les terres plus cher. À la fin du conflit, lorsque les importations furent à nouveau possibles, le prix du blé s'effondra mais les loyers ne diminuèrent pas. En 1815, le Parlement britannique vota les *Corn laws* qui instauraient des barrières protectionnistes visant à stabiliser le prix du blé ; toutefois, ceci ne fut pas suffisant et de nombreux fermiers furent ruinés et expulsés des terres qu'ils cultivaient.

Aucun des mécènes de Wilkie ne souhaita acheter ce tableau et ce fut la *British Institution* qui en fit l'acquisition. En raison de la polémique qu'il suscita, *Distraining for Rent* ne fut pas exposé ; il fut revendu au graveur Abraham Raimbach en 1822. *Rent Day* traite d'un thème proche de celui qui est abordé dans *Distraining for Rent* : le peintre représente des fermiers venus régler leur dû à l'intendant et dans les deux tableaux, le propriétaire terrien est absent. Commandé par Lord Mulgrave, *Rent Day* ne remporta pas un succès comparable à celui de *Village Politicians* et de Blind Fiddler ; exposé à la *Royal Academy* en 1809, il fut cependant apprécié du public.

Comme en atteste le mobilier, la scène se déroule dans la demeure du propriétaire terrien. Des fermiers attendent pour acquitter leur loyer tandis que ceux qui ont déjà payé mangent le

repas qui leur est offert. L'intendant, assis, perçoit l'argent et à côté, un homme enregistre la somme versée. Derrière le fermier, se tiennent les personnages qui attendent. Leurs visages expriment des émotions différentes : l'air grave de la jeune veuve accompagnée de ses deux enfants contraste avec les grimaces (comiques) des deux hommes qui se trouvent à sa droite. C'est la présence de ce type de détails humoristiques qui distingue *Rent Day* de *Distraining for Rent*.

Transfert scénographique et adaptation scénique d'un contenu pictural

Ces deux tableaux ne comptèrent pas parmi les œuvres les plus populaires de Wilkie ; il peut donc paraître surprenant que Jerrold ait choisi de les transposer (sous forme de tableaux vivants) dans sa pièce. Toutefois, force est de constater qu'en 1832, Wilkie était toujours considéré comme le maître britannique de la scène de genre, même si ses œuvres ne suscitaient plus autant d'engouement car, depuis son séjour sur le continent européen (entre 1825 et 1828)[10], il avait changé radicalement de style. *Rent Day* et *Distraining for Rent* étaient en parfait accord avec l'intrigue principale de la pièce de Jerrold et, bien qu'exposés dans des collections particulières, ces tableaux étaient connus du public grâce aux gravures d'Abraham Raimbach. Ils étaient aussi particulièrement adaptés au contexte politique.

En 1832, Douglas Jerrold avait déjà écrit plusieurs pièces et il avait connu le succès avec *Black-eyed Susan* en 1829. Dans la préface de *The Rent Day*, Jerrold explique que les tableaux de Wilkie lui ont inspiré le récit (fable et action) et le titre de sa pièce[11] qu'il lui a dédiée[12]. *The Rent Day* est un mélodrame dont l'intrigue principale concerne la famille Heywood. Après plusieurs mauvaises récoltes, Martin Heywood n'est pas parvenu à payer son fermage et il va être expulsé de la propriété de Robert Grantley. Ce dernier réside à Londres et cela fait longtemps qu'il ne s'est pas rendu sur ses terres dont a confié la gestion à Crumbs. Heywood est anéanti par la situation. Il s'absente afin d'obtenir un prêt qui permettrait aux siens de rester sur la terre où ont vécu leurs ancêtres. Pendant ce temps, trois personnages arrivent : il s'agit d'un jeune aristocrate qui

demande l'hospitalité et de deux brigands, Silver Jack et Hyssop, qui menacent de révéler que Crumbs est un criminel recherché.

La pièce se déroule en deux actes : le premier comprend cinq scènes et le second en comporte quatre. Au cours de la pièce, il y a huit changements de décor et deux d'entre eux ont été créés à partir des tableaux *Distraining for Rent* et *Rent Day* de Wilkie. Ce dernier a également été reproduit sous la forme d'un tableau vivant – intertexte ekphrasique – dans la scène d'ouverture. Lorsque le rideau se lève, le spectateur découvre une scène à l'image de l'œuvre de Wilkie. Dans les premières didascalies externes de la pièce, Jerrold précise : « *An apartment in Grantley Hall. Discovered Crumbs (the Steward), Beanstalk, Farmers, their Wives and Children, &c. The characters and stage so arranged as to form, on the rising of the curtain, a representation of Wilkie's picture of "RENT DAY".* » (Jerrold 1).

Placé au début de la pièce, ce tableau vivant a une valeur de tableau-stase. Dans son ouvrage *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Pierre Frantz distingue deux types de tableaux, le tableau-stase et le tableau-comble. Frantz explique que le tableau-stase est

> placé en général au début d'un drame, [il] permet la mise en place d'une atmosphère générale, d'un cadre pour l'action. Souvent totalement pantomime, il propose la découverte des personnages dans un état d'avant la parole et d'avant l'action. (Meisel 157)

La transposition scénique de l'œuvre de Wilkie est déictique et prologue ; le dramaturge peut *de facto* alléger les didascalies car elle définit le lieu et le temps de l'action dès la levée du rideau. Le spectateur lit les signes visuels qui l'informent sur la fable, le drame et ses contextes. En mettant en scène et en espace tridimensionnel le contenu de la toile de Wilkie, le dramaturge offrait au spectateur de 1832 des repères spatio-temporels très précis, par le truchement du costume entre autres. L'action se situe dans l'Angleterre rurale du début du dix-neuvième siècle. Le réalisme des tableaux de Wilkie confère au spectacle un effet de réel et le spectateur a l'impression d'être témoin d'un fait, d'être transporté dans un cadre événementiel aussi vrai que nature, ce que renforce l'enchâssement de *Rent Day* en ouverture. La mise en abyme accroît l'illusion d'un monde extérieur

et antérieur à l'action dramatique. Lorsque le rideau se lève, le spectateur surprend les acteurs-personnages engagés dans leur quotidien ordinaire, *in medias res*. Jerrold transpose ces scènes d'intérieur tirées de *Rent Day* et de *Distraining for Rent* pour captiver l'attention du spectateur à l'instar de la représentation de Wilkie qui feint le naturel et l'insignifiance. Trois pans de mur délimitent l'unique pièce et rien ne vient rompre la perspective frontale. Les figures ignorent la présence virtuelle de tout observateur, comme les acteurs-personnages ignorent celle du spectateur. Dans *Distraining for Rent*, cette impression est renforcée par les objets qui jonchent le sol au premier plan, comme si le hasard les avait disposés là. Transposé au théâtre, ceci correspond à ce que Diderot a nommé le « quatrième mur » qui donne vraisemblance au récit et rend le spectateur voyeur et soumis à l'émotion.

Distraining for Rent est mentionné à trois reprises dans la pièce. Dans les didascalies qui se trouvent au début de la cinquième scène du premier acte et de la première scène du deuxième acte ; le dramaturge a précisé que les deux séquences se déroulent dans un décor identique à celui de l'intérieur de la demeure représentée sur la toile du peintre écossais : « *The Interior of Heywood's Farm. The Scene, Furniture, &c. as in* WILKIE'S *Picture of* 'DISTRAINING FOR RENT'*. Martin and Rachel seated at Table, with Toby, Beanstalk, his Dame, and the Children. Ale, Jugs, &c. on the Table.* » (Jerrold 32).

La scène de genre de Wilkie s'est concrétisée en tableau vivant à la fin du premier acte (I, 5), au moment où la situation des Heywood semble désespérée : Crumbs et son assistant Bullfrog sont chez les Heywood et l'expropriation de la famille paraît inévitable. Martin Heywood, est anéanti de n'avoir pas réussi à réunir l'argent nécessaire pour régler ses dettes. Selon la définition de Frantz, *Distraining for Rent* est un tableau comble, c'est-à-dire un tableau généralement placé à la fin d'un acte et qui « manifeste un comble du pathétique ou un comble du sublime » (Frantz 168). Le dramaturge se sert de la scène de genre de Wilkie pour épuiser, pour exacerber le pathétique de la scène et pour éveiller l'empathie et la compassion du spectateur. En imposant aux acteurs des postures et des expressions faciales identiques à celles du couple de fermiers

portraituré sur la toile, Wilkie et Jerrold parviennent à susciter/provoquer la même réception spectatorielle. Un critique venu assister à la première représentation de *The Rent Day* décrivit en ces termes l'effet produit par le tableau sur le public :

> the arrangement of the various persons, as the drop fell, was so striking… that the audience testified their approbation by three rounds of applause (Meisel 149).

Le transfert renforce l'importance du « milieu » et comme l'écrit Patrice Pavis,

> Dans le couple *action/caractère*, il prend la place du caractère et refoule l'action au profit d'un tableau détaillé de la situation humaine souvent conçue comme primaire et inchangeable. (Pavis 205)

C'est toujours « le milieu qui détermine le mouvement des personnages et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu » (Antoine 1903). Jerrold a aussi détourné *Distraining for Rent* et *Rent Day* pour les mettre au service de la critique sociale de la pièce. Ni sa correspondance, ni les préférences politiques de ses mécènes, qui étaient aussi bien Whigs que Tories, ne permettent de connaître les opinions politiques de Wilkie. Au contraire, Jerrold affichait ouvertement ses opinions : dans ses pièces et dans ses articles publiés dans divers journaux anglais, il condamnait les inégalités entre les différentes classes sociales, il s'opposait à la peine de mort et à l'esclavagisme[13]. Tout au long de *The Rent Day*, le dramaturge dénonce les propriétaires absentéistes et surtout le zèle des représentants chargés de gérer leur propriété, car ils n'hésitaient pas à opprimer les fermiers pour avoir l'estime de leur employeur. Jerrold a interprété *Distraining for Rent* de la même manière que le public de 1815 ; au travers du tableau de Wilkie qu'il y a enchâssé, il adresse une critique à l'encontre de l'aristocratie terrienne. L'ensemble de la pièce et, plus particulièrement le dialogue qui précède le tableau vivant, ne laissent en effet aucun doute quant à la manière dont Jerrold souhaitait que les spectateurs interprètent le tableau :

> BEANSTALK and NEIGHBOURS, who have entered
> Shame! Shame!

TOBY. Blood-suckers!
BULL. One toasting fork, one bird-cage, one baby's rattle!
MAR. God help us! God help us! (Buries his face in his hands. Bullfrog seats himself on bed; and other Characters so arrange themselves as to represent WILKIE's Picture of "DISTRAINING FOR RENT"). (Jerrold 32.)

La situation financière des fermiers et des ouvriers agricoles n'avait cessé de se détériorer au cours des années 1820 et, en 1830, la crise agraire fut la cause des révoltes connues sous le nom de *Swing Riots*. En raison du contexte politique, la réaction du public face au tableau vivant de *Distraining Rent* fut donc très différente de celle des spectateurs de 1815. L'année où eurent lieu les représentations de *The Rent Day*, les Britanniques ressentaient plus que jamais le besoin de réformer le système électoral qui profitait essentiellement à l'aristocratie. Ce fut d'ailleurs en juin 1832 que le Parlement britannique vota le premier *Reform Act*.

The Rent Day remporta un franc succès en partie grâce aux tableaux vivants créés d'après les scènes de genre de Wilkie[14]. Ceci incita plusieurs dramaturges anglais à suivre l'exemple de Jerrold. En 1835, George Soane reprit le tableau de Wilkie *Chelsea Pensioners* dans sa pièce portant le même titre ; pour sa part, Gerhart Hauptmann transposa sur scène *Rent Day*, *Distraining for Rent* et *Village Politicians* dans *The Weavers* produite en 1892. Au dix-neuvième siècle, l'adaptation d'œuvres picturales au théâtre se faisait donc sous la forme de tableaux vivants. Ceux-ci n'avaient pas seulement pour objectif de procurer un plaisir esthétique au spectateur ; porteurs d'un savoir, ils informaient le spectateur et lui faisaient comprendre l'action à laquelle il était soumis. Dans le cas du mélodrame de Jerrold, la transposition des tableaux de Wilkie avait une visée moralisatrice et avait aussi pour but d'émouvoir le spectateur.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE :

PIÈCE PRIMAIRE :

JERROLD, Douglas. *The Rent Day*, Londres, 1832.

TABLEAUX PRIMAIRES :

CARSE, Alexander. *The Holy Fair*. 1802. The National Trust for Scotland.
HOGARTH, William. *A Harlot's Progress*. 1731. Œuvre non localisée.
—. *A Rake's Progress*. 1732-1733. Soane Museum, Londres.
—. *Strolling Actresses Dressing in a Barn*. 1738. Œuvre non localisée.
—. *David Garrick as Richard III*. 1741. Walker Art Gallery, Liverpool.
—. *David Garrick and his Wife*. 1757. Collection de Sa Majesté la Reine Élisabeth II.
RUNCIMAN, John. *King Lear in the Storm*. 1767. National Gallery of Scotland, Édimbourg.
RUNCIMAN, Alexander. *Self portrait with John Brown*. 1784. National Gallery of Scotland, Édimbourg.
WILKIE, David. *Pitlessie Fair*. 1804. National Gallery of Scotland, Édimbourg.
—. *The Village Politicians*. 1805. Collection du comte de Mansfield.
—. *Blind Fiddler*. 1806. Tate Britain, Londres.
—. *Rent Day*. 1808. Collection particulière.
—. *The Refusal*. 1814. The Victoria and Albert Museum, Londres.
—. *Distraining for Rent*. 1815. National Gallery of Scotland, Édimbourg.
—. *The Reading of a Will*. 1820. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Munich.
—. *Chelsea Pensioners Receiving the London Gazette Extraordinary of Thursday, June 22 1815, Announcing the Battle of Waterloo*. 1822. Apsley House, Londres.
—. *The Cottar's Saturday Night*. 1837. Glasgow Museums.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS :

ANTOINE, André. « Causerie sur la mise en scène ». *Revue de Paris* avril 1979 (réédition 1903).
BURNET, John. *Practical Essays on Various Branches of the Fine Arts*. Londres, David Bogue, 1848.
CUNNINGHAM, Allan. *The Life of Sir David Wilkie*. 2 volumes, Londres, John Murray, 1843.

DIDEROT, Denis. « Entretiens sur le fils naturel » in *Œuvres*. André Billy (dir.). Paris, Gallimard, 1951.
ERRINGTON, Lindsay. « Sir David Wilkie's *Distraining for Rent*: sources and interpretations ». *National Gallery of Scotland Bulletin* 2. Édimbourg, Trustees of the National Galleries of Scotland, 1976.
—. *Tribute to Wilkie*. Édimbourg, The Trustees of the National Galleries of Scotland, 1985.
FRANTZ, Pierre. *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
HÉNIN, Émmanuelle. *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Librairie Droz, 2003.
LARUE, Anne & SYLVANISE, Frédéric. http://pleiade.hypotheses.org/presentation-des-7-axes-de-recherche-de-pleiade/axe-2-traverses-intersemioticite-hybridations-radicalites, visité le 20 mai 2013.
MACMILLAN, Duncan. *Scottish Art 1460-2000*. Édimbourg, Mainstream, 2000.
—. *Painting in Scotland: The Golden Age*. Oxford, Phaidon Press, 1986.
MEISEL, Martin. *Realizations – Narratives, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton University Press, 1983.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
SCOTT, Sir Walter. *The Antiquary*. Édimbourg, T. and A. Constable, 1901.
TAYLOR, Tom (dir.). *Life of Benjamin Robert Haydon, Historical Painter, from his Autobiography and Journals*. New York, Harper and Brothers, 1859.
TROMANS, Nicholas (dir.). *David Wilkie. Painter of Everyday Life*. Londres, Dulwich Picture Gallery, 2002.
ZORZI, Ludovico. *Représentation picturale et représentation théâtrale*. Paris, Gérard Monfort 1998 (réédition 1978).

1 Anne Larue et Frédéric Sylvanise expliquent :

> L'histoire des *transpositions esthétiques* s'inscrit dans un temps long et mouvementé. Bien connue depuis la Renaissance et son précepte d'*ut pictura poesis* tiré de la lecture d'Horace, la transposition artistique avait donné lieu à deux siècles de « poétique » suivis de l'avènement de l'esthétique idéaliste

allemande, à l'horizon du Romantisme. Cette histoire pleine de remous se poursuit au XIXe siècle, dessinant des rapports de force et d'influence entre les arts et les disciplines, provoquant des phénomènes de rupture ou d'hybridation entre les genres. (Larue & Sylvanise)

2 Au chapitre 31 de *The Antiquary*, avant de décrire une scène de deuil dans la demeure de Muckelbackit, le narrateur précise : « In the inside of the cottage was a scene, which our Wilkie alone could have painted, with that exquisite feeling of nature that characterises his enchanting productions « (Scott 130). Errington a démontré que pour cette scène, Scott a pris pour modèle le tableau *Distraining for Rent* de Wilkie. Dans Errington (1976).

3 Selon Zorzi, les fresques de Giotto peintes dans la chapelle Scrovegni à Padoue sont inspirées des spectacles sacrés. Pour une synthèse des interactions de l'art pictural et de l'art théâtral au Moyen-Âge, voir Ludovico Zorzi, *Représentation picturale et représentation théâtrale*, 1998. Voir également la thèse de doctorat d'Émmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, 2003.

4 Pour une synthèse de l'évolution du théâtre au dix-huitième siècle, voir Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*.

5 En 1765, Diderot a défini le tableau vivant de la manière suivante :

[il s'agit] d'imiter les compositions de tableaux connus avec des figures vivantes. On établit d'abord le fond du tableau par une décoration pareille. Ensuite chacun choisit un rôle parmi les personnages du tableau, et après en avoir pris les habits il cherche à en imiter l'attitude et l'expression. […] La scène et tous les acteurs sont arrangés suivant l'ordonnance du peintre, et le lieu convenablement éclairé. (Meisel 47)

6 Tromans écrit : « the influence of his pictures on the London stage might be said to have been stronger than vice versa » (Tromans 16).

7 John Burnet explique :

[Wilkie used a small box] in the shape of the interior he intended to paint, into which was placed the entire group [of characters], modelled in clay, dried, and painted in a rough manner. (Burnet 115)

8 Errington signale que la scène se déroule en Angleterre et non en Écosse :

in Scotland there had been no process for distraining since 1469. The Scottish process for removing goods from a defaulting rent payer is called poinding and the officials concerned are not those represented by Wilkie. (Errington 59)

9 Après avoir vu le tableau de Wilkie, un spectateur bouleversé par *Distraining for Rent* déclara :

What an immediate hold it took of us! How that sad family was in our mind for days after, and how we found ourselves wondering if nothing could be done for them! It is just about as difficult to bring the mind to criticise it, as it would be to occupy ourselves in thinking why or how we were affected, if we were ourselves to witness the scene in actual life… How strange! We never saw these

poor sufferers, and we know they have no actual existence; and yet our hearts go out to them. (Errington 51)

10 Wilkie souffrait de dépression nerveuse et voyagea à travers le continent afin de recouvrer la santé. Il profita de ce séjour prolongé pour étudier l'art italien. À son retour en Grande-Bretagne en 1828, il délaissa le style mimétique des peintres de genre hollandais et flamands du dix-septième siècle et prit pour modèles les maîtres italiens de la Renaissance pour peindre des scènes de genre inspirées de son périple en Espagne et en Italie. George IV fit l'acquisition de plusieurs de ces tableaux espagnols et italiens ; néanmoins, lorsqu'elles furent exposées, ces toiles reçurent un accueil mitigé.

11 Dans la préface de *The Rent Day*, Jerrold écrit : « the Author can speak under the sanction of the great Painter, from whose triumphs of art the idea of the present drama originated » (Jerrold v).

12 « To David Wilkie, Esq., R.A., This Drama is respectfully inscribed by his obliged servant, the author » (cf. *ibid*).

13 Jerrold aborde notamment le thème de l'esclavagisme dans *The Rent Day* :

> TOBY. Sell! You are throwing away your time knocking down tea-cups and wooden dishes. You should go to the colonies and sell the blacks.
>
> BULL. I certainly do pass off an article with a flourish.
>
> TOBY. Flourish! How capitally you'd dispose of a man, his wife, and six children!
>
> BULL. I'm not conceited; but I think I should. Hem! "Ladies and gentlemen, the next lot consists of eight mortals." – Stop, (*to Toby*). Are black mortals? (Jerrold 12)

14 Jerrold souhaita remercier Wilkie d'avoir contribué au succès de la pièce. Il lui écrivit : « the drama of The Rent Day has succeeded beyond all that the author could have hoped for. But he cannot forget how great a portion of that success is attributable to the Painter «. Lettre de Jerrold à Wilkie, 16 février 1832, National library of Scotland, MS. 9836.

« For the Briar Rose » by Morris and Burne-Jones: Interlacing and Intertextuality

Christelle MUGNIER (M2, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand 2)

Edward Burne-Jones's series of four paintings entitled "The Briar Rose" is paired with William Morris's poem, each quatrain depicting a locus of the picture. Thus, theme and frame are mirrored – hence my choice of the term "interlacing", which draws a link between the paintings and the poem, thus enabling us to witness possible transfers.[1] Indeed, "interlacing" is an architectural term that refers to the design formed by abstract, geometric, foliated or animal motifs. If one considers that a text (from the Latin verb "*texere*" which means "to weave") is any visual, graphic, musical or even choreographic material, then, the parallel between Morris's and Burne-Jones's treatment of the well-known fairy tale is all the more relevant, since the paintings can be admired in Lord Faringdon's music room. The notion of interlacing is thus a bridge that will help us explore the concept of "intertextuality". According to Julia Kristeva, "any text is constructed as a mosaic of quotations" (Kristeva 37): here, the series and the poem "For the Briar Rose" are inspired by Perrault's "Sleeping Beauty" published in *Tales and Stories of the Past with Morals* (1697). In filigree, Kristeva's architectural metaphor is an invitation to make a rapprochement between the poet's design (that is to say, his purpose) and the painter's design (his drawing).

"For the Briar Rose" was published in Morris's last collection of poems, *Poems by the Way* (1890) (*P W*). It is the second poem of what the critic David Latham calls the "Verses for Pictures section".[2] As the name of the section indicates, each poem is associated to paintings or tapestries. For instance in "The Woodpecker Tapestry", the verses at the top and at the bottom frame the representation of the bird in the tree, as though those very verses represented curtains revealing a stage setting (*Full-Color*

Patterns and Designs, 40). Furthermore, the situation of "For the Briar Rose" within the collection is gravid with meaning: indeed, it is preceded by a quatrain devoted to the Night in the poem entitled "Verse for Pictures", and we know "The Briar Rose" is a tale where the characters fall in a deep slumber…

> I am Night: I bring again
> Hope of Pleasure, rest from pain:
> Thoughts unsaid 'twixt Life and Death
> My fruitful silence quickeneth. (*P W*, 112)

That last quatrain is the prelude to the Briar Rose's sleep, as though its presence created a pause in the series of poems. Besides, "For the Briar Rose" is followed by the "Tapestry poems" as if the princess's awakening precisely precipitated the creation of new poems.

Through the notion of interlacing, I will explore the intertextual links between Morris's poem and Burne-Jones's paintings, and see to what extent their works can be seen as adaptations or rewritings. Then, I will analyse the theatricalization of space in both treatments of the tale.

Intertextuality

"Intertextuality" is only a small branch of the more inclusive term called "transtextuality" defined by Gérard Genette. "Transtextuality" defines the tight or loose relationships between texts. He then divides the concept into sub-denominations such as "intertextuality", "paratextuality", "metatextuality", "hypertextuality" and "architextuality".

I will first confront the notions of "intertextuality" and "metatextuality". I prefer Kristeva's definition of "intertextuality" as "a mosaic of quotations" because Morris himself envisaged art as a form of recycling; for instance, *Poems by the Way* is the fusion between old and new poems that had not been published during his prolific career: the collection can stand for his literary testimony. Burne-Jones's approach is similar for the series of paintings occupied him nearly thirty years. Therefore, their fruitful collaboration can be seen as the maturation of their pictorial and poetical techniques.

Morris and Burne-Jones drew their inspiration from two main sources, this is why the frontiers between "intertextuality" and "metatextuality" are so difficult to trace. Indeed, "metatextuality" can be defined by the comment a text gives on the act of writing itself. If we analyse the different versions of the tale given by Perrault, Grimm, Morris and Burne-Jones, we realize that embeddings are at the core of the tale. For instance, if we take a look at the English titles given for the tale, Perrault's version is entitled "Sleeping Beauty" whereas Grimm's version is entitled "For the Briar Rose" (translation by Margaret Taylor in 1884). It is no accident if Morris and Burne-Jones favoured Grimm's version: the association between the wild Nature and the princess's body is a central motif in Burne-Jone's final picture, which represents the end of the prince's quest. Besides, Perrault and Grimm have different versions of the tale. In Perrault, "Sleeping Beauty" confronts her mother-in-law, an ogress. On the contrary, Grimm favours a happy ending with the marriage between the Prince and the Briar Rose.

The mise en abyme derives from the concept of "metatextuality" and it seems that Perrault's version itself was sustained by other writings. For example, at the end of his tale, Perrault inserts a Moral, which is a direct inheritance of La Fontaine's *Fables* published in 1668. If we come back to the comparison between Morris's poem and Burne-Jones's paintings, we can suppose that the moral (the verse part of the tale) is written by Morris, whereas the prose part of Perrault's tale is illustrated by the paintings as if each painting were a pictural comment on Morris's quatrains… or Morris's quatrains are narrative comments on the paintings. Burne-Jones's paintings can be regarded as narrative paintings in the extent to which the series narrates a story clearly recognizable by the spectator. We could even go as far as to associate Burne-Jones's paintings to history paintings for in French, the noun "histoire" both refers to the account of past events ("History") or to the "story" of fictitious events. Furthermore, history painting is characterized by narrative or allegorical subjects inspired by Antiquity, the *Bible* or fables. That double nature of the text (both as material and as genre) is shown by the binary rhythm

Morris resorts to all along his poem, as if the words themselves reflected the duplication between poems and paintings. We can also notice the presence of a mirror near the princess, or of bright floors that reflect the bodies. For instance, the names of the places are composed of two nouns: "The Briarwood", "The Council Room", "The Garden Court", and "The Rosebower". We can also notice the frequent association between the adjective and the noun ("fateful slumber", "fated hand", "slumberous curse", "restless shuttle", "hoarded love" or "sleeping world"), or the omnipresence of the coordination conjunction "and", that links two nouns ("peril and increase") or two verbs ("floats and flows"). Similarly, the preposition "of" plays the role of a relay between two nouns as in "the tangle of the rose", "the threat of war", "the hope of peace" or "the maiden pleasance of the land". It thus seems to me that this omnipresence of the binary rhythm is not a mere chance but on the contrary, partakes of a specific writing strategy that reflects the double nature of Morris's and Burne-Jones's works.

I will now tackle the concept of "hypertextuality" which hinges on the fusion between the past and present of writing. "Hypertextuality" is defined by the link between a text (the "hypertext") and a previous text (the "hypotext"). Morris and Burne-Jones's version was enriched by Perrault's and Grimm's approaches. However, Perrault was himself inspired by the medieval novel entitled *Perceforest* (1300-1350) that evolves around the motif of the Greek Fates (*tria fata*) who embody human destiny with such attributes as the spindle and the distaff. They are represented as three old weavers who spin the thread of life, thus fixing Man's lot. In *Perceforest*, a banquet is organized after the birth of Zellandine but as the mother forgets to put a knife in Themis's place, the goddess takes her revenge and condemns the girl to prick her finger on the splinter of a linen thread, which will plunge her into a deep slumber. The spun-out metaphor of tapestry is logical in a tale where spindles and distaffs are precisely forbidden by the princess's father. In Morris's poem, Fate is personified and associated to the weaving loom thanks to the /t/ and /s/ alliterative consonants: "When fate shall take her chain away" and "The restless shuttle lieth still". The

passage from the horizontality of writing and the verticality of the painting can thus be compared to the weaving loom where the threads intersect on the weft and warp threads of the tapestry. Hypertextuality goes further than the intersecting between different planes of action: it also provides the reader with a contrast between the past and present of writing. Perrault shows that dimension in a quite burlesque way when the story-teller narrates the princess's awakening:

> The princess was already fully dressed, and in most magnificent style. As he helped her to rise, the prince refrained from telling her that her clothes, with the straight collar which she wore, were like those to which his grandmother had been accustomed. And in truth, they in no way detracted from her beauty.[3]

Likewise, Burne-Jones's series is characterized by an impression of atemporality: the characters are wrapped in antique draperies while the Prince and the King seem to come straight from Arthurian legends. Lastly, we should not forget that the paintings can be seen in a typical Victorian music room: therefore, space and time intermingle. That blurring between space and time can also be found in Tennyson's poem entitled "Day Dream" (1842), a probable source of inspiration both for Morris and Burne-Jones. Tennyson's poem is not divided into space units but into narrative sequences: "Prologue", "The Sleeping Palace", "The Sleeping Beauty", "The Arrival", "The Revival", "The Departure", "Moral", "L'Envoi" and "Epilogue". Besides, the King painted by Burne-Jones strangely resembles the one engraved by John Everett Millais in 1857 to illustrate Tennyson's poem.[4]

"Architextuality" is shaped by the reader's generic expectations: in other words, a work of art is conceived and perceived differently depending on the period. Architextuality thus changes the way visual representation is treated. We cannot fully understand Burne-Jones's painting without knowing that the artist belonged to the Pre-Raphaelites who were attracted by medieval and antique sources. We'll now compare the treatment of the tale by the French illustrator Gustave Doré and Burne-Jones. Doré's engravings are part of a Romantic corpus for the artist illustrated

Coleridge's *The Rime of The Ancient Mariner* and Lord Byron's *Œuvres completes de Lord Byron*.[5] This can explain the vision he gives of the tale. For instance, his engravings exploit chiaroscuro contrasts: therefore, effects of depth are created without the use of colours. Moreover, the artist seems to develop the idea of a rite of passage for the Prince, when he stages him in the middle of a foliated arch that has the shape of a Gothic cathedral (Perrault 230). In Shakespeare, the passage through the green world is an essential dimension that enables the personae to reach conscience. In another illustration, Doré situates the tale in an identifiable setting since the costumes represented date from the first half of the 16th century (Perrault 230). As for the building that forms the backdrop of that second illustration, it can be compared to the Law Courts of Rouen in France that date from the 17th century. The last image showing the end of the Prince's quest is treated in chiaroscuro effects, and the interior décor recalls the Neo-Gothic taste that was fashionable at the time of the publication of those illustrations.

Burne-Jones chooses a more static vision of the ensemble. In Doré, the prince is in perpetual motion until he discovers the Princess. On the contrary in Burne-Jones, the spectator's gaze is guided by the entanglement of Nature and the bodies converging towards the sleeping Princess. This association between Man and Nature is connoted with a mystical aspect, all the more so as the association between those themes can be found in the 15th and 16th century religious paintings, where Nature is represented with botanical precision. Morris had been particularly impressed by Van Eyck's altarpiece he admired in St Bavo's Church (Ghent). This altarpiece is composed of twenty-four scenes painted on both sides of the panels. *The Adoration of the Lamb* scene is the most fertile in naturalistic details: characters, plants, flowers and architectural elements are depicted with a remarkable exactness (Baker 38-39). Similarly, Burne-Jones later added to his first series of four initial paintings ten other paintings strictly adorned with vegetal motifs, so that the ensemble forms a continuous frieze around the music room. We can also notice a strange similitude between the gold trellis painted by Burne-Jones in "The Council Room" and the

"Trellis design" made by Morris and Webb in 1862. This motif aimed at decorating wallpapers can also be found in medieval paintings (Baker 46-47). Thus, the presence of exuberant foliage in Burne-Jones, Morris and medieval painting draws a link between Nature, architecture and religion. Indeed, in *The Stones of Venice* (1854) and more specifically in the section entitled "*On the Nature of Gothic Architecture*", the art critic John Ruskin underlines that the representation of Nature in architecture should conform to the divine will; he thus advises the use of an architectural motif composed of flowers and leaves, what he calls a "foliated architecture":

> That sentence of Genesis, "I have given thee every green herb for meat" […] has a profound symbolical as well as a literal meaning. It is not merely the nourishment of the body, but the food of the soul, that is intended […]. Most of us do not need fine scenery […]. But trees, and fields, and flowers, were made for all, and are necessary for all […]; the goodly building is then most glorious when it is sculptured into the likeness of the leaves of Paradise […]. (Ruskin 202)

The link between Nature and religion will help us to establish a parallel between the composition of the paintings, the poem and theatre.

A theatricalization of space?

The association between Burne-Jones's paintings and Morris's poem leads to a theatricalization of space. The series "For the Briar Rose" invites the spectator/reader to explore a unique space and time dimension where the mise en abyme is the main device. He thus has access to three spaces:

- The space of the Victorian music room
- The locus represented on the canvas
- The poetic space created by the quatrains

I will first confront the notions of "monstration" and "ekphrasis". Indeed, everything seems to direct the spectator's gaze to a reading of the paintings in relationship with the quatrains. This is why I use the term "monstration", from the Latin verb *monstrare*

which means "to show" and, by extension, "to advise". Grammatically speaking, adjectives or demonstrative pronouns are used to attract the reader's attention; for example in Morris's poem, one can notice the omnipresence of the deictic "the" which reinforces the association between the visual and the scriptural. Indeed, the titles of the quatrains precisely refer to the locus depicted on the canvas. The omnipresence of the definite article can also be understood as a cultural anaphora, the storyline of "The Briar Rose" being familiar to every reader.

Another device allows that fusion between painting and language: "ekphrasis". Ekphrasis consists in describing an object as if it were present: therefore, there is an integration between the verbal space and the represented/seen space. This aspect is clearly shown by the use of the simple present which sounds atemporal ("floats", "flows", "knoweth", "lies") as if the actions described in the poems were re-enacted every time a reader discovers the quatrains. Besides, if we refer to the very etymology of the noun *ekphrasis* (from the Greek *ekphrazein* which means "to fully explain"), we can discover parallels between that device and the theatrical discourse, which is characterized by its double nature: indeed, the theatre is both a dramatic text (a written play) and a multiplicity of representations according to the audience's mood, the stage director and the time the play is performed. Likewise, Burne-Jones's paintings and Morris's poem are mutually enriched through their comparison.

Several elements can enable us to compare the poem and the paintings with a stage setting and to do so, we can go back to the very roots of theatre. Morality plays sign the beginnings of English theatre in the 15th century. These plays with a didactic purport were often performed in churches and staged allegories of Good and Evil. In the poem, we come across the performative verb "smite" ("And smite this sleeping world awake"). This verb has Biblical connotations since it can be found in the *Old Testament*. Furthermore, Fate is personified thanks to the paregmenon, that is to say, the juxtaposition of derived terms: "fateful" (adjective), "fated", "fate". The didactic purport of the poem/paintings can be

envisaged through the prism of the fable (*fabula*). Etymologically speaking, the fable is the cloth that serves as the frame in Greek theatre. Later, the fable directly referred to the very content of the play (the plot). Finally, the term ended up designating a tale in verse or prose accompanied by a moral (as in La Fontaine or Perrault). In Burne-Jones's painting, we can notice the presence of a blue cloth that reminds one of a stage curtain. Likewise, the stage where the princess is represented is slightly elevated, as if it created a clear separation between the spectators and the actors of the painting. The paintings themselves are staged, since they are framed and presented by Morris's quatrains.

"For the Briar Rose" goes beyond the poetic and pictural frames by linking different forms of art. The very situation of the paintings in a Victorian music room is an invitation for the spectator to abolish the frontiers between time, space and art, the foliated motifs of the pianos echoing the flowery setting of the series. The best example of the adaptation between literature and stage is the ballet Tchaikovsky adapted from the tale; it was first performed in 1890, the year Burne-Jones finished his series and the printing year of Morris's *Poems by the Way*. The ballet thus makes interlacing and entrechats coexist the time of the performance… for the audience's pleasure.

BIBLIOGRAPHY

ARSCOTT, Caroline. *William Morris & Burne-Jones : Interlacings*. New Haven et Londres, Yale University Press, 2008.
BAKER, Derek. *The Flowers of William Morris*. Chicago Review Press, 1996.
GENETTE, Gérard. *Palimpsests*. (Channa Newman & Claude Doubinsky trads.). University of Nebraska Press, 1997.
LATHAM, David. 'Introduction' in MORRIS, William. *Poems by the Way*. Bristol, Thoemmes Press, 1994.

MILLAIS, John E. *The Daydream*. http://www.victorianweb.org/art/illustration/millais/16.html, visité le 7 Juin 2009.
MOI, Toril (éd.). *The Kristeva Reader*. Oxford, Blackwell, 1986.
MORRIS, William. *Full-Color Patterns and Designs*. New York, Dover Publications, 1998.
—. *Poems by the Way*. Whitefish, Kessinger Publishing, 1994.
PERRAULT, Charles. *Contes – Illustrations de Gustave Doré*. Paris, Pocket Classiques, 2006.
—. *The Sleeping Beauty in the Wood*. A. E. Johnson & S. R. Littlewood (trads.). http://www.pitt.edu/~dash/perrault01.html, visité le 7 Juin 2009.
RUSKIN, John. "On the True Nature of Gothic Architecture and herein of the True Functions of the Workman in Art" in *The Stones of Venice*. Londres, Smith, Elder and Co. 1854.

---

1 I am indebted to Caroline Arscott's work entitled *William Morris & Burne-Jones: Interlacings*.

2 From the introduction by David Latham to William Morris's *Poems by the Way*.

3 From http://www.pitt.edu/~dash/perrault01.html, consulted 7 June 2009.

4 From http://www.victorianweb.org/art/illustration/millais/16.html, consulted 7 June 2009.

5 *La Chanson du vieux marin* (Paris, Hachette, 1877) and *Œuvres Complètes de Lord Byron* (Paris, J. Bry, 1853) were illustrated by Charles Mettais, Etienne Bocourt and Gustave Doré.

Toiles enchatonnées et mosaïques d'images

Danièle BERTON-CHARRIÈRE (PR, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand 2, CERHAC, UMR 5037)

Corpus : Cyril Tourneur, *The Atheist's Tragedy* – *T A T* ; Richard Sheridan, *The Critic* – *T C* / Germaine Landré-Augier (Trad.), *Le critique ou répétition d'une tragédie* – *C R T* ; Raymond Guérin / Gilles Chabrier, *La Tête vide* – *L T V* ; Rob Evans, *A Girl in a Car with a Man* – *G C M*.

I Préambule : transfert et écrans

Le transfert est une opération de déplacement d'un lieu ou d'un topos à un autre. Il est manœuvre de glissement, passage ou transmission. Évoquant le rapport du théâtre au réel, mimésis schème sans cesse réajustée et parfois déniée, Robert Abirached montre les limites et la faillite d'une telle pratique :

> Tant que le théâtre opère par simulation et par transfert, il est incapable de susciter autre chose qu'une inquiétude périphérique, située à côté de la vie : le personnage prend sur lui les situations dramatiques, ce qui est une manière infaillible d'en limiter le retentissement, puisqu'il les dérive dans l'irréel de la scène et invite le public à les ressentir par procuration. D'autre part, la fable propose toujours un cas de figure, sur lequel s'exerce plus ou moins le jugement du spectateur : la terreur ou la pitié que ce cas provoque ne vient pas de la conscience d'un péril imminent pour celui qui le considère, mais d'un report de son affectivité sur un objet à lui extérieur. (Abirached 335)

La mise en scène et le jeu agissent comme des filtres-écrans interprétatifs, et les spectateurs vivent le drame par mandataires interposés, libérant et reportant inconsciemment sur eux sentiments et états affectifs, protégés par l'entre-deux salle-scène. La « dérive » du réel dans le monde du théâtre qui lui est « tangent », selon les termes de Robert Abirached (334), est moins dérapage que contrôle

intersémiotique, complexe et évolutif, où s'imprime et s'exprime le rapport dialogique du texte et de ses univers intra et extra contextuels, parfois va-et-vient transtextuels, parfois réseaux analogiques.

Le transfert est de même le nom qui désigne une image collée sur un vêtement ou sur une étoffe. Dans l'analyse ci-après, nous verrons que protection, l'écran, parfois toilé, est réceptacle de données, d'images fixes ou mobiles. Il est surface de projection visuelle, parfois fantasmée, et zone d'affichage iconographique. Il évolue au cours des siècles et son rapport avec quelques pièces de théâtre, de genres et d'époques différents, est ici objet d'étude.

Loin de tout concept psychanalytique mais proche de l'art du monotype[1], la notion de transfert qui sert de préalable à ce travail – qui pourrait se revendiquer de nombreuses approches y compris de la première énoncée – s'apparente à la technique d'impression sur toile couramment utilisée en broderie. Par thermocontact, le dessin glisse d'un support papier sur un autre toilé pour y être enfin recouvert d'un point de croix, de bourdon ou de tige qui l'emprisonne à jamais dans ses fils de trame, tissu ou canevas. En broderie, modèle qui guide l'aiguille, le graphisme s'inscrit dans le tissu alors qu'en tapisserie, le carton du lissier sous-tend le motif et guide la navette ou les doigts experts[2]. La sérigraphie nous offre désormais quelques variantes intéressantes du procédé.

Dans le développement à suivre, l'analogie entre texte et textile sera appliquée au drame et au théâtre comme l'a fait Goldoni, bien avant certains de nos critiques contemporains, lorsqu'en 1762, faisant ses adieux à Venise avant de s'installer à Paris, il donne à représenter sur la scène du Théâtre San Luca *Una delle ultime sere di Carnovale*, pièce entièrement construite sur les liens qu'entretiennent le monde de l'étoffe et la représentation théâtrale[3]. À ce sujet, dans un article intitulé « Les dessins d'Anzoletto et la voix de la navette » Roger Chartier écrit :

> La métaphore, filée avec grâce et mélancolie est, dans cet article, le point de départ d'une analyse des multiples liens qui existent entre texte et textile à l'âge moderne, entre XVIe et XVIIIe siècles. Ils sont, tout ensemble, étymologiques, métaphoriques et matériels. Le

> monde masculin des métiers vénitiens est ainsi mis en contraste avec, celui tout féminin, des écritures brodées ou tissées. Elles ornent sur de multiples objets, donnent présence aux récits mythologiques (par exemple, la compétition entre Pallas et Arachné) et fondent la proximité entre gages d'amour et chansons d'amour dans la balle du colporteur. L'aiguille a ainsi rendu possible l'entrée en écriture de celles à qui la plume, perçue comme dangereuse, était interdite. Si l'analogie avec les métiers du textile a permis à Goldoni de mettre en représentation les contraintes régissant la pratique du théâtre, les jeunes filles et la femme de l'Europe moderne, en l'inversant, ont pu faire de la broderie ou de la tapisserie qui devaient assurer leur assujettissement l'instrument d'un possible écart par rapport aux disciplines imposées.[4]

Heureux renversement que celui de la libération par l'aiguille de la brodeuse qui, ironie du sort oblige, crée une forme d'expression sémiotique et linguistique qui compense le mutisme dans lequel la femme a longtemps été enfermée. L'occupation est en apparence innocente ; elle est pourtant écran sur lequel transparaissent le refoulé et l'interdit.

II – Texte et textile

Le processus décrit en préambule permet le transfert du graphisme (dessin ou écriture) sur le textile. Magnifiant et doublant le processus, le dess(e)in (*design*) peut englober l'adaptation de textes littéraires ou bibliques ; sont nombreuses les tapisseries enserrant dans leurs fils des scènes mythologiques et classiques. Le château écossais de Cawdor (Macbeth) en conserve une série de laine et de soie mêlées (c. 1680), où sont tissées certaines des aventures du Don Quichotte de la Mancha de Cervantès. Parmi elles, mise en abyme de la profession, s'insère l'épisode où Don Quichotte et Sancho Pansa essaient de quitter l'auberge sans payer et où ils sont rattrapés et punis : « he [Sancho Panza] is grabbed by some Segovian wool-gatherers and needle-workers from Cordoba, who toss Sancho in a blanket 'as they do with dogs at Shrovetide'. » (Cawdor 8) Dans ces panneaux, farce et bouffonnerie sont représentées de façon théâtrale : les personnages sont masqués de cuir, les nez sont protubérances phalliques et les chevaux ressemblent à ceux d'un

manège de bois. L'intertextualité et l'intersémioticité transpirent de toutes les fibres de ces écrans prévus pour retenir le froid et l'humidité, et pour orner les murs bruts. Le domaine recèle aussi, achetées en Flandres en 1682 pour 483 livres[5], les séquences bibliques de la traversée de la Mer Rouge par Moïse, la fuite en Egypte de la Sainte Famille et divers moments de la vie de Noé ainsi que d'autres scènes de genre.

Dans *La Tragédie de l'athée* de Tourneur, première pièce du corpus ici choisi par mes soins, le processus est inversé puisque la tapisserie s'enchâsse dans le texte par hypotypose et ekphrasis, servant la transtextualité et l'intertextualité selon des principes qui ont été ultérieurement référencés par Julia Kristeva ou Gérard Genette.

Dans cette tragédie, le terme tapisserie renvoie à une tenture, accessoire essentiel à la farce incise, et à un ouvrage exécuté à l'aiguille, support de l'art de brodeuses particulièrement bavardes. Dans les deux cas, l'on a affaire à une forme d'écran et c'est cette thématique prise au sens propre comme au figuré qui servira de fil conducteur au développement à suivre.

La tenture (« arras hangings »), rideau ou tapisserie.

Au théâtre, le rideau est composant essentiel de la scène. De la tenture à coulisse des mises en espace sommaires du Moyen-Âge aux lourds velours pourpres, ses variantes cachent et révèlent acteurs, personnages et jeu. Dans le *Hamlet* de Shakespeare, il est tapisserie-écran. Polonius s'y glisse et s'y cache pour épier le héros éponyme. Mais les fibres laissent passer la dague du prince qui tue le voyeur. La trame ne le protège pas. L'écran est poreux et perméable. Parce que le père d'Ophélie et de Laertes aimait à dire qu'il avait joué Jules Cæsar en sa jeunesse, l'étoffe transpercée rappelle à la mémoire la tunique du Romain lacérée par les lames des conjurés et montrée à la foule par Antoine lors de l'éloge funèbre. À la Renaissance, les tapisseries flamandes décoraient murs et huisseries. Sur scène, elles étaient décors génériques archétypes ou spécifiques et marqueurs d'espace de jeu, loin de l'architectonique et de la

machinerie complexes qui apparurent dès le XVIIe siècle. Elles portaient les lignes de force d'une perspective fixe[6].

Dans *La Tragédie de l'athée*, la tenture est écran qui camoufle. L'étymologie du mot nous apprend que les premiers écrans servaient à protéger de la chaleur du foyer. Celui derrière lequel se glisse Fresco, serviteur juvénile, facétieux et séducteur novice dans la scène 2 de l'acte II, lui permet de ne point se brûler aux ardeurs de sa maîtresse symboliquement nommée Levidulcia. En effet, l'arrivée d'un autre amant potentiel, puis celle du mari jaloux poussent le jeune homme à trouver refuge derrière une tapisserie avant que de fuir par une porte de service à la dérobée. Le Dictionnaire étymologique historique d'Alain Rey (Rey 1178) nous apprend que le mot écran issu du moyen néerlandais désigne un paravent, décrit comme un châssis de toile. Les paramètres contextuels et métathéâtraux sont ici inclus.

La tapisserie : broderie et petits points

Dans la pièce de Tourneur, Levidulcia incarne la luxure, péché capital. Elle jette son dévolu sur tous les jeunes gens de son entourage immédiat mais son statut d'épouse noble l'oblige à camoufler ses désirs et les feux de l'envie. Même lorsqu'elle s'adonne à la broderie ou à la musique en compagnie d'amis fort peu recommandables, son discours déguise d'indécentes propositions et des motifs érotiques osés. Les polysèmes font écran au vulgaire. Ainsi, la leçon de luth enchâssée dans la première scène de l'acte IV est brève et technique ; elle masque cependant un échange connoté d'une sexualité fort libérée :

> Dost not see *mi* between the two crotchets? Strike me full there. So–forward.–This is a sweet strain, and thou fingerest it beastly. *Mi* is a large there, and the prick that stands before *mi* a long; always halve your note. Now–run your division pleasingly with those quavers. Observe all your graces i'th' touch. Here's a sweet close–strike it full; it sets off your music delicately. (*T A T*, IV, 1, 48-55)

Le canevas aux petits points, objet du discours des brodeuses, dans la même scène, recèle en sa trame un motif tout aussi cru. Les incrustations végétales du bouton de renoncule, de la centaurée

friponne et des nèfles joufflues sont autant de références à l'intime corporel vers lequel l'escargot darde ses antennes curieuses. Le prunier syphilitique, les chèvrepieds qui savent enlacer de près et les sabines abortives cohabitent sur la toile de l'ouvrage. Modèle d'ekphrasis, l'ouvrage est transfert d'impression modalisée :

> Here y' have set a medlar with a bachelor's button o' one side and a snail o' th' t'other. The bachelor's button should have held his head up more pertly towards the medlar; the snail o' th' t'other side should have wrought with an artificial laziness, doubling his tail and putting out his horn but half the length, and then the medlar falling, as it were, from the lazy snail and inclining towards the pert bachelor's button, their branches spreading and winding one within another as if they did embrace. (*T A T*, IV, 1, 22-30)

Le verbal textuel lui donne corps et âme dévoyée. Son hypotypose s'estampe sur le drame et l'estampille.

La tapisserie est au centre d'une scène de genre schème qui rappelle celles des peintres flamands de l'époque (XVIIe siècle). Les effets de transfert sont multiples de l'intra à l'extracontextuel. Enfermé dans le tambour à broder, le motif fruitier et floral cèle et libère à la fois symboles et connotations appartenant à des champs variés. Les poires de Poperinghe (poires baloches) et les nèfles sont représentations mâles et femelles induites, échos shakespeariens (*Romeo and Juliet* II, 1, par exemple) et mythiques :

> But here's a moral. A poppring pear tree growing upon the bank of a river, seeming continually to look downwards into the water as if it were enamoured of it, and ever as the fruit ripens lets it fall for love, as it were, into her lap; which the wanton stream, like a strumpet, no sooner receives but she carries it away and bestows it upon some other creature she maintains, still seeming to play and dally under the poppring so long that it has almost washed away the earth from the root, and now the poor tree stands as if it were ready to fall and perish by that whereon it spent all the substance it had. (*T A T*, IV, 1, 30-41)

Liens, passages et repassages créent superpositions et palimpsestes. Les travaux d'aiguille des amies de Levidulcia sont toile enchatonnée dans le tambour, enchâssée dans une séquence

génériquement identifiable (scènes de genre picturales). Mise en abyme, la broderie est miniature, répétition iconographique qui sert de préalable aux séquences dramatiques intracontextuelles à suivre, résumé « prologue » de moments scéniques à venir.

L'intertexte se faufile par les interstices du texte. Le travail d'aiguille des dames volages est tableau. L'ekphrasis est de type réel à la fois fermé (encadré par le tambour) et ouvert sur la réalité extracontextuelle ; le fond de l'ouvrage brodé est reconnaissable à ses motifs végétaux. Le néflier symbolique y est en bonne place. La recherche de cet arbre fruitier en fond de tapisserie renaissante renvoie immanquablement vers la célèbre série intitulée *La Dame à la licorne*[7]. L'installation des premiers panneaux, achevés par les tisserands sur le modèle de l'original, dans le château de Stirling, retisse les liens historiques authentiques. Par translations diverses et par le biais de l'animal cornu mythique, l'histoire nationale (domestique), transparaît au travers de ses références à l'Écosse, à l'Angleterre, aux Stuarts, Marie et Jacques VI-I.

Dans la pièce de Tourneur qui est du début du XVIIe siècle, deux figures féminines clés s'opposent : l'une est parangon de vertu virginale (quasi calviniste) et l'autre s'adonne à la débauche sous le regard complaisant d'un aumônier grand fornicateur, soupçonné d'être papiste. Les deux personnages rappellent en clin d'œil Elisabeth I et Marie Stuart, cousines historiques qui ont vécu dans les années précédant l'écriture du drame. Le travail d'aiguille qui occupe Levidulcia, la plus infidèle des épouses dans la tragédie, rappelle aussi au spectateur contemporain qu'assignée à résidence au château de Lochleven après son arrestation (du mois de juin 1567 au mois de mai 1568)[8], Marie Stuart a brodé une tapisserie célèbre où elle a intégré une multitude de motifs symboliques. À ses yeux, l'ensemble devait représenter son propre vécu et son temps[9]. De même, par association plus large, comment ne pas penser à la mythique Pénélope quand on sait que Marie Stuart attendait son amant Bothwell enfui au Danemark ?

Tourneur satiriste est spécialiste d'une critique politique et sociale à clés. Pour lui, la toile écran et/ou tapisserie rideau est procédé, accessoire dramatique et théâtral, réel et textuel. Les

didascalies et l'hypotypose permettent le transfert du sémiotique au linguistique, du décor au verbal. Quelques années plus tard, Richard Brinsley Sheridan fait évoluer le support.

III – De la toile brodée à la toile peinte

Dans *The Critic*, deuxième pièce du corpus, la toile n'est pas brodée mais peinte. Sheridan se l'approprie pour en faire un décor ekphrasique. Dans son travail de recherche intitulé *Ut Pictura Theatrum*, Émmanuelle Hénin écrit :

> La peinture ne sert pas seulement de source iconographique, mais elle implique aussi une perception de la scène comme tableau : que l'on parle de « scène encadrée », de « scène-tableau » ou de « théâtre d'illusion picturale », la mise en scène à l'italienne impose un paradigme pictural à l'illusion dramatique. (Hénin 228)

The Critic de Sheridan est une pièce satirique ; le discours est métathéâtral puisqu'une pièce est montée *in situ* : la création artistique est alors démontée au gré des errements de « théâtreux » et de critiques aussi peu authentiques que professionnels.

Puff a écrit une tragédie hybride – à la fois historique et romanesque – qui s'intitule *The Spanish Armada* (La Grande Armada/ L'Armada espagnole). Acte II scène 1, il précise la localisation « before Tilbury Fort » (*C R T*, 156-157) puis il lance le filage « puisque nous avons les décors et les costumes, pardieu ! nous pouvons marcher, comme si c'était la première » (*C R T*, 161). Il demande aux messieurs d'ôter leur chapeau et à tous de faire silence : la répétition mise en abyme peut commencer. Tout à son impatience, il ajoute : « voyons ce que nos peintres nous ont fait. » La dernière didascalie externe de cette première scène stipule « Le rideau se lève » ; elle sert de raccord avec la suivante « Le fort de Tilbury. » elle-même reprise en didascalie interne par Dangle « Le fort de Tilbury, fort bien vraiment ! » La collocation linguistique et l'enchaînement référentiel permettent, semble-t-il et sans extrapolation, de penser que le décor est pictural. Sheridan cite le peintre scénographe au sein même du texte : « As to the scenery– The miraculous power of Mr DE LOUTHERBOURG's pencil is universally acknowledged ! » (*T C*, I, 2, 196-198). Le réel historique

et ses contingences s'inscrivent dans le drame déchirant au passage une partie du voile de l'illusion théâtrale ; la réalité de la profession se révèle au public dans l'espace ouvert par la citation hommage. Le contexte s'immisce dans le texte. J. L. Styan en parle ainsi :

> To meet the demand, the better houses began to employ their own scene painters (who were to all intents and purposes the 'scene designers' of the day). […] To satisfy the taste for scenic spectacle and surprising stage devices, the great actor and the manager at Drury Lane David Garrick (1717-79) made the notable appointment from Paris in 1772 of Philip de Loutherbourg (1740-1812), who designed some thirty productions. De Loutherbourg's work went beyond painted scenery, as well as shutters and flats, he built ramps and levels, achieving a vertical dimension withing the acting area. He also developed transparent scenery for such effects as those of flames or moonlight, and invented the lighting to go with them. As a result, Drury lane led the way in a new style of flexible staging. By the end of the century, the pictorial stage had usurped the literary theatre, and Shakespeare had begun his long struggle with the painter's art. (Styan 278)

Artiste et scénographe hors pair selon les critiques de théâtre, Philippe de Loutherbourg n'a cessé d'innover pour satisfaire ses directeurs et pour produire des effets de réel spectaculaires au goût du public. Michael Cordner rapporte :

> Mr de Loutherbourg's pencil : Philippe Jacques de Loutherbourg was engaged by Garrick as scene designer at Drury Lane in 1771. […] The Morning Chronicle, 17 Feb. 1776, praised De Loutherbourg as 'The first artist who showed our theatre directors that by a just disposition of light and shade, and critical preservation of perspective eye of the spectator might be so effectually deceived in a playhouse as to take the produce of art for real nature'. (Cordner 417, note 177)

Mark S. Auburn confirme : « *The Camp* and *The Critic* show a dependence upon spectacle, which with Philippe de Loutherbourg Drury Lane could produce much better than Covent Garden. (The final scenes of *The Critic* were visually stunning in the minds of early spectators.) » (Auburn 38) David Kornhaber souligne lui aussi, le caractère essentiel que revêtait la production de l'artiste peintre dans

le spectacle. Ce que ce dernier appelait le costume du plateau – c'est-à-dire la scénographie – s'avérait être une œuvre picturale de très grand format : « De Loutherbourg inherited not so much a stage as a blank canvas. […] In approaching this new "canvas," De Loutherbourg attempted to impart to the stage that which had long been common to painting. In his *Recollections*, playwright John O'Keeffe recalls how De Loutherbourg depicted on the stage "miles and miles distance… by the laws of perspective"« (Kornhaber).

Dans l'acte II scène 2 de *The Critic*, la fable et la diégèse détaillent l'événementiel. En lever de rideau, deux acteurs sont sur scène, sentinelles endormies. Puis entrent ceux qui incarnent les figures historiques de Sir Walter Raleigh, de Sir Christopher Hatton, en pleine conversation. Suivront the Earl of Leicester, le gouverneur du fort en compagnie de chevaliers et du maître de la cavalerie, répliques d'une peinture d'histoire**.** Le contenu du conciliabule entre Raleigh et Hatton est descriptif et informatif ; la rhétorique de Sir Christopher repose sur l'hypophore parfois anaphorique. Il interroge et répond sans attendre :

> SIR CHRISTOPHER : True gallant, Raleigh !
> But O, thou champion of thy country's fame,
> There *is* a question which I yet must ask ;
> A question which I never ask'd before—
> What mean these mighty armaments ?
> This general muster ? and this throng of chiefs ?[10]

[et de poursuivre]

> Alas! my noble friend, when I behold
> Yon tented plains in martial symmetry
> Array' d; when I count o'er yon glittering lines
> Of crested warriors, where the proud steed's neigh,
> And valour-breathing trumpet's shrill appeal,
> Responsive vibrate on my list'ning ear;
> When virgin majesty herself I view,
> Like her protecting Pallas, veil'd in steel,
> With graceful confidence exhort to arms!
> When, briefly, all I hear or see bears stamp
> Of martial vigilance and stern defence,
> I cannot but surmise–forgive, my friend,

If the conjecture's rash–I cannot but
Surmise the State some danger apprehends![11]

Paradoxalement, le contenu du rapport tout sénéquien est ici écran de fumée. Il suggère, pressent, cache et montre à la fois. L'on peut rappeler que dès le XVIe siècle, l'expression (écran de fumée) qualifie ce qui masque les opérations de troupes. Dans la pièce qui nous intéresse ici, du militaire au théâtre il n'y a qu'un pas, qu'un enjambement rhétorique et sémantique.

Dans son discours, Sir Christopher Hatton multiplie déictiques et démonstratifs « these », « this », « yon » ; il actualise sans cesse les références sensorielles « I behold », « I count », « my list'ning ear », « I view », « I hear ». La guerre se prépare ; il en est le témoin oculaire et auditif. L'ensemble est de facture lourde et impossible à mettre en scène telle quelle, de façon réaliste. Si Puff n'avait pas fait allusion aux peintres embauchés pour le décor, l'on aurait envisagé le recours à l'hypotypose comme seule possibilité. Cependant, les critiques de l'époque louent l'ingéniosité du scénographe De Loutherbourg et ceci, tout particulièrement, pour la séquence finale. L'ensemble référentiel confirme l'hypothèse préalable du tableau peint enchatonnée dans le cadre scénique[12]. Dans ses vers, Sir Christopher Hatton décrit la souveraine vierge vêtue d'acier pareille à Minerve ; sa comparaison met en miroir les représentations de la déesse casquée et cuirassée et celles d'Elisabeth I chevauchant son coursier devant le fort de Tilbury[13]. Pour l'observateur auditeur, se superposent la figure historique de la reine Elisabeth et celle de la mythique Minerve-Pallas reprise par Ovide dans ses *Métamorphoses*, figure modèle. Par ricochet, Arachné et ses toiles sont induites comme le suggérait Roger Chartier dans l'extrait cité en préambule. Les motifs artistiques s'entoilent, s'enchâssent et s'empilent. Les représentations picturales d'Elisabeth I à Tilbury Fort[14] dans cet équipage sont nombreuses. L'une des iconographies les plus probantes en la matière est une gravure coloriée à la main par les calligraphes Thomas et Mary Sellwood dans les années 1820[15]. La reine montait en amazone ; dans la pièce de Sheridan, Puff le mentionne dans une de ses répliques : « And the description of her horse and side-saddle? » (*T C*, II, 2, 451). Sur le plateau, Sir

Christopher Hatton peut désigner la toile de fond et ponctuer chacune de ses allégations d'un justificatif visuel, ce qui est en fait souligné par Puff : » Oui, c'est le propre de son caractère : ne jamais donner une opinion sans qu'elle soit appuyée par de bonnes raisons » (not to give an opinion but on secure grounds), (*C R T*, 166). La gestuelle vers le décor référencé et référentiel s'inscrit comme une évidence. Le dispositif fait l'objet d'une remarque de la part de l'un des souffleurs : « Sir, there is the point; the carpenters say that unless there is some business put in here before the drop, they shan't have time to clear away the fort, or sink Gravesend and the river. » (II, 2, 468-470). La peinture d'histoire s'enchâsse dans le drame comme palimpseste de références politiques nationales et internationales au service d'un patriotisme très fort. Leicester parle de « patriot spirit » (II, 2, 130) et de « patriot heart » (II, 2, 132). L'allusion à la défaite de l'ennemi de l'Angleterre à Gravelines (8 août 1588) est véritable ekphrasis commémorielle de type ouvert et clos à la fois. Philippe de Loutherbourg, paysagiste de renom, est connu pour son tableau *Defeat of the Spanish Armada, 1588-08-08*, peint en 1796. L'ekphrasis réelle est spécifique ; elle renvoie par ricochet à toutes les œuvres analogues sur le même thème car les guerres entre les ennemis séculaires réitèrent circonstances et références : un tableau peut ainsi en cacher un autre ou en rappeler un autre dans la mémoire collective. Qui ne songerait à *The Armada Portrait* (1588)[16] où la figure d'Elisabeth I est au centre d'une toile dans laquelle s'incrustent deux cadres, de part et d'autre de la souveraine. Chaque œuvre enchâssée reproduit la bataille navale contre la flotte espagnole. Le texte se fait citation d'œuvres multiples et métadiscours politique. Dans l'une des notes de bas de page de l'édition New Mermaids, David Crane rappelle le contexte de la pièce de Sheridan et précise que l'Armada espagnole s'est alliée à la France contre l'Angleterre en juin 1779 (*T C*, 8, note 12). *The Critic* offre un tissage serré de références littéraires, dramatiques, théâtrales et historiques dont sa qualité de pastiche[17] et de satire s'alimente sans cesse.

Au fil des années, les toiles écrans quittent leur châssis et se font support-surface. L'image d'objets s'y produit et, plus tard, par

métonymie l'écran devient l'art cinématographique dérivé de celui de la chambre noire (*camera obscura*) dont l'Eidophusikon créé par Philippe de Loutherbourg était un savant avatar. Bien que le terme « écran » soit attribué à tort aux surfaces fluorescentes sur lesquelles se forment les images dans les tubes cathodiques des télévisions et des ordinateurs, l'usage courant servira l'argumentation à suivre.

IV – L'écran structurel et scénique

Malgré toutes les différences qui séparent les quatre œuvres du corpus préalablement défini, leur point commun repose sur l'emploi de l'écran car avec sa dé/multiplication, ses diverses formes s'inscrivent dans une démarche paradoxale où elles voilent et dévoilent de l'information, au service d'un contenu énigmatique. Elles sont structurantes et l'espace de leur surface libère des voix énonciatives, linguistiques et sémiotiques.

Dans *La Tête vide*, adaptation du roman de Raymond Guérin mise en scène par Gilles Chabrier (L'Usine, Comédie de Saint-Etienne, 2009), le dispositif scénique quadri-frontal installé autour de l'espace de jeu est entouré et réhaussé par des mosaïques d'images projetées sur un écran de toile à l'aspect quadrillé comme une page de bande dessinée, animée, à la géométrie régulière. L'effet de juxtaposition de clichés disparates, mobiles ou fixes, cède peu à peu la place à un patchwork de sources d'informations qui accroche l'oreille et l'œil du spectateur dont la compréhension dépend de la complémentarité des contenus discursifs à sa disposition. Son implication dans le *cluedo* à grande échelle y est assujettie. La démultiplication des points de vue ainsi offerts à sa sagacité agrémente et sous-tend sa propre quête de vérité. Claude Pellegrin, propriétaire du lieu dit la Tourbière où deux cadavres ont été découverts est chaque soir de représentation maître de maison accompagné d'un maître de jeu – jeu collectif théâtral – où se confrontent les raisonnements et les conclusions au gré des découvertes auditives et visuelles qui ponctuent l'histoire d'une reconstitution macabre. La fable et la diégèse sont distillées avec soin, verbalisées et cinématographiées alors que les hypothèses

s'enchaînent au travers de tableaux vivants mis en scène. Le destinataire ne reçoit pas une réponse toute faite au rébus mystérieux mais une palette de propositions. La devinette est interactive.

Au cœur d'une structure hermétique cubique, le spectateur est entouré de *vedute*[18] qui emprisonnent un contenu tout à la fois réel, réaliste et fictionnel maîtrisé par le scénographe et le metteur en scène-cinéaste. *Camera obscura* des temps modernes, le théâtre-boîte projette sur ses faces internes des images d'un vécu extérieur manipulé par la fiction romanesque dramatisée. Elles entretiennent un double rapport dialogique, entre elles et avec le déroulement scénique. L'effet produit sur la rétine et le cerveau du public présent est d'ordre paradoxal, fait de ruptures et de liens en parfait accord avec l'histoire elle-même, drame conjugal de l'adultère. Les vignettes mêlent des tranches de temps simultanées ou successives, re/récréation temporelle nécessaire et ludique.

Le choix de mise en scène de Gilles Chabrier vise à réduire la distance entre la scène et la salle par une trame intellectuelle qui se tisse peu à peu. La démarche est vectorielle ; elle est assistance. La visée est la collaboration et la participation de tous. La fragmentation s'efface au fil du spectacle alors que les interstices de sens se colmatent. Le puzzle crée une entité sémantique au moment de la révélation finale, objectif initial.

Les murs d'écrans toilés transpirent de données de signification. Le sémiotique s'agrémente de voix dont les propriétaires y sont parfois donnés à voir jusqu'à ce que l'énigme résolue, le texte-source s'imprime sur le plateau bâché et sur le corps de l'acteur jouant le rôle de Pellegrin. Ayant lui aussi recours à un procédé écranique fondamentalement analogue dans sa pièce *A Girl in a Car with a Man (Une fillette dans une voiture en compagnie d'un homme)*, Rob Evans l'inscrit cependant dans une démarche différente qui lui a été inspirée par les caméras de surveillance et leurs murs d'écrans.

Comme dans la réalité, dans *A Girl in a Car with a Man*, les caméras de surveillances et les écrans télévisuels forment des réseaux

d'images que des hommes et des femmes sont employés à visionner sans arrêt. Dans leurs salles de travail, destinataires d'un système en circuit clos, ces gens passent leurs journées ou leurs nuits devant des séquences vidéo fragmentées multiples et juxtaposées. La didascalie externe initiale pose le cadre et ses composants internes :

> *Darkness.*
> *Over everything a film plays: it is the grainy footage from a CCTV camera. A girl playing in the street. The low light of an autumn afternoon comes through the trees. A man takes her by the hand and leads her to a car. She gets in the passenger seat, the car drives off. The film plays again. Fades.*
> *Darkness.*
> *We see Stella driving. The glow of the Dashboard on her face. There are rhythms around her body: the beat of the rain on the car, the wash of the windscreen wipers, the clunk of the road beneath.*
> *Alex is lit Bright with the neon lights of a tube train.*
> *Paula is lit by a CCTV monitor; her eyes flicker, taking in every detail.*
> *David is lit by a single lamp. In front of him are the parts of an old transistor radio.*
> *The sounds of a radio being tuned in.* (*G C M*, 11)

L'enlèvement de la fillette éponyme est sujet central de la pièce mais la collocation imagière donnée par le composite élargit le champ à d'autres actions simultanées qui se déroulent ailleurs. Par le biais du support écranique, ici et maintenant sont unités de temps et de lieu. L'informatique véhicule et centralise les données. Elle verticalise et numérise les scènes multiples.

Le centre de contrôle est paradoxalement hermétique : fenêtre ouverte sur le monde extérieur, il n'en comporte pas. La vidéo est cordon ombilical, unique pourvoyeur d'information visuelle que l'on peut regarder à l'envi.

> *A closed-circuit-television control room. It is dimly lit. There are no windows. Paula comes to the end of a tape she has been watching. She is obviously tired. Her phone goes. She takes it out, looks at it and then puts it to silent, placing it on the table beside her. She watches it until it stops and the light has gone off.* (*G C M*, 15)

Confinés dans leurs boîtes noires sans lucarne ni baie, les opérateurs télésécuristes voient défiler devant leurs yeux des silhouettes fantômes et des géomorphes en/cadrés, féeries et fantasmagories de

notre époque. Dans le drame de Rob Evans, Paula est véritablement obsédée par l'affaire du rapt d'enfant ; elle regarde les vidéos en boucle et habitée par le sort tragique de la fillette, elle descend même en pleine nuit sur le terrain en vérifier des détails. L'étrange apparence de cette femme en chemise de nuit interpelle un policier en service. Pour l'agent de sécurité, elle est figure spectrale et dépressive.

Par une démultiplication du processus voyeuriste, les inspecteurs scrutateurs sont eux-mêmes objets de spectacle théâtral. La *camera obscura* et ses principes de fonctionnement sont mis en abyme.

> *[…] The CCTV control room. Paula is watching a monitor, over her shoulder a policeman is watching as well. They watch until the footage ends.* (*G C M*, 23)
> […]
> POLICEMAN. And that's normal, is it?
> PAULA. What?
> POLICEMAN. Just to disappear like that?
> PAULA. …
> POLICEMAN. I mean, no sightings. Nothing on tape.
> PAULA. NO.
> No, it's not normal. I don't know what it is. There's a camera at the end of the street. He should come up on that, but I've checked. I've checked it for the whole day. That is all there is. (*G C M*, 24)

Le mur d'écrans qui leur fait face est mosaïque de décors. Fixes et divers, animés de personnes-personnages ou alors déserts, rien ne les relie vraiment. Chaque cadre dans le cadre mural crée une rupture de sens, une faille, zone d'ombre au propre comme au figuré où l'observateur perd la trace du sujet qui le/la franchit. Le hors champ est espace de disparition et d'énigme pour l'observateur voyeur. Ce dernier peut modifier l'angle de vue, effectuer des zooms et autres panoramiques mais les contraintes liées au contenu et aux confins du champ de vision limitent les possibilités. L'angle mort demeure un frein à la connaissance fournie par l'œil. En anglais on le qualifie d'aveugle. Transfert de sens, l'œil appartient à la caméra et à son utilisateur ; cependant, même combinées, leurs compétences sont faillibles.

PAULA. You're wasting your time. I've been checking everything. Every way out. Every camera. He knew exactly where they were. He's not wasting his time. He's miles away. Look at you. Coming in here. What for? You should be out there. You should be searching for her.
POLICEMAN. We are. (*G C M*, 24)
[…]
PAULA. See that up there?
POLICEMAN. What?
PAULA. The camera.
POLICEMAN. Yeah.
PAULA. There's over four hundred just in this part of town.
POLICEMAN. Really?
PAULA. You wouldn't think it, would you, but right here right where I'm standing, it's not covered.
POLICEMAN. I did not know that.
PAULA. There aren't many places left like this. Blind spots. Most of us can be seen by someone most of the time. If they were looking.
But if you wanted to do something secret.
That didn't take up too much room.
You could come and stand here.
Only the people on the road to see you then. (*G C M*, 68)

Rob Evans met en scène les procédés et processus de la télésurveillance. L'objet est le sujet de sa pièce qui traite son omniprésence au quotidien, son usage sécuritaire et ses limites. Le dramaturge ne se contente cependant pas d'explorer la thématique ; il l'étire jusqu'à la rendre polymorphe et structurelle, jouant sur l'effet de réel.

La pièce de Rob Evans serait difficile à classer selon des catégories génériques ; histoire policière à thèmes socio-culturels où les gays ont une place privilégiée, son objectif semble être d'un ordre plus théâtral. La composition du texte dramatique se calque sur le mur d'écrans de vidéo surveillance au cœur de la problématique. Les transferts sont multiples. Le réel fragmenté est piégé dans des boîtes de télévision prêtes à dé/livrer des preuves irréfutables aux enquêteurs de la police criminelle. La boîte cathodique voit son but ludique dévoyé : elle devient porteuse de faits, de signes témoignages

à charge ou à décharge. Ses images ne servent aucun jeu. Elles attestent de l'innocence ou de la culpabilité ; elles sont fenêtres sur le dehors et le méfait. Les services de surveillance les combinent et les assemblent en panneaux composites comme des tableaux cubistes ou des bandes dessinées.

Dans *A Girl in a Car with a Man*, Rob Evans construit une histoire tragique d'enlèvement, de disparition d'enfant selon un schéma de déconstruction narrative empruntée aux types de visuels de sécurité que nous venons de décrire. Le concept clé est topique. Percevoir la vie par le bout d'une lorgnette emprisonne sa représentation et la fausse. L'épier ainsi donne l'espoir trompeur de la contrôler dans ses moindres recoins, impression artificielle d'un champ de vision circoncis, cerclé et limité. La pièce de Rob Evans est un collage d'histoires individuelles, de rencontres qui n'en sont pas en raison de fractures insondables, d'expériences personnelles prises sur le vif après le rapt et le crime auquel les personnages réagissent. Les actions sont simultanées. L'événementiel tragique est commun aux parcours des personnages qui restent irrémédiablement parallèles. Dans *The Independent*, Paul Taylor a écrit :

> The alienation that comes from encountering life through a lens - that's the theme of *A Girl in a Car with a Man*, Rob Evans's flawed but intriguing play at the Theatre Upstairs.
> […]
> It conjures up a world where, though there are increasingly few "blind spots", or places where we don't come under the gaze of a camera, a child can still disappear. The opportunities for observation have crazily multiplied, it suggests, but our ability to look at ourselves and at one another may well be atrophying.[19]

Pour la représentation théâtrale, Rob Evans s'est ingénié à mêler le réel et l'illusion, l'intra et l'extracontextuel immédiat : des images prises à la fois par les caméras de surveillance du théâtre et par celles de la rue étaient projetées en temps réel sur des écrans qui dominaient l'espace scénique.

Cet usage de l'écran, non plus toilé mais cathodique et numérique marque l'ampleur de l'évolution de la thématique sur laquelle s'est fondé ce travail. Malgré des changements techniques très importants qui modifient leur représentation et leur utilisation, la fonction dramatique et théâtrale intrinsèque des toiles écraniques semble paradoxalement proche et lointaine de celle de leurs ancêtres. Décor et support informatif sur la fable, chargées de données intracontextuelles et d'éléments de perspective, les œuvres enchatonnées, sont mosaïques d'images et de citations. Elles créent toutefois des réseaux transtextuels que leurs bordures et leurs cadres permettent de recomposer à l'envi. De nos jours, grâce à une écriture différente, à la création des arts de la scène et du spectacle et aux technologies nouvelles, les toiles écraniques ne se contentent plus d'être pièces de marqueterie. Modèles, elles deviennent structurantes et façonnent des schémas de construction jamais vus auparavant.

BIBLIOGRAPHIE

PIÈCES PRIMAIRES :

EVANS, Rob. *A Girl in a Car with a Man*. Londres, Faber & Faber, 2004.

GUÉRIN, Raymond. *La Tête vide*. Paris, Gallimard, 1998. Adaptation à la scène et mise en scène par Gilles Chabrier, Comédie de Saint Etienne, l'Usine, 2009 (non publié).

SHERIDAN, Richard Brinsley. *The Critic*. David Crane (éd.). Londres, The New Mermaids, 1989 / Germaine Landré-Augier (trad.). *Le critique ou répétition d'une tragédie*. Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1963.

TOURNEUR, Cyril. *The Atheist's Tragedy*. Brian Morris (éd.). Londres, The New Mermaids, Ernest Benn Ltd, 1976.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS :

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994.

AUBURN, Mark S. « Theatre in the Age of Garrick and Sheridan » in *Sheridan Studies*: 7-46. James Morwood et David Crane (éds.). Cambridge University Press, 1995.
CAWDOR, Earl of. *Room notes by 6th Earl of Cawdor*. Cawdor Castle Ltd, Cawdor Castle, Nairn Scotland, 2005.
HÉNIN, Émmanuelle. *Ut pictura theatrum : théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*. Genève, Librairie Droz, 2003.
KORNHABER, David. « Regarding the Eidophusikon: Spectacle, Scenography, and Culture in Eighteenth Century England » in *Theatre Arts Journal, Studies in Scenography and Performance*. http://www.taj.tau.ac.il/, visité le 20 avril 2013.
REY, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris, Le Robert, 1998.
SHERIDAN, Richard Brinsley. *The Rival* in *Richard Brinsley Sheridan, The School for Scandal and Other Plays*. Michael Cordner (dir.). Oxford University Press, coll. Oxford World's Classics, Oxford English Drama, 2008.
STYAN, J. L. *The English Stage*. Cambridge University Press, 1996.

1 Cf. www.crdp-strasbourg.fr/cddp68/experience/doc/re_monotype.pdf visité le 01/06/2009.

> Le monotype, est une estampe obtenue par un procédé non reproductible et de ce fait ne peut être classé dans la catégorie des gravures. Le terme de gravure induit que la surface de la plaque est creusée, gravée. Or pour réaliser un monotype, l'artiste réalise un aplat de peinture directement sur sa plaque de verre, de plastique avec un pinceau. Puis, avant que l'encre ne sèche, il dessine avec un outil (doigt, pointe...) sur la surface préalablement peinte (le dessin apparaît en réserve). Ensuite, il dépose une feuille de papier sur sa surface, la peinture est alors transférée sur la feuille. Avec cette technique, l'artiste ne peut réaliser qu'un seul exemplaire.

2 Les tapisseries de La Dame à la licorne sont actuellement tissées selon les modèles des cartons originaux dans les règles de l'art au château de Stirling : www.unicorns.co.za/tapestries/the-waeavers-at-stirling-castle.html, visité le 15 juin 2010.

3 Carlo Goldoni, *Una delle ultime sere di Carnovale*, http://www.liberliber.it/biblioteca/g/goldoni/index.htm, visité le 15 juin 2010.

4 Roger Chartier, « Texte et tissu. Les dessins d'Anzoletto et les voix de la navette. », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 154 (avril 2004). http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ARSS_154_0010&DocId=9061&Index=%2Fcairn2Idx%2Fcairn&TypeID=226&BAL=an0QzDUZdlq7g&HitCount=12&hits=3ba2+3ba1+36ca+36c9+3321+3320+2835+2834+1d44+1d43+f+e+0&fileext=html#hit1.

5 Ces tapisseries ont été acheminées jusqu'à Cawdor via Gand, Bruges, Dysart, Leith et Findhorn.

6 Émmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum: théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève, Droz, 2003, p. 232-233.

7 Un détail de « The Unicorn is found » montre la présence de ce fruit prisé à la Renaissance. Le symbolisme végétal dans ces tapisseries a été étudié par Eleanor C. Marquand, « Plant Symbolism in the Unicorn Tapestries », College Art Association, *Parnassus* 10-5 (octobre 1938)
http://www.jstor.org/stable/771669. et http://www.jstor.org/pss/1512783 visité le 15 juin 2010.

8 Après la bataille de Carberry Hill, Marie Stuart fut emprisonnée à Lochleven, en juin 1567 ; elle s'en échappa en mai 1568 ; on la força à abdiquer en faveur de son fils, le futur James VI, le 24 juillet 1567. Bothwell mourut en 1578.

9 « The Oxburgh hangings » ou « Marian panel » et certains des motifs brodés par Marie Stuart et Bess of Hardwick: http://www.marie-stuart.co.uk/embroidery.htm, visité le 15 juin 2010.

10 En français :

> C'est vrai, noble Raleigh ! mais héros plein de gloire, /Toi qui de ton pays mérites le respect /Toi dont le nom fameux restera dans l'histoire,/ Dis moi pourquoi ces lieux revêtent cet aspect ?/ Pourquoi tant de soldats et de chefs assemblés ?/ Pourquoi ces armements ? Pourquoi cette puissance ? (Aubier II, 2)

11 En français :

> Hélas ! mon noble ami, lorsque mes yeux découvrent/ Ces tentes alignées en ordre éblouissant,/ Ces guerriers, et les casques brillants qui les couvrent/ Chevauchant fièrement leurs coursiers hennissants,/ Lorsque l'appel strident vient frapper mon oreille,/ Des clairons appelant aux armes les guerriers,/ Lorsque la Majesté, à Minerve pareille,/ Vierge vêtue d'acier, dépêche ses courriers,/ Lorsque ce que je vois ne parle que de guerre,/ Lorsque ce que j'entends n'annonce que danger./ Tout me porte à penser—peut-être à tort, j'espère,/ Qu'un péril menaçant viendra nous déranger… (Aubier 167)

12 De Loutherbourg ne se limitait pas à l'hypotypose et à l'ekphrasis car comme l'écrit David Kornhaber :

> In The Camp, De Loutherbourg created a veritable army of small figures that would march across the stage in battalions to create the appearance of a distant military force.

13 Il existe deux versions du discours qu'Élisabeth I a adressé à ses troupes : l'une donnée en 1612 par William Leigh et l'autre par Leonel Sharp dans une lettre envoyée au duc de Buckingham vers 1624.

14 Pour une analyse con/textuelle complétée de diverses interprétations, voir Susan Frye, « The Myth of Elizabeth at Tilbury », *The Sixteenth Century Journal* 23-1 (1992) : p. 95-114.
http://www.jstor.org/stable/2542066, visité le 15 juin 2010.

15 http://www.georgeglazer.com/prints/worldhist/sellwood3.JPG visité le 01/06/2009).

16
http://courses.essex.ac.uk/lt/lt361/images/Elizabeth%20portraits/Images_Elizabeth.htm, visité le 01/06/2009.

17 Sheridan fonde son travail sur *The Rehearsal* de Georges Villiers.

18 Sorte de fenêtre, de tableau qui scénographie une vue extérieure, un paysage. Le « vedutisme » était très en vogue en Italie au XVIIIe siècle.

19 Paul Taylor, « Journey to the End of Sight », *The Independent*, Theatre & Dance, 07-12-2004 :
http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/a-girl-in-a-car-with-a-man-theatre-upstairs-royal-court-london-679688.html
visité le 15 juin 2010.

Ch. 4
Transfert et transposition : la dramatisation de textes de la Renaissance

« A rhyme I learn'd even now of one I danced withal (Shakespeare 121) » : modalités de transfert du théâtre shakespearien vers la danse

Samuel CUISINIER-DELORME (Doctorant, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand 2, CERHAC, UMR 5037)

Nés de l'intersémioticité, le théâtre et la danse sont des formes hybrides. Ils revendiquent cependant leur indépendance institutionnelle et leur autonomie artistique. Ils s'enrichissent, se nourrissent et s'influencent continuellement jusqu'à parfois ne devenir qu'un unique mode de représentation[1]. Ils convoquent la présence d'un corps vecteur de discours et énonciateur gestuel, à la fois matériau (support d'expression) et véhicule (porteur et transmetteur d'un message) :

> Non seulement forme matérielle visible et énergie pulsionnelle, mais aussi désir d'expression et pouvoir signifiant, notre corps langagier est en effet, semble-t-il, à la fois déchiré par une distorsion permanente et condamné à vouloir l'abolir ou la dissoudre par une quête éperdue et vaine de son unité et de son identité. Et ce processus paradoxal n'est autre que ce qui rend possible et suscite l'intention de jouer avec l'image et le sens de ce corps offert au regard et à la conscience d'autrui, bref ce qui paraît devoir être appelé la théâtralité. (Corvin 397)

Si la présence du corps en scène définit l'un des aspects de la théâtralité, les arts chorégraphique et dramatique entretiennent une relation ambiguë et leur coexistence peut s'envisager de différentes manières : hybridation dans un même spectacle, emprunt d'un thème théâtral ou transposition d'une œuvre dramatique vers la danse.

L'hybridation est courante dans le théâtre de la Renaissance. La pavane, la gaillarde, la volte, la courante, le branle, la canarie, la ronde et la gigue sont autant de mentions explicites de formes chorégraphiques dans les pièces de la période. Élément à part entière

de la représentation par son exécution sur scène, la danse ressurgit également dans le texte par allusion ou mention. Alors qu'elle fait ponctuellement irruption dans le théâtre shakespearien, l'œuvre du dramaturge a été, au fil des siècles, source d'inspiration pour des ballets classiques ou contemporains.

L'étude intersémiotique que nous souhaitons mener ici a pour but de dégager l'intérêt du corpus shakespearien pour la création chorégraphique à partir d'éléments significatifs. Cette démonstration diachronique par l'exemple vise l'analyse de l'évolution de la représentation dansée inspirée par l'œuvre de Shakespeare de la fin du XVIIe siècle à nos jours afin de lever le voile sur les enjeux et les modalités de transfert du théâtre vers la danse, d'un point de vue formel et sémantique.

Du transfert du texte vers la scène.

L'adaptation vers et pour la danse d'un texte fictionnel, extrait ou non d'un corpus dramatique, est à première vue assez peu naturelle. Le texte est constitué de signes linguistiques, alors que la danse est fondée sur le mouvement. La première modalité de transfert du théâtre vers la danse consiste en la transformation du signe, à savoir le passage du discours verbal vers sa représentation physique et gestuelle, du linguistique au sémiotique. Par ailleurs, le texte de théâtre est, par essence, soumis à une représentation qui actualise sa signification et le double d'un nouveau réseau de sens. Anne Ubersfeld parle de l'» incomplétude du texte théâtral » et explique que « par nature le texte de théâtre, sauf notables exceptions, est fait pour être représenté. De ce fait, il doit laisser la place aux possibilités de la représentation » (Ubersfeld 11). La dimension spatiale laissée vacante par le texte permet à la représentation d'exister. La danse peut être alors perçue comme l'une des possibilités offertes pour combler le déficit scénique du texte dramatique.

L'acte chorégraphique contourne la mise en bouche, évacue la verbalisation, crée une forme d'expression fondée sur la gestuelle et fait naître un langage corporel articulé : le mouvement devient une façon autre de penser le mot. La structure de l'image offerte par le

corps dansant est fondée sur un ensemble de signifiants, non plus sous forme d' » images acoustiques », pour reprendre la terminologie de Saussure[2], mais visuelles. Le linguiste Émile Benveniste définit par ailleurs l'énonciation comme « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste 80). Transposer un texte de théâtre vers la danse revient à concevoir une nouvelle stratégie d'énonciation dans laquelle le langage s'efface au profit du corps, support et outil d'un acte d'énonciation physique.

Bien que les différentes techniques d'écriture de la danse et les captations vidéos aient en partie permis de pallier les difficultés de conservation des œuvres chorégraphiques, la danse reste un art éphémère, comme le souligne le danseur et chorégraphe Merce Cunningham : « [La danse] ne vous donne rien en retour, pas de manuscrits à mettre de côté » (Vaughan 10). L'absence initiale de supports, notamment textuels, ne fait exister la danse que le temps de son exécution et met en danger la postérité de l'œuvre :

> Des textes établis depuis longtemps, vérifiables étalons de l'existence artistique, font perdurer l'intégrité de l'œuvre. […] En danse, il n'existe pas, ce lieu absolu de référence qu'est le corpus de textes édités. Et dans ces 'remaniements', la matérialité errante de l'œuvre risque, plus que tout autre, de se dissoudre, ou de perdre ses signes. (Louppe 325)

Contrairement au théâtre, une trace écrite propre à l'art de Terpsichore – « ce lieu absolu de référence » – n'existe pas. Si la création dansée ne repose pas sur un support qui lui est initialement destiné, de nombreux chorégraphes puisent leur inspiration dans leurs lectures. Celles-ci peuvent être le fondement d'une réflexion qui donnera lieu à une création ou faire l'objet d'une transposition du texte vers la scène. Cette seconde modalité est un moyen d'envisager la création chorégraphique, et la textualité de l'œuvre est alors appréhendée dans l'optique d'une corporéité dansante :

> Il y a une modalité chorégraphique de lecture qui restitue et révèle l'articulation corporelle radicale entre l'acte d'écrire un texte, la matérialité même de ce texte et la perception créatrice que l'on peut en avoir : lire, dans cette optique, n'est plus une opération intellectuelle, mais le moteur et les prémices sensori-motrices de la

> performance dansée à rendre visible dans un spectacle éventuel. (Bernard 131)

L'acte de lecture est nécessairement influencé ou biaisé par la corporéité du texte ; son analyse s'envisage alors comme une expérience proche de la kinesthésie, qui se définit comme l'ensemble des sensations relatives aux mouvements du corps.

De l'hybridation : la « chorégraphie théâtralisée ».

Initialement, la danse ne remplace pas le texte : ce dernier se fond de manière progressive dans l'acte chorégraphique avant de s'effacer complètement. Environ deux tiers du corpus shakespearien ont été adaptés, que ce soit des tragédies (*Macbeth*, *Othello* ou *Roméo & Juliette*) ou des comédies comme *Le Songe d'une nuit d'été*, appréciée pour son caractère féerique, ou la pastorale *Comme il vous plaira*. Les œuvres du dramaturge se prêtent aisément à une lecture chorégraphique, notamment en raison de l'introduction du merveilleux et du surnaturel (*Le Songe d'une nuit d'été*, *La Tempête*) ou de l'universalité de certains personnages (*Roméo & Juliette*, *Le Roi Lear*). Les partitions de Mendelssohn pour le *Songe* et de Prokofiev pour *Roméo & Juliette* ont inspiré de nombreux chorégraphes (George Balanchine, John Neumeier, Kenneth McMillan, Jean-Christophe Maillot, Angelin Preljocaj) et scellé pour toujours le lien incontestable entre Shakespeare et l'art de Terpsichore.

Les premières adaptations dansées remontent à la fin du XVIIe siècle avec les semi-opéras du compositeur anglais Henry Purcell (1659-1695). Cette forme spectaculaire se définit comme « une pièce de théâtre déclamée montée avec de somptueux décors et rehaussée de longues séquences chantées et dansées dans la tradition du masque » (Le Moal 355). Purcell adapta, sans reprendre le texte des œuvres originales, plusieurs pièces de Shakespeare : *The Fairy Queen* (1692), adaptation du *Songe d'une nuit d'été*, *Timon of Athens* (1694) et *The Tempest* (1695). Ces œuvres, dont il composa la plupart des chants et musiques, s'inspirent des masques jacobéens : la danse y est accompagnement, tout comme le chant, lorsque l'intrigue le permet.

Aux XVIIIe et XIXe siècles, le ballet-pantomime (ou ballet d'action) offre au théâtre une nouvelle possibilité de transfert vers la scène. Du point de vue formel, il se situe entre le semi-opéra et le ballet classique. Le texte disparaît pour ne laisser place qu'à la pantomime et la danse. Cette dernière, qui avait jusqu'alors occupé la fonction d'intermède dans les spectacles dramatiques ou lyriques, devient centrale. Cet avènement marque les débuts du ballet sans parole :

> Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, la danse n'avait rien à exprimer puisqu'il y avait des paroles pour dire ce qu'on voulait. La poussée intellectuelle du XVIIe siècle s'intensifie au XVIIIe, le siècle des Lumières, des Encyclopédistes. La danse suit cette évolution et de plus en plus l'idée qu'elle peut avoir une signification se fait jour. (Prudhommeau 165)

La pantomime, issue des momeries médiévales, était déjà présente chez Shakespeare (par exemple, le *dumb show* dans *Hamlet*). Elle se définit comme un travail d'expression par le mime. L'attitude et le geste en sont le mode d'interprétation unique : ils s'apparentent alors à une forme chorégraphiée. Certains théoriciens comme Jean-Georges Noverre, surnommé « le Shakespeare de la danse »[3], considèrent à ce sujet la pantomime comme la possibilité de mettre la « danse en action ».

Dans le ballet-pantomime, la verbalisation disparaît mais la trame narrative est conservée. Dans la seconde moitié du XVIIIe et au XIXe siècle, la réflexion sur la danse se poursuit. Alors que le ballet-pantomime semble figé par sa théâtralité, certains théoriciens vont alors propager l'idée que » la danse est capable de représenter par des moyens qui lui sont propres la totalité de l'expérience humaine, et ne se limite pas à sa seule forme d'habileté ou de grâce. » (Le Moal 694) La diffusion de cette conception offre à cet art un nouveau statut : il ne faut plus envisager la technique ou l'esthétique de la chorégraphie, mais la fonction expressive du mouvement. « La danse n'a plus rien à raconter : elle a beaucoup à dire » (Béjart 121) déclare Maurice Béjart dans *Un instant dans la vie d'autrui,* ouvrage autobiographique paru en 1979.

De l'avènement de la danse comme « translation » du théâtre.

Chaque génération de danseurs et de chorégraphes actualise le texte shakespearien selon les codes et les influences de son époque. Alors que l'ère romantique délaisse le corpus du barde de Stratford (à l'exception du *Songe d'une nuit d'été* qui reste régulièrement adapté sur des musiques de Mendelssohn), les évolutions techniques et théoriques expliquent les innombrables ballets qui jalonnent le XXe siècle et voient Shakespeare réhabilité sur la scène chorégraphique. La mutation depuis les semi-opéras de Purcell jusqu'à l'avènement de la danse comme moyen de représentation de la pensée est à mettre en parallèle avec le cheminement qui existe entre le texte de théâtre comme source et son devenir scénique sous forme chorégraphiée. Le mouvement va, dans le prisme de sa technique, exprimer une infinité de possibilités :

> [La danse] est un phénomène pluridimensionnel où chaque technique, chaque « style « de danse correspond à une approche de l'homme différente, portant des significations multiples se fondant sur un système de représentations implicites ou explicites, conscientes ou inconscientes, de l'espace, des lieux, des temps, de soi, des autres… du monde. (Arguel 204)

Chaque création repose sur une approche idéologique et technique qui lui est propre et propose une vision du monde, comme le remarque Mireil Arguel, ou une lecture singulière d'une œuvre. Par exemple, *Roméo & Juliette* fait partie des pièces les plus jouées et a aussi été très souvent chorégraphiée. Délaissée auparavant, la tragédie devient au XXe siècle l'une des plus prisées pour la création de ballets, principalement à partir de trois partitions : celle de Tchaïkovski (1869), celle de Prokofiev (1938) ainsi que la symphonie dramatique de Berlioz (1839). La multiplicité des adaptations atteste de la diversité des interprétations de la tragédie shakespearienne. Nous concentrerons notre étude sur les versions de Kenneth MacMillan, Angelin Preljocaj et Maurice Béjart.

Fidèle à l'œuvre de Shakespeare, la version de Kenneth MacMillan (1929-1992), créée à Londres en 1965, efface la dimension politique de la tragédie pour s'intéresser au conflit intérieur des personnages. Le ballet est semblable à des monologues

et des dialogues de théâtre : son œuvre est traversée de solos et de pas-de-deux qui mettent en relief la dimension psychologique des protagonistes shakespeariens. Le corps est alors la matérialisation de la psyché, et le mouvement en indique les humeurs et les questionnements.

Angelin Preljocaj (1957-) confère à sa création une dimension quasi universelle et intemporelle : il épure toutes les références spatiales, temporelles et historiques de la pièce originale pour la transposer dans une société « non pas futuriste mais fictive. »[4] Il collabore avec le dessinateur Enki Bilal qui signe costumes et décors. Le discours idéologique de ce ballet créé à Lyon en 1990 plonge au cœur des thèmes du désir, de l'amour et de l'oppression. Sur fond de régime totalitaire, la famille de Juliette appartient à la classe dominante et celle de Roméo à une classe oppressée et exploitée. En adoptant la terminologie de Genette dans ses études sur la transtextualité, cette version est un hypertexte[5] de la tragédie shakespearienne. Cette œuvre visionnaire apporte une variation sur le thème de l'amour interdit. Alors que la jeune génération de Roméo et Juliette chez Shakespeare s'oppose à l'ancienne et refuse les conflits claniques, les protagonistes de Preljocaj remettent en question l'ordre social, la lutte des classes et la hiérarchie d'un monde qu'ils refusent :

> Roméo et Juliette, même s'ils se soumettent parfois, refusent chacun la façon de vivre qui est imposée dans leurs classes sociales, classes fermées à toute communication comme le dicte la milice des consciences. (Ballet Preljocaj)

Le *Roméo & Juliette* de Maurice Béjart (1927-2007), datant de 1966, est, comme le ballet de Preljocaj, une fresque contemporaine. Béjart voit dans sa création les prémices du mouvement contestataire qui allait éclore deux ans plus tard. Le chorégraphe place son ballet dans un contexte de guerre civile, où la jeunesse, représentée entre autres par Tybalt et Mercutio, est animée par la violence. En ouverture, le chorégraphe met en scène des danseurs en pleine répétition, avant que ne commence réellement l'histoire des amants de Vérone. Il respecte de cette façon les deux prologues du texte shakespearien, aux actes I et II, comme si le premier acte

n'était que la répétition d'un autre spectacle qui commencerait à l'acte II. En conservant la structure de la tragédie de Shakespeare, Béjart propose un commentaire métathéâtral et « métachorégraphique ».

Dans les versions de Béjart et de Preljocaj, le transfert par la réécriture chorégraphique et corporelle s'apparente à un phénomène de « translation ». Le passage d'une forme à une autre implique déplacement, transformation et traduction : la danse est la langue-cible d'un texte dramatique envisagé comme langue-source. Lors de ce processus de transfert, les chorégraphes focalisent leur attention sur la portée émotionnelle et sensorielle du texte-source :

> [Les chorégraphes] semblent ne pouvoir aborder [les textes] et en jouir qu'en réduisant leur contenu et leur forme linguistique à la seule quête affective et intellectuelle du sens, bref aux seules dimensions sémantique et expressive du message énoncé. (Bernard 126)

La « quête affective et intellectuelle du sens » dont il est question ici permet de saisir l'essence du *Roméo & Juliette* de Preljocaj, dont les origines culturelles expliquent ses choix : « marqué par sa culture et ses origines albanaises, il avait alors choisi de situer cette histoire d'amour universelle dans le contexte des régimes totalitaires des pays de l'Est. » (Ballet Preljocaj)

Les spécificités du texte théâtral sont contournées, détournées par le langage chorégraphique ; la transposition de l'argument, qui est nécessairement modifié par les codes de chacun des arts en présence (même si la même scène peut accueillir les deux formes spectaculaires) participe aussi à la « réécriture » corporelle du texte littéraire. Cette dernière peut passer entre autres par l'hybridation des sources, le mélange et le collage d'influences autres. Ainsi, en 1994, Maurice Béjart crée *King Lear – Prospero*, un ballet où se croisent les héros éponymes du *Roi Lear* et de *La Tempête*, sur des musiques d'Henry Purcell notamment. Il traite de l'amour filial d'un père pour sa fille (Lear et Cordelia dans la tragédie, Prospero et Miranda dans la « romance ») :

> Ces deux princes […] nous démontre[nt] la dérision du pouvoir dans sa toute puissance et sa vanité, sauvée *in extremis* par l'amour et

> le renoncement. *King Lear*, tragédie par excellence, est traité ici comme ces grandes danses macabres du Moyen-Âge. Pièce dont nul ne sort vivant, c'est la mort qui en est le héros, mais non pas personnage individuel sinon chœur antique au visage multiple, puisque dans la tragédie grecque c'est le chœur qui dirige l'action. (Ballet Preljocaj)

Le travail de Maurice Béjart rend hommage aux sources classiques et médiévales : dérivé du mot *chœur*, le terme *chorégraphie* renvoie entre autres au théâtre antique, et la danse macabre est un thème iconographique populaire au Moyen-Âge. Béjart l'actualise ici, entrelaçant les hypotextes, schèmes et sources dans un ballet qui questionne « le drame de la possession », pour reprendre les termes du chorégraphe.

L'américain John Neumeier (1942-) a fait de la littérature son domaine d'influence privilégié : il a puisé dans *Hamlet*, *La Dame aux Camélias*, *Un Tramway nommé désir*, *Cendrillon*… Shakespeare lui a inspiré six ballets : *Roméo & Juliette* (1971), *Hamlet : Connotations* (1976), *Songe d'une nuit d'été* (1977), *Othello* (1985), *Mozart et thème de Comme il vous plaira* (1985), *Vivaldi ou ce que vous voulez* (1996)[6]. Son travail oscille entre la tradition classique et le renouveau du répertoire : « en remontant les ballets classiques, il en respecte la tradition, mais il recherche aussi une forme de discours originale » (Hamburg Ballet). Il apporte une attention particulière au ballet narratif, ce qui explique sans doute ses choix de textes-supports, dont il retravaille systématiquement le cadre pour créer de nouvelles modalités de discours.

Dans son *Songe d'une nuit d'été*, créé en 1977, Neumeier conserve l'argument de la pièce et restitue les univers en coprésence en utilisant différentes formes chorégraphiques et musiques pour les matérialiser (Le Moal 654). L'expérience est auditive autant que visuelle et fait voyager le spectateur d'une atmosphère à l'autre. Les danses fonctionnent comme des registres de langue qui évoquent un monde particulier, réel ou fantasmé.

À l'inverse, le ballet *Hamlet : Connotations* (1976) se décharge de l'aspect narratif pour viser une compréhension introspective des personnages. Afin d'atteindre leur » état intérieur » (Le Moal 558), le

chorégraphe évacue les dimensions spatiale et temporelle en les rendant indéfinissables :

> Comme à son habitude, Neumeier fait voler en éclats le cadre du ballet narratif rendant ainsi accessoire la lecture du livret. Endossant le rôle de l'initiateur, il propose une véritable introduction à l'intimité de l'œuvre de Shakespeare. (Le Moal 558)

Les exemples mentionnés invitent à envisager le texte selon deux axes de lecture : la lecture syntagmatique, qui se définit comme la lecture narrative, et la lecture paradigmatique, qui privilégie la découverte du sens et du discours, en opposition à la diégèse. Cette approche narratologique amène à considérer le ballet de deux manières. Si tout un pan de la danse s'intéresse à la dimension narrative du ballet (lecture syntagmatique), les chorégraphes, principalement dans la seconde moitié du XXe siècle, se sont éloignés de cette démarche historique qui consistait à garder l'argument, les personnages, pour atteindre une forme d'abstraction (lecture paradigmatique). L'histoire laisse place au symbolique et au discours métaphorique ; la dimension narrative, même si elle apparaît en filigrane, est effacée par la recherche de l'affect.

La translation vers la danse peut ainsi prendre trois formes principales :

1. Conserver l'argument et la diégèse de l'œuvre transposée pour en faire un ballet narratif. Le regard du spectateur sur la danse est suffisant pour sa compréhension. C'est la transposition privilégiée du ballet classique.
2. Recourir au symbolisme : la mise en relation d'éléments offre un espace de réflexion plus discursif que narratif. La chorégraphie fait appel à la dimension émotionnelle et intellectuelle de la réflexion du spectateur.
3. Dégager l'une des forces du texte (« une tension affective ou pulsionnelle sous-jacente à ce sens du texte », (Bernard 127) pour reprendre les termes de Michel Bernard). Il y a alors

> déplacement du sens : le texte original, en quelque sort amputé, apparaît comme intertexte seulement.

Ces trois formes de transfert ne sont pas hermétiques : un ballet doit être envisagé comme une hybridation de ces modalités, où la narration et l'abstraction sont liées pour donner au corps toute l'amplitude de son expressivité. Cette nouvelle quête de sens sur l'Homme et par l'Homme, par le truchement de la danse, s'inscrit dans la continuité de la démarche théâtrale de Shakespeare ; cette réflexion n'a d'ailleurs jamais été aussi vivante que depuis l'avènement de la danse moderne dans les années 1920, aux États-Unis et en Europe :

> La danse moderne est celle qui exprime l'homme moderne avec ses angoisses, ses combats et ses espérances. Tragédie et mystique, héroïsme ou poésie, l'homme y vit au plus haut de lui-même. […] Cette danse exige la plus haute et la plus vivante culture pour être une participation réelle à la création continuée de l'homme par l'homme. Une conscience profonde de l'histoire et de son mouvement présent, semblable à celle qui anime l'œuvre de Cervantès, de Shakespeare, de Daumier, d'Eisenstein, de Martha Graham, de Béjart. (Garaudy 187-188)

Roger Garaudy établit un lien entre « l'homme moderne avec ses angoisses, ses combats, ses espérances » et l'œuvre de Shakespeare. N'y a-t-il pas derrière sa description une allusion à peine voilée à Hamlet, Lear, Prospero ou encore aux amants de Vérone, pour ne citer qu'eux ? Les personnages de Shakespeare, tout comme ses intrigues, sont autant de sources d'inspiration pour la création d'œuvres chorégraphiques. L'évolution formelle mise en lumière dans cette étude répond ainsi à une quête intellectuelle et émotionnelle, doublée d'une recherche de sens par le corps et la chorégraphie. Le théâtre est un « pré-texte » pour la danse. La démarche des chorégraphes abolit ainsi une frontière qui n'a jamais été totalement établie entre les arts. Shakespeare a inspiré dramaturges, musiciens et danseurs ; en concurrence avec Terpsichore, il s'est, bien malgré lui, imposé comme une muse pour maints artistes…

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

ARGUEL, Mireille. *Danse, le corps enjeu*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
BÉJART, Maurice. *Un instant dans la vie d'autrui*. Paris, Flammarion, 1979 (réédition 1998).
BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. Tome 2, Paris, Gallimard, 1980.
BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin, Centre National de la Danse, 2001.
CORVIN, Michel (dir.). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris, Bordas, 2008.
GARAUDY, Roger. *Danser la vie*. Paris, Seuil, 1973.
GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris, Seuil, coll. Essais, 1982.
LE MOAL, Philippe (dir.). *Dictionnaire de la danse*. Paris, Larousse, 2008.
LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse, 2004.
PRUDHOMMEAU, Germaine. *Histoire de la danse. Tome 2 : de la Renaissance à la Révolution*. Paris, Éditions Amphora, 1989.
SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1995 (réédition 1916).
SHAKESPEARE, William. *Œuvres complètes, Tragédies 1*. Paris, Robert Laffont, 1995.
UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Tome 2 : L'École du spectateur*. Paris, Armand Colin, coll. Belin sup lettres, 1996.
VAUGHAN, David. *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*. Paris, Plume, 1997.

SOURCES EN LIGNE (CONSULTÉES LE 10 MAI 2013)

Ballet Preljocaj : http://www.preljocaj.org/creation-1-3-6-fr.html, visité le 10 mai 2013.
Béjart Ballet Lausanne :
http://www.bejart.ch/fr/argus/prospero.php, visité le 10 mai 2013.
The Hamburg Ballet – John Neumeier :

http://www.hamburgballett.de/f/neumeier_e.htm, visité le 10 mai 2013.

---

1 Cf. Michel Corvin (dir.), « Danse et théâtre », dans *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 397 :

> Le théâtre et la danse n'en sont pas moins aujourd'hui deux arts institutionnellement et socialement distincts qui sont d'autant plus soucieux de leur autonomie respective que, tout en affirmant leur spécificité, ils ne cessent de s'attirer, de se séduire et de s'absorber l'un l'autre.

2 Cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995 (réédition 1916), p. 32 : le linguiste explique que « dans la langue, il n'y a plus que l'image acoustique, et celle-ci peut se traduire en une image visuelle constante. » Avec la danse, la réception se fait directement avec l'image visuelle, n'ayant plus besoin de l'image acoustique.

3 On doit ce surnom à David Garrick (1717-1779), dramaturge et acteur britannique, ami de Noverre.

4 Site du Ballet Preljocaj, en ligne : http://www.preljocaj.org/creation-1-3-6-fr.html, à propos de la création de *Roméo & Juliette*, visité le 10 mai 2013.

5 Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1992 (réédition 1982), p. 13 : l'hypertextualité y est définie comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. «

6 Référence au sous-titre anglais de *La Nuit des Rois* : *Twelfth Night, Or what you will.*

Richard III, un tueur en série shakespearien

Fanny LALANDE (metteure en scène, Compagnie des Trois Arènes-Lyon/Théâtre du Sycomore-Tournon)

Parler de transfert dans le cadre théâtral, c'est faire référence à diverses actions : celle effectuée par le dramaturge dans son exercice d'écriture, celle qui consiste en la traduction d'une pièce dans une autre langue et enfin, celle réalisée par le metteur en scène qui interprète la pièce et la transfère physiquement sur scène. Cet article se propose d'étudier de façon concrète la notion de transfert vers le texte de théâtre, à travers l'adaptation et la mise en scène de la tragédie *Richard III* de Shakespeare par la Compagnie des Trois Arènes. Le processus de création illustre le transfert du concept moderne de tueur en série sur le personnage shakespearien et soulève la question des langages utilisés, à savoir, à quels jeux de signes ce mode de transfert fait appel. Cette étude s'attache à analyser les rouages d'un transfert par « copier/coller » : à partir d'un texte écrit il y a plusieurs siècles, de nouvelles formes de langages, qui sont autant de formes esthétiques, permettent un accès au texte plus spontané chez le spectateur du XXIe siècle.

Richard III, un drame historique inscrit dans son temps

La première édition complète des œuvres de Shakespeare, parue après sa mort en 1623 en trois *in-folio*, classe ses pièces en trois catégories : les tragédies, les comédies et les drames historiques, ou « Histories ». *Richard III* appartient à cette dernière. Shakespeare s'est en effet attaché à dramatiser la chronique du Royaume, genre qui offre la matière de sa première tétralogie (les trois parties de *Henry VI* et *Richard III*). Comme source de cette histoire, Shakespeare se serait inspiré des travaux de l'historien Edouard Hall, et peut-être surtout de *L'Histoire de Richard III* de Thomas More (Marienstras 122), parue en 1543. Dans cette pièce, il est aisé d'identifier les

différents protagonistes du récit comme autant de personnages historiques.

Il faut souligner que la Renaissance est fortement marquée en Europe par des générations de philosophes, d'historiens et d'hommes politiques qui développent leurs réflexions sur l'histoire et sur le pouvoir, tels que Machiavel (*Le prince*), Guichardin (*Histoire de l'Italie*), Jean Bodin (*La Méthode de l'histoire*) (Garin 407). Au théâtre aussi, cette tendance se vérifie par le succès du genre des *Histories* et les dramaturges adoptent cette mode en dramatisant l'histoire. De plus, le choix du sujet historique correspond à la réalité de l'Angleterre élisabéthaine puisque la dernière scène de *Richard III* correspond au moment où le roi est renversé lors de la bataille de Bosworth, par le Comte de Richmond, futur Henry VII, premier roi de la dynastie des Tudors. Or, lorsque Shakespeare crée cette pièce vers 1592, Elisabeth I qui appartient à cette même lignée, est encore sur le trône : cette pièce, acceptée par la censure, reçut un accueil favorable de la souveraine. C'est d'ailleurs Richmond qui clôt le dernier acte sur un monologue à la gloire des Tudors, légitimant cette dynastie qui, du moins avec Henry VII, apporte la paix sur la scène nationale :

> L'Angleterre longtemps folle se déchirait elle-même ; le frère versait en aveugle le sang de son frère ; le père, furieux, égorgeait son propre fils, et le fils, par représailles, devenait le boucher de son père[…] Oh, maintenant que Richmond et Elisabeth, les vrais héritiers de chaque maison royale, s'unissent par un heureux décret du seigneur et puissent leurs successeurs enrichirent les temps à venir de la paix au visage serein, de la riante abondance et des beaux jours de la prospérité ! […] Enfin, nos plaies civiles se referment et la paix renaît. Dieu Veuille qu'elle vive ici longtemps !
> Richmond, Acte V, scène 5. (Shakespeare 373)

Ces derniers mots, pour les contemporains de Shakespeare disposés à reconnaître la légitimité de la reine et son action de pacification du royaume, peuvent évoquer le règne de la souveraine de l'Angleterre[1].

Les limites du transfert politico historique

La pièce s'inscrit dans l'histoire et les spectateurs peuvent comprendre les événements relatés, le règne de Richard appartenant alors à une mémoire collective. Toutefois, *Richard III* ne se résume pas à une intrigue politique ; et l'objet de cette étude n'est pas d'analyser comment l'auteur a transféré une série d'événements historiques vers le récit dramatisé (Pavis 295), ni de rechercher toutes les incohérences historiques de la pièce. Notre ambition est seulement de mettre en lumière ces signes concrets mis en place par Shakespeare : ils ne composaient pas l'essentiel de la tragédie, mais ils en facilitaient certainement l'accès. Les différentes références historiques étaient autant de signes visibles qui permettaient un transfert plus aisé du spectateur vers la scène, et ainsi la compréhension du drame.

Aujourd'hui, ce transfert politico-historique peut au contraire desservir la compréhension de la pièce et la rendre complexe, voire hermétique. Le spectateur contemporain est-il capable non seulement d'appréhender dans l'immédiateté du spectacle l'arbre généalogique de la monarchie anglaise mais, également, de percevoir les enjeux de l'époque mentionnés par le dramaturge. Vouloir transférer, sur une scène contemporaine, ces références à l'histoire anglaise ne paraît pas souhaitable dans la mesure où elles peuvent devenir un écran opaque entre le public et l'intrigue. Toutefois, force est de constater que cette pièce connaît un franc succès, dépassant alors les barrières chronologiques… ainsi que l'a démontré le réalisateur Al Pacino dans son film documentaire *Looking for Richard,* en 1996 : comme si la fable et l'intrigue (Pavis 178) se révélaient être une forme modulable énonçant l'adaptation choisie par le metteur en scène, cachant et révélant tout à la fois un fond atemporel, une sorte d'essence de la pièce. Ainsi, l'adaptation soulève la question importante des nouveaux signes à mettre en place pour permettre l'accès à ce fond, quelque quatre siècles après la première création de la pièce.

Richard III et la notion de tueur en série

Le choix du transfert à opérer sur la pièce n'est peut-être pas toujours le résultat d'un acte pleinement conscient dans les premières étapes de l'adaptation, comme si le transfert commençait à s'effectuer malgré nous. D'une part, nous échappons aux signes anciens choisis par l'auteur, et d'autre part, nous somme prisonniers de l'évolution d'une société qui a créé ses propres codes, ses propres signes que nous utilisons pour décoder ce qui nous entoure.

Ainsi, la violence des pièces shakespeariennes peut être perçue à l'aide de concepts qui n'existaient qu'à l'état latent à l'ère des Tudors : la psychiatrie a permis de qualifier des pathologies. La criminologie a élaboré une typologie des formes de violence. Nous ne disons pas que les différentes formes de crime n'existaient pas : elles n'étaient pas conceptualisées et cataloguées comme elles le sont aujourd'hui. Le concept de tueur en série est une notion qui aurait peut-être convenu à Shakespeare, mais elle était tout simplement absente de ses références culturelles et sociales : ainsi le transfert était-il pour lui impossible si l'on admet (en excluant toute référence au génie ou à l'intuition) que l'on ne peut transférer que ce que l'on connaît. Mais aujourd'hui, cette notion inonde les médias : un réseau de signes nous est en permanence communiqué, par la télévision, et la technologie numérique. À la fin des années 1970, le FBI invente le « serial killer » (expression de l'agent R. Ressler), à une époque de recrudescence de meurtres violents, répétés et sans motif apparent. (Bourgoin 503) Rapidement, cette réalité est transférée dans la fiction puisqu'en 1990 paraît *Le silence des agneaux,* premier film sur ce thème, et qu'en 1991, le roman de Bret Easton Ellis, *American Psycho*, devient à son tour une référence. Depuis le début des années 1990, on dénombre plus de huit mille films mettant en scène un tueur en série, sans compter la multiplication des séries comme les *Experts*, *Dexter* (2006), *Esprits Criminels* (2005), et autres *Profilers*. Ces références littéraires, cinématographiques, médiatiques ont fourni aux créateurs du « Richard tueur en série » des outils pour comprendre une pièce, et qui agissent comme autant de clés permettant au spectateur d'accéder rapidement à la problématique[2].

A propos de notre lecture de *Richard III*, nous avons pris conscience que le transfert de la notion de tueur en série, dans le processus de création que nous avions lancé, nous avait d'abord échappé : c'était comme si nous l'avions effectué inconsciemment. Puis nous avons décidé d'explorer cette piste avec soin. Le phénomène de transfert s'est progressivement manifesté et nous avons choisi de l'assumer : nous avons endossé le rôle de profilers et nous avons ainsi dressé le profil psychologique de Richard.

Processus de re-création

Dans cette première phase de transfert, il a fallu décider quels réseaux de signes devaient être élaborés pour rendre le transfert possible. Délaissant volontairement l'aspect purement politique du monarque, nous nous sommes concentrés sur la personnalité de Richard, en nous aidant des grilles d'analyses du comportement du tueur en série élaborées par le FBI. (Bourgoin *passim*) Il a été nécessaire de nous familiariser avec la « victimologie », les « processus opératoires », les « troubles psychiques », autant pour nous éclairer sur la personnalité de Richard que pour la mettre en relief. « Une enfance rageuse, un écolier terrifiant, sauvage, furieux, une jeunesse hardie, aventureuse, et à ta majorité ? Fier, malin, assoiffé de sang, traître »[3] : la mère de Richard nous offrait là l'explication du comportement de Richard adulte, c'était un trouble qui avait pris racine dans l'enfance. C'est ce qu'il convient d'appeler par référence à la saga *Hannibal Lecter*, en suivant l'univers médiatique du tueur en série, les origines du mal. Une scène en particulier nous a donné la possibilité de voir en Richard un roi schizophrène : il s'agit de la tirade qui suit l'apparition des spectres des victimes de Richard III, située à l'Acte V, scène 3, 177-206. Richard se parle à lui-même et semble vivre un dédoublement de la personnalité qui fait naître un sentiment de culpabilité :

> My conscience hath a thousand several tongues,
> And every tongue brings in a several tale,
> And every tale condemns me for a villain. (193-195)

Ce personnage que nous qualifions de tueur en série a une conscience dotée de plusieurs voix, nous pouvons le peindre en

personnage schizophrène pour justifier ce qui devient des passages à l'acte répétés.

Les opérations de transfert : 1) Des ciseaux pour disséquer

Commence alors la deuxième phase du transfert : retravailler le texte. Pour adapter la pièce à notre interprétation, nous avons adopté le mode opératoire d'un tueur en série : nous avons éliminé une longue liste de personnages, nous avons tranché dans le texte, coupé, disséqué... toutefois sans culpabiliser. Nous avons imaginé Patrick Bateman, dans son costume Armani, tenant sa hache et lisant cette définition de l'adaptation : « […] Il a donc fallu tailler, resserrer, formater, calibrer, faire en sorte que le prétexte à spectacle soit adapté pour la scène » (Pierron 622). Le texte d'origine a de ce fait été modifié pour en créer un nouveau, mais sans ajout extérieur direct : le texte s'est nourri de lui-même. Nous n'avons pas modifié la traduction que nous avions choisie comme base de travail, nous n'avons pas changé le vocabulaire, ni ajouté des termes spécifiques, tel que « victimes » ou « tueurs en série ». Nous n'avons pas importé de citations, ni créé du texte. Nous avons seulement supprimé des répliques et répété ou déplacé des citations présentes dans le texte *Richard III* que nous a confié J-P Guille, pour donner naissance à un nouveau texte.

En tant qu'imitateurs de tueurs en série, l'arme que nous avons utilisée était une paire de ciseaux. Nous avons effectué notre transfert selon la double méthode du « couper/coller » et du « copier/coller ». Ce mode de transfert par « couper/coller » est un emprunt conscient à l'esthétique punk du DIY, plus particulièrement à l'univers des fanzines. Selon le « Do It Yourself », l'action ne nécessite pas de moyens particuliers, car à partir de matériaux déjà présents, l'on peut créer son propre moyen d'action et d'expression (Colegrave & Sullivan 399). Dès les années 1970, la réalisation des fanzines s'est développée selon cette méthode : il en ressort un caractère brut, souvent non soigné, mais porteur de sens puisqu'il suggère de nombreuses références – tracts découpés, pochettes de vinyles, artwork de CD, badges photocopiés, etc. Il est remarquable de noter qu'aujourd'hui encore des fanzines, bien que

réalisés avec des moyens informatiques plus sophistiqués tels que des logiciels de publication et des photographies de bonne qualité, conservent cette esthétique grossière du « découper/coller », imitant le graphisme des fanzines réalisés manuellement (Étienne). Et ce caractère hétéroclite et découpé forme l'esthétique du fanzine que nous avons utilisée pour donner naissance à cette version de *Richard III*.

Avec la dématérialisation des supports, et le développement de l'utilisation du traitement de texte sur ordinateur, notre mode de transfert a été très simplifié. Grâce à la facilité de l'action « ctrl+c, ctrl+v », la méthode offre une grande liberté de mouvement, à l'intérieur du texte. Elle permet le retour en arrière et favorise les expérimentations. Ensuite, ce mode opératoire a permis de créer un média entre le texte et les apprentis dramaturges. Et cela a créé un effet bénéfique de distanciation par rapport au texte d'origine : nous avons constaté qu'il est plus facile de 'trancher' dans le texte de Shakespeare lorsque l'on est face à un écran d'ordinateur. Ce dernier semble offrir une forme de dématérialisation du texte, qui prend le statut d'objet d'expérimentation, une sorte de matériau virtuel à mettre en forme.

Les opérations de transfert : 2) Profil et victimologie

Le transfert vers la notion de tueur en série a engendré des transformations dans le texte de la pièce. Pour découper, recoller ou supprimer des séquences, il a fallu saisir la personnalité de Richard. Son caractère présumé schizophrène nous a permis de contourner des difficultés rencontrées. La disparition calculée de la plupart des personnages, et de leur texte, a tout d'abord posé des problèmes de compréhension de l'intrigue. Ces manques ont pu être compensés par l'élaboration d'un texte qu'on pourrait qualifier de schizophrène, où un seul personnage est capable de faire les questions et les réponses. Shakespeare a dessiné les contours du dédoublement chez Richard, nous l'avons mis en relief pour faire naître des dialogues entre Richard et lui-même et faire ainsi avancer l'intrigue tout en préservant la mise en tension. Le mode opératoire utilisé a donc pu convenir au concept de tueur en série. Cette adaptation ne se

contente pas de le mettre en scène, comme un simple cadre contextuel : elle est née de ce concept et de ce processus.

Le choix des personnages que nous avons conservés dans le récit répond à la même logique. Nous avons fait des victimes puisque seuls ont survécu Richard, la duchesse, Anne, Margaret et Elisabeth. Les choix ont été guidés par le caractère sociopathe de Richard et non pour les besoins de l'intrigue politique mise en scène par Shakespeare. Le héros éponyme a un réel mépris pour les femmes, ainsi qu'une volonté de domination, parfois sexuelle, comme dans sa relation avec Anne. Le fait de nous concentrer sur les personnages féminins nous a permis d'apporter la notion de collection (un même profil de victimes) commune aux tueurs en série. Tour à tour outils de son ascension sociale, accessoires de sa soif de domination, et enfin collection du tueur en série, les femmes de cette pièce offrent un éclairage puissant du rôle du redoutable Richard.

Bien que de nombreux personnages aient été supprimés, faire apparaître les victimes de la pièce, utiles à l'intrigue, est apparu souhaitable, dans un mélange de signes anciens (du texte d'origine) et de signes récents. Sur scène, la longue liste des victimes de Richard est donnée à voir sous la forme d'une succession de portraits, en une fresque de sept mètres de long, composée de huit tableaux. Ils retracent la généalogie royale mise en scène par Shakespeare et, pour le spectateur, ils sont références à une galerie des rois dans un château. Ils représentent aussi la collection de trophées fièrement conservés du tueur en série. Pour réaliser ces portraits, nous avons fait appel à un graphiste et photographe grenoblois, Olli Mighty[4], qui réalise des affiches en sérigraphie. Cette technique est encore, pour le spectateur, un signe rappelant le caractère sériel de ce Richard, troisième du nom. Le travail d'Olli Mighty crée sur scène un effet de copier/coller graphique, comme si nous avions construit notre scène en faisant des découpages dans divers univers, pour créer un nouveau monstre. La participation d'Olli Mighty, qui réalise également des affiches de concerts, était enfin un moyen de faire un rappel de l'univers esthétique punk, des artworks très codifiés indissociables de la scène rock (King 191).

Les opérations de transfert : 3) Mettre en scène la double personnalité du tueur

> Richard est une création chez qui l'hypocrisie est essentielle, ce qui le rattache à l'acteur masqué, conscient qu'il joue un rôle et que la distance entre l'être et le paraître est irréductible. C'est cette particularité qui fait de lui un être à la fois détestable et attachant : il envoûte le public car chacun sait que l'on ne peut vivre sans tenir des rôles qui dissimulent la véritable personnalité. Richard III est sans doute la première étude sérieuse du dédoublement. (Marienstras 122)

Après les étapes du transfert sur le texte, commence la dernière phase de l'adaptation, à savoir, la mise en scène du transfert. Le mode opératoire de Richard doit être simple : il observe, il intellectualise, il annonce ce qu'il va faire et il le fait, sans remords, sans empathie, ce qui est le propre des meurtres exécutés par des tueurs en série. La scénographie se doit de faire apparaître ce côté calculateur et inhumain : par conséquent, le choix est arrêté sur un décor unique, sans changement de lieu, qui évoque avant tout ce qui se déroule dans la tête de Richard. Il n'y a pas de place pour le réalisme, avec des lieux humanisés qui feraient appel à la notion de morale, de culpabilité, dans l'antre du tueur en série, là où la fin justifie les moyens : la seule règle est celle du tueur. Ce décor unique, esthétiquement simple, est dénué de signes de vie humaine pour qu'il puisse accueillir les calculs d'un monstre froid.

Les signes visuels ont été choisis pour plonger les spectateurs dans la tête d'un assassin obsédé en délimitant trois espaces : la galerie de trophées, l'antre du tueur avec ses plans et ses armes, et enfin, un espace de drame où Richard passe à l'action. La lumière est elle-même porteuse de sens, puisque l'éclairage est directement géré depuis la scène, véritable lieu de calculs et d'action. Des néons industriels rappellent l'univers inhumain et cru de Richard. Par la multitude de choix sémiotiques qui s'offre au théâtre, les opérations de transfert se construisent faisant appel à tout un réseau de signes différents, qui dépassent le langage textuel, pour construire un psychodrame (Pavis 276).

Richard n'est pas qu'un monstre froid : il s'enfonce dans une logique meurtrière (« Mais je suis si avant dans le sang que le crime appelle le crime »)[5], il perd tout contact avec la réalité. D'un point de vue scénographique, la difficulté était de faire apparaître cette dualité, le passage rapide du calcul à la folie, de la réflexion à l'action. La violence de cette pièce est telle que nous avons éprouvé le besoin d'introduire une autre forme de langage pour les scènes de crime : la musique. L'esthétique punk a été le recours adéquat : les musiciens de No Guts No Glory[6], groupe de hardcore, a permis la rencontre entre deux esthétiques spectaculaires : la musique « live » et le théâtre. La méthode du « couper/coller » fonctionne encore ici car l'univers numérique fait qu'aujourd'hui on peut aussi « couper/coller » des fichiers d'images et de sons. La scène peut alors s'envisager comme le lieu de rencontre de ces éléments textuels, graphiques et sonores.

En transposant le concept de tueur en série, nous avons marqué notre intérêt pour le contemporain : nous voulions la même logique pour la musique. Le hardcore est né dans les années 1970 aux États-Unis, à la même époque que le concept de tueur en série, et aujourd'hui, c'est une musique très underground, qui fonctionne via des réseaux mondiaux très performants, mis en place par des passionnés, avec une frange engagée, développant des sites, des fanzines, des webzines, des festivals. C'est aussi un univers qui a ses propres codes esthétiques tels que les tatouages, les piercings, ou les groupes. Le hardcore est une musique qui dégage une grande énergie, que d'aucuns jugent violente avec raison, car elle se caractérise par une batterie très forte, une guitare et une basse amplifiés, et un chant hurlé. C'étaient là autant d'éléments qu'il semblait intéressant d'apporter à la réalisation de Richard, tueur en série : la musique pousse les acteurs à la confrontation.

Richard confère une importance capitale à l'action, car c'est une période d'oisiveté qui enclenche son processus criminel : mettre les musiciens sur scène avec les comédiens, relève de la performance artistique. L'action, dans le sens de *drama*, est manifestement en train de se dérouler sur scène.

Il nous sera certainement reproché d'avoir opéré un carnage sur le texte de Shakespeare. Mais nous assumons ce choix de montrer Richard III sous les traits d'un tueur en série, et de l'avoir imité dans le (mauvais) traitement du texte initial. Mais traduire, adapter, interpréter une pièce de théâtre ne peut que susciter cette interrogation : ne dénaturons-nous pas cette pièce ? Louis Jouvet nous sert de paravent : « Mettre en scène, c'est, avec patience, avec modestie, avec respect, avec angoisse et délectation, aimer et solliciter tous les éléments animés ou inanimés, êtres et choses, qui composeront le spectacle.»[7]

Il sera plus pertinent de s'interroger sur l'efficience de notre transfert du concept de tueur en série sur le héros sanguinaire de cette pièce. Loin de chercher à réaliser ce transfert en iconoclastes dévastateurs, nous avons envisagé le texte de Shakespeare comme une partie d'un tout, comme un langage textuel, là où nous avons fait appel à des langages graphiques et musicaux. Dans notre transfert sur scène par « copier/coller » de ces différents signes, il y a une prise de risque évidente : les opérations de transfert mises en œuvre doivent, sur scène, s'enchainer les unes aux autres pour produire une émotion chez le spectateur. Ce qui revient à dire que l'essentiel de l'opération se déroule sur scène, au moment de la représentation (Pavis 302) où le transfert se joue.

BIBLIOGRAPHIE

BOURGOIN, Stéphane. *Serial Killers, enquête sur les tueurs en série*. Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 2003.

COLEGRAVE, Stephen & SULLIVAN, Chris. *Punk. Hors limites*. Philippe Paringaux (trad.). Paris, Seuil, 2002.

ÉTIENNE, Samuel. « 'First & Last & Always' : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative ». *Copyright Volume ! Autour des Musiques Populaires*. 2003. http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00009705, visité le 22 juillet 2013.

GARIN, Eugenio (dir.). *L'Homme de la Renaissance*. Paris, Seuil, 2002 (réédition 1990).

KING, Dennis. *Le Mini art du rock*. Paris, Éditions du Panama, 2007.

MARIENSTRAS, Richard. *Shakespeare au XXIe siècle – Petite introduction aux tragedies*. Paris, Éditions de Minuit, 2000.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
PIERRON, Agnès, *Dictionnaire de la langue du theater*. Paris, Le Robert – VUEF, 2002.
SHAKESPEARE, William. *Richard III – Roméo et Juliette – Hamlet*. François-Victor Hugo (trad.). Paris, Garnier Flammarion, 1979.
VERGÈS, Jean-Pierre. *Les tueurs en série – Grands criminels, enquêtes, profils*. Paris, Hachette Livres, 2007.

---

1 William Shakespeare, *Richard III, Roméo et Juliette, Hamlet*, François-Victor Hugo (trad.). Cf. la notice de *Richard III* de Germaine Landré.
2 Jean-Pierre Vergès, *Les tueurs en série, Grands criminels, enquêtes, profils,* Hachette Livres, 2007, p. 261. Cf. le chapitre intitulé « Des Serial Killers Superstars ».
3 Extrait de la traduction-adaptation de Jean-Pierre Guille (traducteur « maison » au Théâtre du Sycomore), sur laquelle nous avons travaillé. Texte non publié.
4 Pour voir le travail d'Olli Mighty : www.myspace.com/ollimini.
5 William Shakespeare, *Richard III*, IV, 2, 65-66 : « But I am in / So far in blood that sin will pluck on sin ».
6 Voir le site www.myspace.com/nogutsnogloryhxc.
7 Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, 1948, cité par Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, p. 622.

Ch. 5
Transfert et théâtralisation : la dramatisation de la vie politique

Transfert, cybernétique et fantasme de jugement dans *The Trial of George W. Bush* du « Lone Vet » Joe Walsh

Gilles MAYNÉ-CINI (PR, Université Jean Monnet Saint-Etienne, CIEREC, EA 3068)

Pendant les années 2000, on a pu noter la récurrence de performances diverses consistant à jouer, sur scène et sur la toile, le procès d'un président américain conservateur comme si un genre nouveau avait été sur le point de se concrétiser. Aux États-Unis, cette tendance s'est encore renforcée à partir de 2004, à la suite de la réélection de George « W » Bush, après que la deuxième guerre d'Irak eut commencé en 2003. Dans la perspective de cette réinvention, on peut identifier immédiatement deux premiers transferts. D'une part, celui consistant à aller d'une réalité fantasmée, qui est la mise en accusation publique d'un président de plus en plus ouvertement contesté, vers la fiction sublimée de cette réalité fantasmée dans et par le processus théâtral. D'autre part, au travers même de ce premier transfert d'un procès judiciaire vers une performance (Pavis 246) théâtrale, celui du *dit* par excellence, qui est le dit incompressible de la loi, vers le *non-dit* fait-loi-qui-excède-la-loi à travers le surgissement de la parole théâtrale.

Dans sa définition de la théâtralité (Barthes 258), Roland Barthes, dit du théâtre qu'il est « une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer] » ; les moyens modernes de communication électronique ne modifient en rien cette perception du théâtre, ils ne font qu'ajouter quelques rouages. Ainsi en est-il de *The Trial of George W. Bush*[1], de Joe Walsh, pièce écrite en 2004 et réécrite en 2008, dont le texte et l'enregistrement ne sont accessibles que par le net. Cette pièce a fait des émules puisque à sa suite, on peut mentionner *A Patriot Act – The Trial of George W. Bush*, de Todd Blakesley, pièce satirique et participative[2], en même temps que sobre et philosophique, ce qui a pu la rendre antithéâtrale[3] aux yeux de

spectateurs critiques. Quoi qu'il en soit, en novembre 2006 à l'occasion des élections de mi-mandat, elle a été mise en scène par le Sledgehammer Theatre de San Diego, et jouée[4] par des avocats professionnels et des acteurs : cet événement actualise le rapprochement du théâtre et du tribunal.

Dans la même veine, mais plus loufoque, *The War Crimes Trial of George W. Bush, Puppet President of the United States* (2006), de David Koester, est un spectacle de marionnettes d'une heure, disponible sur internet[5], où l'on voit un George W. Bush marionnettisé – manipulé par le lobby militaro-politico-financier américain dirigé par Dick Cheney, Donald Rumsfeld et Paul Wolfowitz : ils sont déjugés, dans un coup de théâtre final, et plaident coupables des terribles accusations proférées contre le président[6].

La pièce qui fait l'objet de cette étude, *The Trial of George W. Bush*, semble bien avoir inauguré à l'époque une nouvelle tendance également en ce qu'elle possédait son propre site web ; cela lui permettait d'effectuer le transfert de l'espace restreint d'une scène de théâtre vers le cyberespace ouvert à la multitude regardante. À l'évidence, dans cette pièce, le côté contestataire affirmé, militantiste anti-Bush, prend le pas sur la qualité intrinsèque de la pièce, tout comme d'ailleurs la satire sur cette qualité présupposée dont on peut se demander avec le recul si elle est vraiment avérée. Le site web donné en référence[7] affiche, sur la gauche de la page titre, un drapeau américain partiellement en berne : il s'agit du tout premier drapeau des États-Unis, le drapeau à treize étoiles que Betsy Ross a créé et offert au président George Washington en 1776. Ce drapeau est le symbole tout à la fois de l'indépendance des colonies américaines et de la naissance d'une nouvelle entité aux valeurs fondamentales. Ces valeurs sont ici présentées en berne, ce qui nous permet d'énoncer le transfert du drapeau originel de 1776 porteur des nouvelles valeurs d'indépendance, de liberté et de démocratie vers le drapeau actuel de 2004 qui s'afflige devant ces valeurs bafouées par George W. Bush.

L'affichage du procès véhicule donc l'idée qu'à travers celui-ci vont être confondus les coupables de cette trahison des fondements de la démocratie américaine, le tout étant centré sur la personne du

principal accusé, George W. Bush. Au centre du site, le regard se focalise sur le panneau incontrôlable affichant le « Cost of the War in Irak », qui déroulait à la date du 3 mai 2009 (la guerre étant alors toujours en cours) la somme astronomique de « $665,701,803,998 »[8]. En dessous de ce compteur, en guise d'exergue, se trouve dans un cadre noir cette citation du président Bush : « I know what I believe. I will continue to articulate what I believe and what I believe–I believe what I believe is right ». Cette phrase ampoulée ridiculise son auteur en mettant en avant l'affirmation sans démonstration de sa vertu (« I know that what I believe is right »), sans qu'il s'aperçoive que son affirmation est sapée par l'oxymore (élevé à la puissance 5) dans le tandem 'know/believe'. Cette citation est moins un psittacisme qu'une répétition incantatoire dénuée d'humour. Nous pouvons, toutefois, observer que le savoir rationnel se transfère dans la croyance.

La présentation de la pièce par l'auteur, sur le site Web, indique un glissement de la mise en accusation formelle devant un jury populaire vers un défèrement devant le tribunal de l'histoire :

> *The Trial of George W. Bush* is a satirical play written in July of 2004 by Portland Veteran and Political Activist Joe Walsh, also know as the «Lone Vet». The play is set in a courtroom with George Washington, Abraham Lincoln, Dwight Eisenhower, Betsy Ross, Eleanor Roosevelt, George Patton, JFK, MLK and other important figures from Americas past making up the jury. It was performed for the first time in Portland Oregon on October 21, 2008. The entire performance lasting one hour and thirty-seven minutes was recorded and posted below for your enjoyment and education.

La présence annoncée de ces personnages historiques décédés modifie l'objet de la pièce : le lecteur de cette présentation s'interroge sur le statut de l'accusé. George W. Bush sera-t-il placé devant des fantômes avec qui s'instaurera un dialogue ? Ces personnages historiques auront-ils des porte-parole ? Le récit va-t-il tomber dans le fantastique, ou quelque autre genre spectaculaire ? L'accusé reconnu coupable sera-t-il anéanti, à la manière du Don Juan de Molière ?

Transfert du passé historique au présent virtuel

Dans son *The Trial of George W. Bush*, Walsh transfère tout un panel de personnages du passé[9] qui ont diversement influencé le cours de l'histoire de la nation états-unienne jusque dans le présent[10]. Ce choix du dramaturge de faire fi de la réalité chronologique sert un objectif dramatique, tout en intégrant une dimension fantastique qui, par exemple, est absente de *Douze hommes en colère* de R. Rose, mais présente d'une certaine manière dans *Les sorcières de Salem* de A. Miller[11]. Dans le contexte judéo-chrétien des États-Unis, ces douze jurés peuvent aussi passer pour douze apôtres de l'américanité. Quoi qu'il en soit, le symbolisme du nombre douze est celui « d'un accomplissement du créé terrestre par assomption dans l'incréé divin. » (Chevalier 365-366)

Ainsi, Walsh fait entrer en scène : George Washington, le premier président des États-Unis, en sa qualité de patriarche ; Abraham Lincoln, ou « Abe », le seizième Président, dont le rôle a été déterminant pendant la Guerre de Sécession, est mort assassiné : lui attribue-t-on le rôle de « memento mori » ? ; Abigail Adams, épouse du deuxième président John Adams, et mère du sixième, est l'image de la mère américaine[12] ; George Patton, le général vainqueur des armées nazies en Afrique du Nord en Allemagne : la stature de ce grand guerrier a pour objet de ridiculiser le va-t-en guerre qui s'est laissé traîner devant ses juges ; la présence d'Eleanor Roosevelt justifie le rôle primordial accordé à l'Organisation des Nations Unies bafouée par l'accusé ; « JFK » fait son entrée dans la pièce en répétant mot pour mot son célèbre discours aux Nations Unies de 1961 ; Teddy Roosevelt, président réformateur de l'ère « progressiste » du début du XXe siècle, est le promoteur de la diplomatie musclée. C'est pour cela qu'il arbore un gourdin (comme le personnage de Flintstones, ou Pierrafeus) et sa présence confère à la pièce un aspect d'arlequinade ou de Guignol, mais le recul historique émousse la virulence de ses gestes et rapproche – nous ne pouvons parler de transfert, ici – le pamphlet de la pantomime ; Betsy Ross, icône américaine mythique, est la femme au drapeau déjà mentionnée plus haut. Sa présence est une accusation, lancée au Président menteur, de salir ce drapeau si chèrement acquis ; Barbara

Jordan, militante historique des *Civil Rights*, est une démocrate convaincue, ex-ennemie jurée de Nixon, susceptible de reporter sa hargne sur George W. Bush ; Thomas Jefferson, troisième président des États-Unis, prend un ton ironique : « I cannot believe that our president a few hundred years later would say that it was our intent to create a country that invades others, based on lies and deceit ». (*T G W B*, 7) ; « Ike », le Président Eisenhower, qui savait à quel point il était difficile sur le plan moral de déclencher une guerre, accuse : « Invading another country is almost always wrong. You must be very sure you are in imminent danger before you move first » (*T G W B*, 37) ; enfin, le Pasteur Martin Luther King, souligne la folie de l'entreprise : « War is insanity! To try and understand it seems like a contradiction in terms. How do you logically comprehend something that is madness? » (*T G W B*, 41). Le choix de ce douzième juré souligne la recherche du soutien des archétypes – Gaïa et Ouranos engendrèrent douze Titans – pour donner plus de crédit à la valeur symbolique de la pièce. En effet, « le nombre douze est fondateur dans les trois grandes religions. Il apparaît 189 fois dans la Bible. »[13]

Ces douze jurés, tels les chevaliers de la table ronde du roi Arthur, ont pour rôle de symboliser l'ordre et le bien, et régir l'espace et le temps, c'est-à-dire le fonctionnement du Cosmos. Joe Walsh opère-t-il un renversement en accordant une valeur mythique à ces héros qu'il a choisis ? De même que les douze jurés en colère de Reginald Rose œuvrent pour la justice due à un seul homme, de même ces douze jurés ont pour mission de rétablir l'ordre planétaire, sinon universel : ainsi, l'action néfaste du président Bush ne servirait-elle qu'à mettre en avant le rôle quasi divin des États-Unis qui créent le désordre et l'ordre à leur gré ?

La dimension mythologique doit se réaliser sur scène :

> JUDGE. […] Members of the jury, President Bush lies in a coma. (Judge pauses for reaction)
> JUDGE CONTINUES. (deliberately and thoughtfully) What you saw here today was only his soul. You are deciding his innocence or guilt in these matters, but I will decide the punishment, if there is

> any to be considered. You may retire to the jury room and decide this case. (*T G W B*, 30)

L'accusé est-il entré dans le monde parallèle de ses juges morts ressuscités ? Mais le dramaturge transfère sur scène des croyances – le monde du théâtre est virtuel, contrairement à celui du spectateur (Ubersfeld I 36) – en créant une distinction entre le monde du pécheur et le monde du justiciable. En effet, Bush se réveillera pour entendre la sentence qui l'oblige à vivre le jour dans le monde réel et à errer la nuit pour éprouver l'empathie qui lui a fait défaut. Est-ce une renaissance inversée ? En effet, Bush, le « born-again Christian » notoire, deviendra âme errante pour pratiquer la compassion.

Comme suggéré plus haut, la pièce projette ou transfère dans le présent non seulement des figures incontournables, mais également plusieurs discours marquants de l'histoire nord-américaine, ou tout du moins des extraits de discours reproduits mots pour mots – effet de transtextualité patente –, notamment le discours de Nuremberg[14], ici utilisé par le procureur Jackson contre Bush (*T G W B*, 8-25), ce qui fait que l'on aboutit à cette situation polémique dans laquelle un avocat de l'accusation utilise un acte d'accusation rédigé en 1945 à l'encontre des criminels nazis pour accuser un président des USA en 2004, une soixantaine d'années plus tard :

> War crimes, namely, violations of the laws or customs of war. Such violations shall include, but not be limited to, murder, ill-treatment or deportation to slave labor or for any other purpose of civilian population of or in occupied territory, murder or ill-treatment of prisoners of war or persons on the seas, killing of hostages, plunder of public or private property, wanton destruction of cities, towns or villages, or devastation not justified by military necessity.
> Crimes against peace, namely, planning, preparation, initiation or waging of a war of aggression, or a war in violation of international treaties, agreements or assurances, or participation in a common plan or conspiracy for the accomplishment of any of the foregoing. (*T G W B*, 1-2)

Ce transfert d'accusations proférées à l'encontre de coupables de crime de guerre donne à penser que Walsh va au delà de la parodie.

Une pièce collage

Les personnages appartiennent à l'histoire de la nation depuis la fondation de la république jusqu'au gouvernement de George W. Bush. Ces personnages déclament des paroles déjà dites, que le spectateur reconnaît. L'intertextualité atteint un degré maximal, à tel point que *The Trial of George W. Bush* nous apparaît comme un collage qui « dédoublant l'objet et son regard, le plan factuel et la distance prise opère dans une fonction métacritique » (Pavis 50-51). Mais Walsh conserve la maîtrise de la cohérence de la pièce par le personnage du juge qui dirige les débats – il donne la parole à John F. Kennedy qui ne s'adresse pas à l'accusé mais évoque son discours : « Sometime ago I said the following at the United Nations : » (*T G W B*, 5) ; il évoque la mort de Dag Hammarskjold, le Secrétaire Général, dont l'objet était d'enrayer l'engrenage de la course aux armements lors de l'épisode de la baie des cochons à Cuba. Le spectateur transfère spontanément le théâtre des opérations militaires sur l'Irak. Son avis est concis et modéré, « Let us call a truce to terror », ce qui lui confère toute sa force.

En dehors de ces transferts directs de personnes et de discours historiques marquants dans une situation présente qui habituellement les exclut, il convient d'évoquer d'autres types de transferts, plus indirects ceux-là, bien que tout aussi anachroniques. Au fil de la pièce, les personnages évoquent divers épisodes saillants de l'histoire américaine, qu'ils rattachent à la situation, pour eux à la fois compromise et compromettante, de l'Amérique de George W. Bush. Il s'agit, ici, d'une forme de superposition transparente d'événements antérieurs sur une action présente.

Parmi ces transferts indirects, on relève la politique extérieure musclée de Teddy Roosevelt, la Guerre de Sécession mentionnée par Lincoln, les droits civils rappelés par Martin Luther King, les batailles de la Deuxième Guerre mondiale conduites par Patton et Eisenhower « War is hell » (*T G W B*, 39). Tous ces propos se

résument à cette exclamation de Martin Luther King : « War is insanity » (*T G W B*, 41). Le souvenir des attentats du 11 septembre 2001 fait surgir la notion de terrorisme et pousse le spectateur à imaginer, par inversion burlesque, que George W. Bush est un terroriste.

Ces transferts visent à l'évidence à jouer sur la fibre humanitarienne américaine des spectateurs de la pièce, en les affectant de façon subliminale pour parachever chez eux un mouvement de révolte, ou pour le moins d'indignation. Cependant, encore une fois, la tension (Pavis 352) qu'elle pourrait engendrer parvient à peine à se constituer en tension exacerbée dans la représentation filmée, tant l'écriture de la pièce elle-même échoue à l'extraire du cadre d'une satire lue par une troupe d'anarchistes volontaires assez maladroits dans l'ensemble.

L'accumulation des charges contre le Président – la tricherie de son élection en 2000, l'intention d'envahir l'Irak avant les attentats de 2001 (malgré les affirmations de l'accusé : « DARROW. […] When did you make the final decision to invade Iraq? / BUSH. It was after 9/11, when we gave the dictator every opportunity to comply with the UN resolutions. ») (*T G W B*, 26), ses rapports avec la famille Ben Laden, la torture à Guantanamo, et ses mensonges au Congrès – le transforme en émule du Richard III de Shakespeare. Il n'y a malgré tout pas de transfert de héros noir shakespearien sur George W. Bush parce qu'il est présenté comme une victime de manipulations perpétrées par « Rummy » (Donald Rumsfeld, Secrétaire à la Défense de l'Administration Bush) et Dick (Dick Cheney, vice-président). Ces deux personnages présentées comme des âmes damnées, abandonnés par deux acolytes, Condolizza Rice et Paul Wolfowitz, concentrent le mal qui anime l'accusé principal[15], en qui il n'est pas possible de voir une réincarnation de Macbeth parce qu'il est trop faible. Et ni Bush lui-même, ni le trio Bush-Rummy-Dick ne peuvent égaler ni le personnage de Proctor des *Sorcières de Salem* : « I have confessed myself! Is there no good penitence but it be public? God does not need my name nailed upon the Church! » (Miller 123-124), ni le personnage de Coriolan – malgré la condamnation du général romain après avoir été jugé et

condamné par les tribuns du peuple[16] – et que Bush pourrait subir, selon le souhait de son avocat :

> DARROW. […] Many of you on this jury were the very ones who set up a system in our Constitution to address this very question, and that is called impeachment.
> The House of Representatives is where this case belongs and not this court. For you to find President Bush guilty you would have to believe a man who sold his soul for the price of freedom. Mr. Cheney, once a good friend of the president, has sold him out. (*T G W B*, 26)

Les paroles de l'avocat résonnent comme un écho du personnage de Proctor qui s'adresse à son juge : « I have given you my soul ; leave me my name ! » (Miller 124) ou se parle à lui-même : « You have made your own magic now, for now I do think I see some shreds of goodness in John Proctor … » (Miller 125)

Le verdict est l'issue attendue de la mise en accusation. Il ne relèverait que de la logique du récit s'il n'était, de la part de l'auteur, la verbalisation d'un souhait, c'est-à-dire le transfert dans un texte dramatique d'un état d'esprit, donc virtuel, partagé avec un grand nombre de spectateurs. Bush est déclaré coupable dans seulement trois accusations : « misappropriation of federal monies », « lying to congress », « mistreatment of prisoners », et cela, seulement après que George Patton eut fait montre de résistance, assortie de quelques jurons, concernant les autres accusations[17]. Le comportement du personnage de Patton sert de faire-valoir à l'attitude des onze autres jurés – à l'instar du Juré N° 8 de *Douze hommes en colère*[18] – mais son vocabulaire de soudard biaise l'ensemble de la scène et prépare le spectateur à la condamnation de l'accusé. L'arrêt du juge est surréaliste et parodie les sentences divines, ce que suggère la toute dernière didascalie « Entire cast as in a Greek chorus » (*T G W B*, 46) :

> JUDGE CONTINUES. You have been in a coma. You will now be returned to consciousness and allowed to continue your life.
> However, when you sleep at night your soul will travel to different parts of the world and will be part of the suffering you have created:

> When a father tries to protect his children from your wars, but can't, you will feel that anguish.
> […]
> When one of our beloved soldiers points a gun at his head and pulls the trigger, you will be forced to watch as his eyes fade, his brains cover the walls and his family screams in agony.
> You will remember this trial and each experience that you will have during sleep for the rest of your life.

Cette condamnation à souffrir le martyre de l'empathie, qu'on lui reproche de n'avoir jamais éprouvée, peut être un transfert des images de l'enfer décrites dans une société judéo-chrétienne. Cependant, si rien ne permet de penser que Walsh fait une allusion à L'Enfer de Dante, le spectateur peut plaquer sur cette sentence des souvenirs de films gothiques, où Bush deviendrait un zombie…

Transferts intempestifs

Les propos grossiers du fantôme du général Patton, « Ike, this is a bunch of bullshit ». (*T G W B*, 31) pour réalistes qu'ils soient, n'en montrent pas moins un glissement de l'invective au loufoque qui renforce le fond comique : ce spectacle n'est qu'un jeu dont l'analyse sémiologique montre qu'il n'appartient pas à la réalité, et qu'il recherche la connivence du spectateur (Elam 28-87).

Ces transferts intempestifs, vraisemblablement augmentés d'improvisations, engendrent des effets disruptifs. Les déplacements temporels outrés des figures historiques connues et des discours canoniques, les distorsions physiques et oratoires d'acteurs, qui n'en sont pas vraiment, créent une série de torsions symboliques suscitant des effets de chute qui versent effectivement, assez abondamment, dans le satirique, et à plusieurs moments, dans un franc comique.

On peut relever des effets loufoques tout d'abord, provoqués non seulement par les physiques faussés, mais par les différences d'âge évidentes, l'indifférenciation des costumes puisque les acteurs sont tous habillés d'un noir totalement neutre, les distorsions de genres et de sexes, ainsi que de couleurs de peau : ainsi, les membres du jury George Washington, Thomas Jefferson, Martin Luther King sont interprétés par des femmes, tout comme les accusés George W.

Bush et Donald Rumsfeld ; le personnage de « Condi » Rice est joué par une femme blanche, celui de Barbara Jordan par un homme blanc truculent portant la barbe et arborant un béret d'anarchiste, alors que Martin Luther King est interprété par une actrice blanche beaucoup plus âgée que lui…. Les effets d'étrangeté loufoque créés par ces inversions sont encore accentués lorsqu'on voit des amitiés improbables se nouer ça et là : pendant les délibérations, George Washington se met à papoter avec Barbara Jordan (*T G W B*, 32), « Ike » avec « Abe » (*T G W B*, 39), Abigail Adams avec le Général Patton, celle-ci en profitant pour faire la paix avec celui-là : « You are a good man, General. You may call me Abigail » (*T G W B*, 45) bien qu'elle ait été choquée par le parler trop vert et trop machiste du général.

Les effets résolument comiques, surtout présents dans la première partie de la pièce, dès les professions de foi des membres du jury précédant la mise en accusation créent une rupture : ce spectacle est-il une diatribe ou une comédie ? A-t-on convoqué ces personnages historiques pour sauver la république ou pour donner la réplique à des pantins ? En effet, « Abe » Lincoln déclare « The question before us today is very grave indeed, and I swear by the almighty that I will hear and make judgment in this matter. I do have a question for the court: is this the father or the son we are trying this day? » (*T G W B*, 3) ; ou lorsque Abigail Adams s'exclame : « I swear by almighty God to listen and judge this man from Texas who calls himself president « (*T G W B*, 4).

George Patton – de l'aveu même de l'auteur, le personnage que Joe Walsh s'était attribué s'il avait été en état de jouer le jour de la représentation filmée – s'écrie pour sa part : « I have always thought politicians were ass-holes, but I never thought I would see the day one would be tried for winning a war. Under my god, I will listen to the evidence and decide this case on its merits ». (*T G W B*, 4) Son verbe haut est perçu sur le mode comique par le spectateur américain ; selon toute vraisemblance, il en irait différemment quant à la réaction du spectateur européen. Cette autre invective de Patton, lors de l'interrogatoire de Donald Rumsfeld : « Ike, this son of a bitch on the witness stand sounds just like that pompous ass,

Monty. » (*T G W B*, 12) fera rire différemment selon que l'on connaît ou pas le Général Montgomery, jadis le rival de Patton. On est cependant en droit d'y voir un autre transfert de nom marqueur comme en filigrane.

Les coups de bâtons répétés de Teddy Roosevelt sur le parquet ne peuvent être perçus que comme un élément de sémiologie indiquant que la pièce tient de la farce (Guignol), voire un rappel, adressé au spectateur, du fait que ce qu'il voit n'est rien d'autre que du théâtre. Mais cela n'empêche pas de ressentir dans ces coups de bâton un effet désopilant.

En conclusion, il semble fort que l'on puisse observer sur la fin de la pièce un mouvement de transfert allant en sens inverse du précédent, c'est-à-dire du loufoque et du comique vers le sérieux et le tragique. A cet égard, la toute dernière page, où la sentence est énoncée, fait clairement écho à la fin de l'Acte II où l'on a déclaré que Bush était dans le coma. Le président Bush est condamné à éprouver les plus horribles souffrances par un effet de transfert des souffrances réelles de ceux et celles qui les ont vécues pour de bon sur lui-même qui ne les subissait jamais qu'à distance. Or, dans la terrible punition de ce réveil forcé infligée à Bush jusqu'à la fin de sa vie, il est possible d'identifier un second transfert, celui de la morale tronquée ou pervertie, inconsciente ou endormie vers une éthique de d'éveil, hyper-consciente, une éthique de la responsabilité. Il y aurait donc par là le transfert d'une responsabilité vague et abstraite, irresponsable en fait, vers une responsabilisation accrue, concrète, intransigeante, incorporée et individualisée en Bush. En effet, il n'est de pire punition pour celui-ci que de se réveiller de son coma et de vivre ce perpétuel cauchemar digne des atrocités de la *Divine Comédie* de Dante. Il n'est rien de plus redoutable pour cet ex-alcoolique, ce « rummy » (*T G W B*, 16), que de le forcer à faire rentrer dans l'Histoire avec un grand « H » le petit « h » des émotions vécues intégralement, par la disqualification et par l'exclusion radicales de tous les adjuvants et édulcorants que sont les discours politiques. Quoi de pire pour un enfant gâté de la politique que d'être

confronté aux réalités les plus sales, aux souffrances les plus insoutenables et à la mort ?

Tel semble être le sens de la phrase de conclusion de Joe Walsh, à savoir : » This is the end… or the beginning ». (*T G W B*, 46) Cette phrase est en fait double puisque si, d'une part, elle évoque presque immanquablement la boucherie du Viet Nam à travers le refrain de la chanson, *The End*[19], de Jim Morrison, le chanteur des Doors, et la voix lancinante de ce dernier, il y a d'autre part en elle ce renversement final : « …the end… *or the beginning* » (nous soulignons) qui invite à penser à la fois l'enfoncée brutale dans le tragique et l'impossibilité absolue de sortir de ce même tragique, en même temps qu'une vague possibilité de rédemption. Mais de quelle rédemption pourrait-il s'agir ? On ne peut en effet considérer cette phrase séparément de celle qui la précède, à savoir : « How you handle your affairs from this time on will determine your final judgment. I strongly suggest that you use your very limited time to evaluate what has happened here this day » (*T G W B*, 46), phrase sans appel qui présentifie le « final judgment » au point de lui ôter tout recours extérieur, toute possibilité de transfert par délégation vers un sauveur providentiel, soit toute intercession d'un quelconque Dieu miséricordieux qui pardonnerait finalement. Comme si George W. Bush était condamné à répéter sans cesse – à l'image d'une pièce de théâtre – son jugement, dans une posture assez radicalement anti-Chrétienne où, « re-born-Anti-Christian », il nous projetterait de plein fouet dans la nécessité de faire advenir à la fois un nouveau patriotisme allant au-delà de tous les Patriot Acts, et une nouvelle Justice beaucoup plus humaine *hic et nunc* transcendant la justice pauvrement inhumaine de l'administration Bush.

Enfin, cette dernière parole « this is the end… or the beginning » renvoyant à une chanson populaire (et à un film qui a fait sensation) ouvre la possibilité de transférer cette pièce dans une comédie musicale qui pourrait parodier le thème archétypal de Robin des bois : il y serait question du renversement et de la mise en jugement du détenteur de pouvoir arbitraire et corrompu – fantasme inassouvi, chez les Puritains et autres calvinistes, du jugement et de l'éradication de la corruption.

BIBLIOGRAPHIE SUCCINCTE

PIÈCES PRIMAIRES

MILLER, Arthur. *The Crucible*. Harmondsworth, Penguin, 1970 (réédition 1953).
ROSE, Reginald. *Douze hommes en colère*. Attica Guedj & Stephan Meldegg (trads.). Paris, L'avant-scène, coll. L'avant-scène théâtre 1015 (octobre 1997).
WALSH, Joe. *The Trial of George W. Bush*. Sharon E. Streeter (éd.). 2008. http://www.radac.fr/cdt27trialgwb.

OUVRAGES RÉFÉRENTIELS

BALME, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press, 2008.
BARTHES, Roland. « Littérature et signification » in *Essais Critiques*. Paris, Seuil, coll. Points, 1981 (réédition 1963).
CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1982.
ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres, Routledge, 2002.
HÉLIOT, Armelle. « Une expérience humaine » in ROSE, Reginald. *Douze hommes en colère*. Attica Guedj & Stephan Meldegg (trads.). Paris, L'avant-scène, coll. L'avant-scène théâtre 1272 (novembre 2009) : 75-77.
HELBO, André. *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?* Paris, Klincksieck, 2007.
NAUGRETTE, Catherine. *L'Esthétique théâtrale*. Paris, Armand Colin, 2000.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Tomes I & II, Paris, Armand Colin, coll. Belin sup lettres, 1996.

---

1 La pièce filmée, est visible sur le site :
http://archive.org/details/TheTrialOfGeorgeWBush2005_
Le texte (paginé) dont sont tirées toutes les citations et références a été longtemps en accès libre sur internet. Nous l'avons téléchargé et mis en accès libre pour les chercheurs, sur le site Web du RADAC. De même

l'enregistrement de la pièce filmée est aussi en accès libre sur le site du RADAC, à l'intention des chercheurs qui ne pourraient y avoir accès.
Les citations tirées du script (46 pages) de *The Trial of George W. Bush* seront référencées par l'acronyme *T G W B* suivi du numéro de page.

2 « satirical and participatory ». George Weinberg-Harter, in http://www.sandiego.com/option,com_sdca/target,3c94b1ca-b0ca-4b3c-a3df-a73ae2e6c806/,visité le 3 mai 2009 ; les traductions partielles sont de nous.

3 George Weinberg-Harter, dans la même revue :

> I kept nervously expecting some further coup de théâtre – such as the sudden violent entrance of a squad of storm troopers, manacling the judiciary, maybe even brutalizing or shooting them. Such cynical switcheroos had marked some of Blakesley's youthful shows at the Crystal Palace. But the calm of maturity now prevailed. The show proved remarkably sober and well-ordered – even, one may say, untheatrical.

4 Cette pièce comportait des aspects très décapants dans la mesure où, comme le note un autre critique de théâtre, Jeff Hudson :

> by putting the audience into the action, you're forced to ask yourself some difficult questions about how we acted (or didn't act) as the war clouds gathered over Iraq. The show also reminds us that an awful lot of Democrats initially voted to approve the war.

http://www.newsreview.com/sacramento/patriot-act-the-trial/content?oid=498834, 13-11-2007, visité le 4 avril 2013.

5 Cf. http://archive.org/details/WarCrimesTrialGWBushPuppet (filmé à Anchorage, en Alaska, le 1er avril 2006).

6 Il se passe dans cette pièce l'exact contraire de ce qui se passe dans la pièce de Joe Walsh, dans laquelle c'est Cheney qui, investi de l'immunité vice-présidentielle, et menacé de perdre cette immunité s'il venait à mentir, accable George W. Bush de façon à faire endosser à ce dernier toutes les responsabilités.

7 Voir la note 1. Le site a été modifié depuis 2009, date à laquelle nous l'avions découvert.

8 Juste en dessous, en guise de décor, se détachait une éclipse, symbole évident des défaillances de la démocratie américaine dévoyée. Puis, un peu plus bas, une fenêtre rectangulaire était ornée sur sa gauche du drapeau américain actuel avec ses cinquante étoiles, avec sur sa droite l'intitulé suivant : « Veterans at the Wall, A Short fiction by a Viet Nam Veteran «. « The Wall » signifie d'abord le *Viet Nam Veterans Memorial* de Washington, c'est-à-dire le monument aux morts érigé à la mémoire des morts de la guerre du Viet Nam, et aussi, par transfert vers le sens figuré, ces « anciens combattants » placés au pied du mur.

9 Le procureur de cette pièce est Robert H. Jackson, ancien juge de la Cour Suprême nommé par Franklin D. Roosevelt qui servit comme Procureur au procès de Nuremberg. On disait qu'il avait été traumatisé durablement par ces crimes de guerre.

10 Arthur Miller, dans la courte préface de *The Crucible* précise :

> This play is not history in the sense in which the word is used by the academic historian. Dramatic purposes have sometimes required many characters to be fused into one […] As for the characters of the persons, little is known about most of them excepting what may be surmised from a few letters, their trial record, certain broadsides written at the time […] they may therefore be taken as creation of my own, drawn to the best of my ability in conformity with their known behavior […]. (*C*, 11)

11 Dans *The Crucible* on lit cette didascalie : « She is a twisted soul of forty-five, a death ridden woman, haunted by dreams » (*C*, 21). Les difformités religieuses équivalent à des horreurs physiques : ces pécheresses appartiennent à un autre monde.

Quant à *Twelve Angry Man*, Sidney Lumet a réalisé une version filmée de ce drame judiciaire en 1957.

12 Abigail Adams était une femme de caractère et une intellectuelle si active politiquement qu'elle fut la première à avoir été appelée « Mrs. President » – sa présence rappelle le rôle de Barbara Bush, mère de George W, et épouse de George Bush, initiateur de la première guerre d'Irak. Abigail Adams prononce une phrase ambiguë : » Do not forget the women, they will keep you free from all despots and demons » (*T G W B*, 4).

13 Selon Chevalier et Gheerbrandt, (365-366) dans l'ancien testament, Jacob avait douze fils qui ont donné naissance aux douze tribus d'Israël, d'où les douze portes de Jérusalem. […] Le chiffre est également un symbole fort dans une branche de la religion musulmane : le chiisme duodécimain, qui croit en l'existence de douze imams, successeurs de Mahomet. – On garde à l'esprit que le chiisme est une religion majeure en Irak.

14 *Judgment at Nuremberg* (décembre 1961) est un film de Stanley Kramer (sur un scénario d'Abby Mann) inspiré du jugement devant le tribunal militaire de Nuremberg en 1947. Quatre accusés ont été condamnés à des peines d'emprisonnement à vie.

15 Rummy est le diminutif du patronyme Rumsfeld, mais aussi un adjectif désobligeant, formé sur « rum » et synonyme d'alcoolique : on peut y voir un hypallage (forme de transfert de Rumsfeld à Bush) dans la mesure où George W. Bush a été présenté par la presse comme un alcoolique converti…

Cf. aussi les triangles actantiels analysés par Anne Ubersfeld, dans *Lire le théâtre I*, p. 62.

16 De William Shakespeare, *Coriolanus,* V, 6, 84-99 : « Read it not, noble lords ; / But tell the traitor in the highest degree / He hath abus'd your powers. […]

17 En ce qui concerne les autres accusations, celles de « War profiteering » et « Lying about going to war », Patton est le seul à voter en faveur de Bush ; quant à celle de « Causing countless deaths of innocent Iraqis during the occupation », le jury est partagé,
(Concernant l'accusation de « War profiteering », les plus fortes présomptions pèsent sur Dick Cheney et sur la famille Bush en général, à commencer par le grand-père Prescott Bush à propos duquel la présidente du jury rappelle qu'il soutenait les Nazis en 1942 et qu'il aurait détourné à son profit personnel les avoirs bancaires détenus par les Nazis à New York City.)

Lors d'un second tour de table, tout dépend donc encore de Patton : concernant « lying about going to war », le Général est le seul à vouloir donner à Bush le bénéfice du doute, mais il se rallie finalement à la majorité.

18 Au début des débats, le Juré 8 est seul contre tous. Il propose :

> J'ai une proposition à vous faire. Je voudrais qu'on vote encore une fois. Mais à vote secret. Moi, je vais m'abstenir. Si vous persistez à voter « coupable », je m'inclinerai … Voilà. Si vous êtes d'accord avec ça, je suis prêt à vous suivre. (Rose 16)

19 *The End*, chanson de The Doors, texte de Jim Morrison, Elektra Records (USA), produite en janvier 1967 : nous aurions ici le détournement d'une chanson créée à l'occasion d'une rupture sentimentale :

> This is the end / Beautiful friend […] C'mon, yeah / Kill, kill, kill, kill, kill, kill / This is the end / Beautiful friend/ This is the end / My only friend, the end / It hurts to set you free / But you'll never follow me / The end of laughter and soft lies / The end of nights we tried to die / This is the end.

Selon Ray Manzarek, l'ancien pianiste des Doors, (cf. *The Doors*, Ben Fong-Torres, New York, Hyperion, 2006, p. 283) :

> [Jim Morrison] was giving voice in a rock 'n' roll setting to the Oedipus complex, at the time a widely discussed tendency in Freudian psychology. He wasn't saying he wanted to do that to his own mom and dad. He was re-enacting a bit of Greek drama. It was theatre!

Cette chanson de The Doors a été utilisée dans diverses versions plus ou moins dramatisées
(cf. http://conrad53.wordpress.com/2013/01/14/apocalypse-now-intro-the-doors-the-end/, visité le 4 avril 2013) :

> The version used in Francis Ford Copola's film *Apocalypse Now* is different from the 1967 release, being a remix specifically made for the movie. The remixed version emphasizes the vocal track at the final crescendo, highlighting Morrison's liberal use of scat and expletives. The vocal track can partly be heard in the 1967 release, although the expletives are effectively buried in the mix (and the scat-singing only faintly audible), and Morrison can only be heard clearly at the end of the crescendo with his repeated line of "Kill! Kill!".

La cérémonie d'investiture de Barak Obama, au croisement de la politique, la religion et du théâtre : essai de théorisation sur la transtextualité et les transferts sémiologiques

Leland TRACY (MCF, Université Jean Monnet Saint-Etienne, CIEREC, EA 3068)

Notre propos est d'examiner l'effet de dynamique transtextuelle dans la cérémonie d'investiture de Barack Obama[1], caractérisée par des transferts sémiologiques (Pavis 318) entre spectacle[2], religion, et politique. Nous analyserons cette dynamique transtextuelle quelque peu inattendue entre trois domaines de représentation pourtant bien délimités par leurs rôles socioculturels respectifs.

La cérémonie d'investiture a eu lieu à Washington D.C. le 20 janvier 2009 devant la façade ouest du *Capitol* – bâtiment où siègent les deux chambres législatives du gouvernement fédéral. Elle a duré environ une heure, puis elle a été suivie d'autres événements spectaculaires, tels que le défilé militaire et le bal, liés au protocole d'investiture du président Barack Obama.

Notre étude s'ouvrira sur une mise au point terminologique sur la double articulation entre les deux concepts clés de 'transfert sémiologique' et de 'transtextualité'. Pour compléter le dispositif théorique employé dans l'analyse qui suit nous proposons deux concepts supplémentaires, le transfert sémiologique 'substantif', qui implique le transfert d'un contenu signifiant, et le transfert sémiologique 'formel' qui implique le transfert d'une forme de structure discursive. Ensuite, nous nous interrogerons sur l'existence d'une asymétrie apparente dans les transferts sémiologiques entre politique, religion et théâtre – asymétrie qui semble privilégier les transferts provenant des domaines de la politique et de la religion vers le domaine du théâtre.

Enfin, nous montrerons que cette asymétrie implique plutôt les transferts dits substantifs des éléments politiques et religieux vers le théâtre, tandis que dans notre exemple, le texte d'un événement politique se trouve enrichi par les transferts sémiologiques formels et substantifs provenant des domaines de la religion, et du théâtre. Cette étude propose une variation par rapport à la thématique du transfert vers le texte théâtral, dans la mesure où le script de l'investiture n'est pas un texte proprement dit. Cependant, si l'on peut considérer que le discours exclusivement oral de cette investiture est propre à être reçu par le spectateur avec autant de force qu'un texte écrit et joué sur scène (le texte de prestation de serment lu avec solennité aurait alors valeur de métonymie), cet événement devient performance théâtrale (Pavis 246).

Transtextualité et transferts sémiologiques

Pour mieux prendre en compte l'ensemble des éléments qui contribue à l'interprétation de la cérémonie d'investiture de Barack Obama, nous adoptons ici une perspective sémiologique dans laquelle la communication d'un texte est conçue comme un processus par lequel les signes (linguistiques et/ou extralinguistiques) du texte sont créés et émis par un émetteur, puis transmis par le biais d'un medium quelconque et enfin reçus et interprétés par un récepteur[3]. A ce schéma classique nous apportons deux précisions. D'abord nous soulignons la nature dynamique du modelé sémiologique, qui ne cherche pas à identifier une signification théorique ou potentielle d'un signe donné, mais qui tente de décrire un processus parfois récursif et souvent interactif par lequel le sens est construit entre l'émetteur et le récepteur du signe. Comme nous le verrons, en particulier avec les prières récitées par les révérends Warren et Lowery, ce fonctionnement interactif de la communication remet en question une approche purement sémantique selon laquelle la signification ou le sens d'un texte donné serait directement accessible par les signes linguistiques contenus par ce texte. Ensuite, nous insistons sur l'importance du contexte social dans l'approche sémiologique. Ce contexte, qui informe le processus de communication, n'est pas à négliger, mais doit être considéré comme un élément déterminant dans l'interprétation des signes

transmis. Un homme politique qui parlerait avec ses collègues d'une « défaite sanglante » ne veut évidemment pas dire la même chose qu'un soldat qui emploie les mêmes termes.

Notre essai d'analyse sémiologique de la cérémonie d'investiture de Barack Obama prend en compte les stratégies de communications des émetteurs créateurs de la cérémonie, les signes qui constituent le texte de la cérémonie et les attentes et les perceptions des récepteurs présents dans la foule ou devant leur téléviseur. Elle porte une attention particulière à l'importance du rôle social de cette représentation ; elle cherche à examiner les aspects traditionnels de cette cérémonie et le contexte socio-économique bien particulier dans lequel les États-Unis se sont trouvés en janvier 2009.

Textualité et transtextualité

Notre approche sémiologique permet la mis en place d'une définition à la fois souple et stable du terme « texte ». Dans la tradition sémiologique, le concept du texte se trouve élargi par rapport à une perspective plus littéraire (ou littérale) qui considérerait un texte comme étant ni plus ni moins que la somme des mots (ou signes) qu'il contient. Cet élargissement du concept du texte s'opère en deux volets : l'un détermine ce qui peut être considéré comme faisant partie d'un texte donné ; et l'autre met en évidence la relation entre le contenu d'un texte donné et d'autres textes avec lesquels il entretient divers types de liens.

Le premier volet de cette démarche sémiologique justifie l'inclusion dans le concept « texte » de tout élément signifiant, qu'il soit linguistique ou extralinguistique (images, gestes, musique, etc.). Une conséquence méthodologique de cette position théorique serait, par exemple, la prise en compte dans l'analyse de l'investiture de Barack Obama, non seulement des paroles des divers discours prononcés, comme ils ont été écrits par leurs auteurs, mais aussi tous les éléments de la mise en scène de la cérémonie : la musique, le décor, les costumes, même le rythme auquel la cérémonie s'est déroulée.

Le deuxième volet d'une perspective sémiologique du texte remet en question l'idée de l' « autonomie textuelle »[4], position théorique (pour ne pas dire idéologique) selon laquelle un texte peut être considéré comme hermétique, entier et se suffisant à lui-même pour générer une interprétation appropriée. Cette idée, qui suppose que tous les éléments nécessaires à l'interprétation d'un texte sont fournis par le texte même, ignore la perméabilité intrinsèque de la plupart des textes qu'ils soient de nature littéraire ou autre. Ce deuxième volet explique comment, par une référence explicite à un autre texte ou par une allusion plus ou moins cachée, la nature même de sa textualité[5] rend hautement improbable la réelle autonomie du texte.

Parmi tous les signes qui ont constitué le texte de cette cérémonie d'investiture, certains renvoient plus ou moins explicitement vers d'autres textes. Des références à la Bible dans le discours de Barack Obama, des extraits de la constitution des États-Unis dans le serment qu'il prononce. On trouve même la présence de textes préexistants, tels que la version soul de « My Country 'Tis of Thee » chantée par Aretha Franklin, souvent reprise pour les événements politiques importants. Ce chant, dont tout le monde aux USA connaît les paroles, joue un rôle rituel dans la cérémonie. La puissance de la version d'Aretha Franklin n'a fait qu'augmenter l'impact fédérateur de ce rituel.

> Land where my fathers died,
> Land of the pilgrims' pride,
> From every mountainside
> Let freedom ring![6]

Pour désigner le processus par lequel des éléments sémiologiques d'un texte antérieur se retrouvent explicitement ou implicitement dans un autre texte, nous parlons de « transtextualité » – Genette a analysé le phénomène de l'inclusion de l'hypotexte dans le nouveau texte, ou hypertexte (Genette 13). Ce terme désigne un phénomène dynamique de transfert des éléments sémiologiques entre divers types de textes. Ces « transferts sémiologiques » sont le mécanisme par lequel la transtextualité s'opère.

Transferts sémiologiques 'substantifs' et transferts sémiologiques 'formels'

Tout d'abord, il faut reconnaître la diversité et l'hétérogénéité des éléments sémiologiques susceptibles d'être transférés d'un texte vers un autre. Nous ne tenterons pas de faire une typologie complète de ces transferts sémiologiques. Ici, nous essayons de tracer quelques grandes lignes pour mieux comprendre ce qu'implique ce phénomène de transfert.

En entendant une chanson populaire ou une citation bien connue, le récepteur reconnaît probablement qu'il s'agit d'un texte venu d'ailleurs. De même, quand le public croise un personnage historique qui figure dans une pièce de théâtre, il reconnaît qu'il y a eu un transfert du monde « réel » historique vers une représentation théâtrale artistique (Pavis 302). Mais bien souvent, d'autres éléments, comme des faits historiques plus obscurs, sont moins faciles à identifier, et ils peuvent même passer inaperçus devant un public non averti.

Le serment que tout président américain prononce avant d'assumer sa fonction constitue un moment clé de la cérémonie d'investiture. En effet, la constitution des États-Unis d'Amérique prévoit :

> Before he enter on the Execution of his Office, he shall take the following Oath or Affirmation: "I do solemnly swear (or Affirm) that I will faithfully execute the Office of President of the United States, and will to the best of my Ability, preserve, protect and defend the Constitution of the United States." (Article 1, Section 1, Clause 8)

L'acte de la prestation de serment est lourd de signification. La légitimité du président élu dépend de sa volonté de répéter mot à mot un texte écrit par les fondateurs de la nation. C'est un exemple qui montre de manière très explicite comment un texte existant, ici extrait de la constitution, peut devenir une partie intégrante – voire centrale – d'un autre texte, ici l'inauguration de Barack Obama.

Malgré les différences dans leurs niveaux de transparence, tous les cas mentionnés ci-dessous impliquent des transferts sémiologiques des éléments substantifs tirés d'un texte source. Ce

type de transfert est très courant et concerne le plus souvent un transfert simple des éléments narratifs de l'Histoire vers une histoire, mobilisant des éléments linguistiques ou extralinguistiques qui contribuent directement au contenu substantif du texte final. Nous qualifions de « substantif » ce type de transfert sémiologique.

Or, des transferts sémiologiques peuvent aussi mobiliser les éléments plus formels d'un texte. Dans ce cas, ils ne contribuent pas forcément à son contenu, mais ils informent plutôt la structure discursive du texte. Un exemple de ce type de transfert sémiologique formel se trouve assez souvent dans les romans où l'on trouve du texte sous forme de correspondance, article de journal, ou de vers de poésie intégrés dans l'histoire et contenant des éléments qui contribuent au développement du narratif. Mary Shelley utilise cette technique au début de *Frankenstein* avec les correspondances qui précisent l'histoire, et qui en même temps prêtent un certain air de véracité à une histoire qui est par ailleurs incroyable. Cette technique n'implique pas le transfert d'un contenu quelconque, mais des éléments formels qui contribuent à la structure du texte. Comme nous le verrons dans la troisième partie, la présence de la poésie, de la musique et de la prière dans la cérémonie d'investiture de Barack Obama relève du même type de transfert sémiologique que nous qualifions de « formel ».

Nous reconnaissons qu'il n'est pas toujours facile de trancher entre élément substantif et élément formel. (Voir l'exemple traité par J. Berton dans ce recueil). Ainsi les éléments sémiologiques extralinguistiques de décor de mise en scène ont été transférés d'un « texte » d'art visuel vers un texte théâtral. Dans la peinture originelle ces éléments sont évidemment substantifs puisqu'ils fournissent le contenu du texte, tandis qu'une fois mis en scène ces éléments prennent un rôle plus formel en créant un cadre pour l'histoire que la pièce de théâtre raconte.

Si nous insistons sur la diversité des types de transfert sémiologique c'est pour montrer combien le phénomène de transtextualité fait partie de la création artistique. Tout artiste nourrit son œuvre par les transferts sémiologiques d'éléments tirés de sa culture. On peut même imaginer qu'il soit possible pour un auteur

d'opérer un transfert sémiologique sans en être conscient, tellement la production artistique est alimentée par un recyclage de scenarios, de thèmes et de schèmes portés par l'ambiance culturelle qui entoure l'auteur et son œuvre.

Un transfert sémiologique implique donc l'utilisation, dans un domaine d'expression ou de représentation donné, d'un ou plusieurs éléments présents (habituellement ou ponctuellement) dans la construction du sens dans un autre domaine d'expression ou de représentation. Les lignes de délinéation qui séparent ces domaines sont à établir en fonction de la largeur du champ visé. Ainsi, nous pouvons parler des transferts sémiologiques, soit entre deux types d'écriture littéraire comme le roman et la poésie, soit (comme nous le ferons ci-après) entre des domaines d'expression plus éloignés, comme la religion, la politique et le théâtre.

L'asymétrie des transferts sémiologiques

Il reste à préciser une dernière chose sur le concept de transfert sémiologique : nous constatons une asymétrie très nette dans la transtextualité entre politique, religion et théâtre. Tandis que le théâtre, tout le long de son histoire, s'est servi des thèmes, et aussi des personnages et des événements émanant de la politique[7], et de la religion[8], on ne trouve pas si souvent des références aux personnages fictifs issus du théâtre dans des textes, ou représentations, de nature religieuse ou politique. Quand on évoque un transfert sémiologique entre théâtre, politique, et religion, on pense plutôt à un élément sémiologique issu de l'un de ces deux derniers domaines qui inspirent un dramaturge, soit simplement en lui fournissant des histoires encore plus dramatiques que ce qu'il aurait pu imaginer, soit en soulevant une problématique socioculturelle à laquelle il cherche à répondre à travers ses écrits[9]. Et parfois ces deux démarches se déroulent en parallèle. Dans les deux cas, il s'agit de transferts substantifs des personnages et d'événements qui semblent particulièrement susceptibles de déclencher ce phénomène d'asymétrie.

Pour des exemples de transferts sémiologiques qui ont pour source le théâtre et pour destination la politique, il faut considérer

les éléments plus formels, qui n'impliquent pas le contenu d'un texte mais la structure de son mode d'expression et les modalités de son interprétation. La politique se sert des techniques de mise en scène, de langage corporel et de rhétorique mais aussi d'éclairage et de maquillage, relativement indépendants du contenu du discours, mais qui contribuent à la transmission efficace du message. Ces techniques, perfectionnées dans le monde du théâtre, sont employées avec soin par les équipes d'hommes et de femmes politiques, aujourd'hui plus que jamais, avec l'omniprésence des caméras et microphones : ces acteurs politiques sont constamment sous le feu des projecteurs de la rampe.

Politique, religion et théâtre : rituel, cérémonie et représentation

L'analyse qui suit se distingue de l'étude plus classique de la transtextualité dans laquelle les thèmes et sujets religieux et politiques alimentent les représentations théâtrales. Nous espérons montrer que la transtextualité n'est pas un phénomène à sens unique, que les transferts sémiologiques s'opèrent entre tous les domaines d'expression et que la politique n'est pas seulement la source de ce type de transfert mais qu'elle se sert (comme le théâtre) des thèmes religieux et bénéficie même, parfois de manière très peu visible, de l'appui des éléments sémiologiques formels du monde de la représentation théâtrale.

La lecture du programme de la cérémonie de l'investiture de Barack Obama nous offre un grand choix parmi les types d'expression possibles : musique, prière, chant, discours et même poésie. Et pourtant tous ces éléments sont intégrés de manière cohérente pour constituer un texte qui forme l'ensemble de cette cérémonie. Nous proposons maintenant une analyse sémiologique de ce texte complexe, pour mieux comprendre les liens de transtextualité et de transferts sémiologiques qui unissent dans cet événement les éléments sémiologiques des domaines politique, religieux et théâtral.

L'ouverture officielle de la cérémonie est marquée par le *United States Marine Band*[10] qui joue quatre fois *Ruffles and Flourishes* suivi par

Hail to the Chief. Ces représentations forment un exemple assez simple de transtextualité ; la reprise de ces textes musicaux, qui n'ont pas été composés pour cette occasion, mais pour ce type d'occasion, constitue un signe formel et symbolique, réservé pour les événements auxquels le président des États-Unis participe.

Ensuite, la sénatrice Dianne Feinstein[11] prononce le premier discours très bref de la cérémonie dans lequel se glisse un transfert sémiologique surprenant. Faisant allusion au titre, devenu célèbre, d'un discours prononcé par Malcom X le 3 avril 1964[12], elle affirme :

> Those who doubt the supremacy of the ballot over the bullet can never diminish the power engendered by non-violent struggles for justice and equality, like the one that made this day possible.

Cette critique voilée de l'un des activistes noirs américains les plus militants le jour même de la prise de fonction du premier président noir américain n'est surement pas un hasard, comme s'il était nécessaire d'insister sur la différence entre le type de lutte politique prônée par Malcom X et celui défendu par Barack Obama.

Après cette entrée en matière politique, Dianne Feinstein laisse la place au révérend Rick Warren qui dit une prière d'invocation ; prière dans laquelle il fait référence au fait que Barack Obama est le premier noir américain élu à la présidence. Il demande à Dieu de lui donner «…the wisdom to lead us with humility, the courage to lead us with integrity, the compassion to lead us with generosity. » Il demande aussi à Dieu de protéger et bénir le president, sa famille et son gouvernement : « Bless and Protect him, his family, Vice President Biden, the Cabinet, and every one of our freely elected leaders. » Et reprenant la fin du *Pledge of Allegiance,* texte récité tous les jours par quasiment tous les enfants des écoles des États-Unis, il demande à Dieu de rappeler aux Américains leur « commitment to freedom and justice for all ». Warren termine son invocation en répétant l'une des prières – osera-t-on le mot « déclamation » ? (Pavis 78) – les plus communes à tous les chrétiens : le Notre Père. Dans la foule, nombreux sont ceux qui, dans un moment de recueillement solennel, récitent ces paroles avec le révérend Warren : « Our Father who art in heaven, hallowed be thy name… ».

Cette invocation est aussi signifiante par sa forme et sa place au début de la cérémonie, que par son contenu. Elle fournit, avec la bénédiction de la fin de la cérémonie, un cadre discursif religieux à l'intérieur duquel se déroulera l'investiture de Barack Obama. La présence dans cette cérémonie de telles prières (et d'autres références religieuses) peut surprendre, surtout vu de France. Pourtant, ce qui est souvent dénoncé comme un mélange des genres relève d'une tradition aux États-Unis. De tels transferts sémiologiques religieux apportent une solennité à l'investiture et renforcent la nature rituelle de la cérémonie.

Ces éléments religieux sont présents presque partout dans la cérémonie. Même dans la partie la plus officielle de l'investiture où Barack Obama prête serment en répétant mot pour mot le texte extrait de la constitution, la main posée sur une Bible. Et il termine par cet appel : « So help me God »[13]. Or, il se trouve que ni l'usage de la Bible[14], ni cette invocation faite à Dieu ne sont prévus par la constitution. Cependant, ils sont devenus un élément traditionnel du serment que le président respecte.

Par ailleurs le discours de Barack Obama fait de nombreuses références à Dieu et à la Bible :

> …in the words of Scripture, the time has come to set aside childish things … the God-given promise that all are equal … God calls on us to shape an uncertain destiny … with eyes fixed on the horizon and God's grace upon us … God bless you. And God bless the United States of America.

Ces références directes à Dieu sont des exemples de transferts sémiologiques substantifs qui forment le contenu de son discours, intégrant des thèmes religieux au cœur de cet événement *a priori* politique. Outre le fait que son discours contient ces transferts sémiologiques substantifs, le texte est structuré plus comme un sermon (succédant au serment de fidélité au peuple) que comme un discours politique, notamment par le rythme et la phraséologie. Dans sa façon de livrer son discours, on perçoit des échos de discours de Martin Luther King. Ce type de transfert formel qui n'implique pas un contenu quelconque, n'est pas toujours aussi

visible ou lisible que des transferts substantifs, mais il contribue directement à la manière dont le texte sera interprété par le public.

Dans la deuxième prière, dite bénédiction, le révérend Joseph Lowery reprend une partie des thèmes déjà évoqués par le révérend Warren : la tolérance et la compassion. Il demande aussi que Dieu bénisse le président et sa famille. Mais il fait aussi un lien explicite entre sa prière et le contexte politique de l'événement quand il reprend dans la même phrase un des slogans phares de la campagne de Barack Obama « Yes, we can ! » et une phrase extraite du préambule de la constitution des Etats Unis[15] : « We thank you for the empowering of thy servant, our 44th president; to inspire our nation to believe that, yes, we can work together to achieve a more perfect union »[16], créant ainsi un lien implicite entre Barack Obama et les pères fondateurs des États-Unis par une manifestation de transtextualité. Ces deux transferts sémiologiques opérés par Joseph Lowery, ayant pour origine les textes politiques, donnent corps à cette prière, qui se retrouve à son tour dans un contexte politique, ainsi fermant la boucle transtextuelle : politique – religion – politique.

Pour conclure cette bénédiction, et donc fermer la cérémonie d'investiture, le révérend Lowery sollicite directement la participation du public :

> REV. LOWERY. Let all those who do justice and love mercy say amen.
> AUDIENCE. Amen!
> REV. LOWERY. Say amen –
> AUDIENCE. Amen!
> REV. LOWERY. – and amen.
> AUDIENCE. Amen! (*Cheers, applause.)*

Cette interaction entre celui qui est sur la scène (ou émetteur) et le public (ou récepteur) se retrouve sous diverses formes en politique et en religion. Elle renforce la dimension sociale et collective de la cérémonie créant ainsi un lien direct entre les acteurs et les spectateurs, lien qui est présent aussi dans la représentation théâtrale. Selon Anne Ubersfeld,

> Il y a dans ce *procès* qu'est la représentation théâtrale, dans cet événement à multiples personnages, un personnage clé, quoiqu'il n'apparaisse pas sur scène et semble rien produire, c'est le spectateur. (Ubersfeld 253)

La cérémonie d'investiture, une forme théâtralisée

Il s'agit ici d'étudier, dans l'aspect théâtral de cette cérémonie, le rôle du public, de l'espace, le rythme de la représentation, ses accessoires et effets spéciaux qui structurent son texte et qui contribuent à son interprétation. Si les transferts sémiologiques depuis le domaine de la religion sont à la fois substantifs (référencés à Dieu dans les divers discours) et formels (lecture des prières au début et à la fin de la cérémonie comme élément structurant du texte) les transferts qui relèvent du domaine du théâtre sont essentiellement de type formel – il ne s'agit pas de références aux personnages de théâtre ou plus largement littéraires, mais bien à d'éléments qui font traditionnellement partie de la représentation théâtrale.

Comme le constate T. Kowzan, (Kowsan 57) la nature polysémique du mot théâtre en français comprend à la fois la notion de contenant, c'est-à-dire l'espace dans lequel les acteurs et le public se retrouvent, et celle de contenu, c'est-à-dire tout ce qui se passe à intérieur de cet espace. Nous commençons donc par considérer les dimensions du théâtre physique de la cérémonie d'investiture : pour l'inauguration du président Ronald Reagan le 20 janvier 1981, la scène de la cérémonie d'investiture avait été déplacée vers la terrasse ouest du capitole, donnant une vue directe sur les monuments de George Washington et d'Abraham Lincoln à l'autre bout de la grande allée centrale de la capitale, le *National Mall*. L'importance de ce changement de lieu pour générer un plus grand impact spectaculaire (Pavis 337) de l'investiture sur le public n'avait sûrement pas échappé à Reagan, qui avait poursuivi une carrière d'acteur avant de faire son entrée en politique. Depuis lors, tous les présidents ont utilisé cette configuration qui, en plus d'incorporer les éléments symboliques et historiques que sont le monument de George Washington et le mémorial Lincoln, a aussi créé un espace plus grand pour accueillir le public.

Les organisateurs de l'investiture de Barack Obama sont allés encore plus loin. Pour la première fois, tout l'espace du *National Mall* était ouvert au public pour l'occasion, créant ainsi une scène de théâtre de plus de cent hectares. L'ouverture d'une si vaste étendue a aussi permis à un nombre record de personnes d'assister à l'investiture : plus d'un million de personnes, selon la BBC[17]. Cette décision témoigne d'une stratégie de communication qui prend en compte non seulement l'importance du signifié des discours mais aussi le signifiant de la cérémonie, en tirant profit de cet énorme espace pour créer un événement à très grande échelle[18], et en permettant à un nombre maximum de spectateurs, qui étaient aussi figurants (pour la retransmission télévisuelle) et acteurs (pour les prières) de prendre part à la cérémonie.

Même si ces préoccupations logistiques semblent tout à fait logiques lors de l'organisation d'un événement politique, on remarque déjà les sensibilités théâtrales mises en œuvre. Barack Obama, comme Ronald Reagan[19], reconnaît l'importance du lieu et sa configuration dans l'espace pour ce type d'événement, et tous les deux ont su jouer de ces paramètres pour amplifier l'impact de l'événement dans lequel ils ont, l'un après l'autre, joué le rôle principal.

Ce n'est pas un hasard si les plateaux, les microphones, les hautparleurs, bref, tous les dispositifs techniques indispensables à une représentation de ce genre étaient conçus et mis en place par un syndicat des professionnels du théâtre, *The International Alliance of Theatrical Stage Employees*[20]. La mise en scène et la chorégraphie des mouvements des participants étant minutieusement orchestrée, on a pu apercevoir sur le tapis qui menait au podium un marquage au sol indiquant le placement des pieds et le sens de la circulation des intervenants appelés au podium pour éviter les accidents de parcours.

Pour l'occasion le compositeur américain John Williams a composé un morceau de musique contemporaine, *Air and Simple Gifts*[21]. Interprété par des musiciens célèbres, comme Itzhak Perlman and Yo Yo Ma, ce morceau de musique était programmé juste avant que Barack Obama prête serment. L'utilisation de la musique pour

créer une atmosphère saturée d'émotion et d'anticipation annonçant le moment clé de la cérémonie est un élément sémiologique important du texte de cet événement. Or, le public ignorait que les musiciens ne pouvaient pas jouer de leurs instruments, tellement il faisait froid ce jour-là. Les organisateurs, qui semblent avoir tout prévu, ont passé un enregistrement de cette composition fait par ces mêmes musiciens quelques jours auparavant. Du coup, ces musiciens n'ont pas joué de leurs instruments, mais ils ont joué aux musiciens qui jouent de leur instrument. La prestation était très impressionnante ; Perlman et Ma se livrent au jeu de mime avec une passion si convaincante que le public n'a rien vu de la supercherie. L'information n'a été publiée que le surlendemain par le *New York Times*.[22]. Dans son article « The Frigid Fingers Were Live, but the Music Wasn't », Daniel J. Wakin explique :

> The players and the inauguration organizing committee said the arrangement was necessary because of the extreme cold and wind during Tuesday's ceremony. The conditions raised the possibility of broken piano strings, cracked instruments and wacky intonation minutes before the president's swearing in (which had problems of its own). (*New York Times*, 22-01-2009)

Les accessoires et les costumes ont aussi contribué à renforcer l'impact de cette cérémonie sur le spectateur. La Bible sur laquelle Barack Obama a posé la main au moment du serment est celle qu'a utilisée le président Lincoln, le 4 mars 1861. Juste après ce serment, alors que Barack Obama devenait officiellement le quarante-quatrième président des États-Unis, les coups de canons ont retenti sur le *National Mall*. C'était le « 21 Gun Salute », un honneur réservé aux plus hauts dignitaires et réalisé par une unité spéciale de l'armée[23] qui a pour mission première d'intervenir lors des cérémonies officielles. Les militaires affectés à cette unité portent leur tenue de cérémonie et utilisent des canons datant de la Deuxième Guerre mondiale. Cette même unité participe aux concerts du Washington Symphony Orchestra qui emploie ces pièces d'artillerie comme des instruments de percussion géants pour des représentations de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini. Le son et l'éclat provoqués par la détonation et les nuages

de fumée sur le *National Mall* ont été décrits par les présentateurs comme les éléments les plus spectaculaires de la cérémonie.

Conclusion

Tout d'abord notre analyse confirme l'intuition que l'activité politique américaine tout entière est insufflée de valeurs religieuses à un niveau inimaginable dans la République laïque française. Notre objectif n'étant pas de porter un jugement sur cet état de fait, mais de décrire cette interaction entre la politique et la religion du point de vue sémiologique, nous avons cherché à montrer la capacité de ce type de discours, tant dans sa forme que dans son contenu, à convaincre et à inspirer un public américain, en utilisant les signes qui évoquent le pouvoir, l'autorité et la moralité dans un contexte politico-religieux.

Si ce rapport entre religion et politique semble évident, au moins dans un contexte américain, les liens entre le théâtre et la politique le sont un peu moins. Et pourtant ils sont tout aussi présents, même si le type de lien reste sensiblement différent. Quand le mot théâtre (ou théâtralité) est utilisé par des journalistes pour qualifier telle ou telle intervention politique, la connotation est le plus souvent négative, comme si en « faisant du théâtre », les hommes et les femmes politiques ne faisaient pas vraiment de la politique. Nous avons montré qu'il n'est pas si facile de tracer les lignes claires pour délimiter ces domaines et ceci notamment parce que (comme la religion) ces deux domaines se servent des techniques et des stratégies de représentation publique qui, malgré les divergences d'objectif, partagent certains éléments sémiologiques et mobilisent les dynamiques d'interaction socioculturelle de cérémonie et de rituel qui sont profondément inscrits dans l'activité humaine de partage et de communication.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland. *Éléments de sémiologie*. Paris, Denoël-Gonthier, 1965.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris, Seuil, coll. Essais, 1982.
HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, Ruqaiya. *Cohesion in English*. Londres, Longman, 1976.
KOWZAN, Tadeusz. *Sémiologie du théâtre*. Paris, Nathan, 1992.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2006.
STREET, Brian V. *Social Literacies: Critical Approaches to Literacy in Development, Ethnography and Education*. New York, Longman, 1995.
SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Charles Bally et Albert Sechehaye (dirs.). Paris, Payot & Cie, 1922.
UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre. Tome 2 : L'École du spectateur*. Paris, Armand Colin, coll. Belin sup lettres, 1996.
WAKIN, Daniel J. « The Frigid Fingers Were Live, but the Music Wasn't ». *New York Times*, 22-01-2009.

---

1 Notre corpus est celui d'un enregistrement de la diffusion de l'événement faite en direct par la BBC le 20 janvier 2009. Nous n'entreprendrons pas une analyse du travail journalistique fait par la BBC concernant le choix des images, le montage et les commentaires, autant d'éléments qui ont pu influencer notre interprétation de la cérémonie.

2 Ici nous parlons du théâtre au sens de théâtre total (Pavis 380) pour inclure les éléments de tous les spectacles vivants et notamment la musique.

3 Nous suivons ici une démarche initiée indépendamment par F. de Saussure et C.S. Pierce, et élaborée (notamment dans sa dimension sociale) par C.W. Morris et par R. Barthes.

4 Pour une critique du modèle de cette autonomie textuelle, cf. B. V. Street (1995).

5 Parmi tous les critères évoqués pour définir le mot « texte », sont souvent cités les liens cohésifs qui lient des mots entre eux dans une phrase ou qui lient des phrases entre elles, par références anaphoriques entre autres (cf. Halliday et Hassan (1976)). Il est difficile d'imaginer comment cette nature cohésive du texte pourrait s'appliquer uniquement à l'intérieur d'un texte donné. Il semble peu probable que cette tendance à entretenir les liens s'arrêterait aux limites d'un texte donné. Pourquoi un texte n'aurait-il pas tendance à former les liens « transtextuels » vers d'autres textes ?

6 « Pays ou sont morts mes pères, / Pays dont les pèlerins était fiers, / De chaque montagne, / Que la liberté résonne ! » Samuel Francis Smith, 1831.

7 On en trouve des exemples depuis l'antiquité grecque dans des œuvres comme *Lysistrate* d'Aristophane, en passant par une partie de l'œuvre de

Shakespeare (*Coriolan*, *Jules César*, *Henri IV*) jusqu'à nos jours dans une production comme celle de *The Trial of George Bush* de Joseph Walsh.

8 Nous pensons notamment au rôle des thèmes religieux dans les drames liturgiques du théâtre du Moyen-Âge.

9 Dans le premier cas, la qualité littéraire de l'histoire semble prioritaire : la représentation d'un événement historique marquant parfois prime sur l'exactitude des faits historiques. Dans le deuxième cas, celui d'une démarche plus militante, la qualité littéraire et parfois mise au second plan, à l'avantage de l'objectif politique : un pari sur la capacité de l'art d'améliorer la condition humaine et d'élever la conscience politique du public. De ce fait, la création artistique devient le parallèle d'une démarche politique.

10 Aussi connu sous le nom *The President's Own*, cet ensemble est constitué entièrement de membres du *United States Marine Corps* ayant pour mission principale de fournir les prestations musicales lors des diverses cérémonies officielles du gouvernement des États-Unis.

11 Sénatrice de l'état de Californie et présidente du Comité responsable de l'organisation de la cérémonie d'investiture (*The United States Congress Joint Committee on Inaugural Ceremonies*), d'où son rôle de maître de cérémonie pour cet événement.

12 Le discours prononcé par Malcom X à l'église méthodiste de Cory à Cleveland, Ohio, avait pour titre « The Ballot or the Bullet ». Dans ce discours, Malcom X n'a pas affirmé une préférence pour la violence par rapport au processus démocratique, mais il a dit que si les noirs américains ne pouvaient pas obtenir leurs droits civiques par ce processus, la violence deviendrait une alternative légitime.

13 « Que Dieu me préserve. » Le « So help me God » du président des États-Unis est une invocation à l'adresse de Dieu, qui apparaît comme une forme dérivée du « God save the Queen » : c'est moins un appel à l'aide qu'une mise en garde du peuple à l'égard du monarque, lui enjoignant de ne pas faillir dans sa mission de protection des institutions.

14 Suite à une petite erreur dans l'ordre des mots du serment pendant la cérémonie et pour éviter toute contestation, Barack Obama a répété le serment le lendemain avec les mots dans le bon ordre, mais sans *Bible*.

15 « We the People, in Order to form a more perfect Union, […] do ordain and establish this Constitution for the United States of America. »

16 « Nous vous remercions d'avoir donné le pouvoir à votre serviteur, notre 44e président, d'inspirer à notre nation la foi que, oui, nous pouvons travailler ensemble afin de construire une union plus parfaite. »

17 http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/obama_inauguration/7839229.stm

18 A plus de trois kilomètres de distance, les spectateurs à l'autre bout du National Mall ne voyaient pas la scène mais ont suivi la cérémonie retransmise

sur les écrans géants disposés tout le long de l'espace public – ce qui soulève la question « que veut dire 'assister' à un événement ? »

19 Rappelons que ce président était acteur avant de devenir homme politique, et qu'il possédait un sens aigu de l'importance de la représentation publique en politique.

20 Alliance internationale des employés de scène, de théâtre et de cinéma.

21 La composition est de John Williams et l'interprétation d'Anthony McGill (clarinette), Itzhak Perlman (violon), Yo-Yo Ma (violoncelle) et Gabriela Montero (piano)

22 Daniel J. Wakin, « The Frigid Fingers Were Live, but the Music Wasn't », *New York Times*, 22-01-2009.

23 US Army Presidential Salute Battery, 3rd US Infantry.

Ch. 6
Transfert et traduction : la traduction de pièces françaises classiques et la dramatisation d'un objet de hantise séculaire

French Theatre Translated into Scots

Derrick McCLURE (Senior lecturer, Aberdeen University)

The development of Scots as a literary language is extensive, and the corpus of literary works in Scots includes some writings which can rank among the finest in European literature: Scotland, indeed, has produced far more than a small country's fair share of poets and prose-writers of outstanding quality. An essential fact regarding the Scots tongue, however, and one which has if anything added to rather than detracted from its potential for literary expression, is that it has never had a standard canonical form. In the late-mediaeval and Renaissance period, by some estimates the era in which it reached its highest literary development, it was no more standardised in orthography or grammar than any other European language; and if the possibility ever existed of its developing an independent canonical form as Irish and Italian had done and as English, French and other vernaculars were eventually to do – a question which, though unreal in the sense that it can never be verified, arouses passionate and unending debate in Scotland – it certainly was never realised. But though English, standardised on the basis of the London dialect, came to usurp the position of a canonical written form in Scotland as well as England, Scots (still, of course, the normal medium of *spoken* communication among all classes in non-Gaelic Scotland) continued vigorously in being as a literary vehicle: or more accurately, after a bleak period in the seventeenth century in which it suffered a partial eclipse, it was revived in the early eighteenth by the deliberate and determined efforts of such poets and anthologists as James Watson, William Hamilton and above all Allan Ramsay, and re-instated as a medium first and always primarily for poetry, but soon afterwards also for prose in the special branch of dialogue in novels and stories. Precisely because no form of Scots could claim precedence over any other as a national standard, writers could, and did, make free use of

the various regional dialects and of the developing urban vernacular of Edinburgh, could utilise the archaic expression and vocabulary of Middle Scots poetry both seriously and for pastiche effects, and could exploit with various implications the ambiguous relationship of Scots to English, which by then in Scotland had become fully naturalised in its distinctively Scottish form.

Scots and Scottish theatre

As with the eighteenth-century Vernacular Revival, the twentieth-century Scottish Renaissance[1] found an abundant source of material to employ poetically in the diversities of social and geographical dialects existing within Scots; and as eighteenth-century writers had, at least to a limited extent, drawn on the mediaeval period for vocabulary and for poetic themes and forms, so those of the twentieth century drew on those *and* their Vernacular Revival predecessors: Hugh MacDiarmid, the unchallenged leader of the Scottish Renaissance, concocted the slogan "Not Burns – Dunbar", and other poets carried the practice of writing in language with a mediaeval colouring much further than MacDiarmid in fact ever did. And the cultural patriotism which had motivated the eighteenth-century poets was even more strongly expressed, and allied to an outspoken political nationalism, in those of the twentieth century.

Scots as a literary language, therefore, in our time not only has an enormously rich and diverse vocabulary and range of styles and registers: it has an inherent political "loading".[2] This is unmistakeably present in one of the most striking developments in modern Scots literature: the remarkable importance of translations. Literary translation has always been recognised as a means of extending the scope of languages; but it can have, and in Scotland certainly has, another purpose: by naturalising canonical works from other cultures into a new language and a new setting, it can proclaim the fitness of the target language and its culture as a vehicle in which the great thoughts and expressions of foreign writers can be adequately re-stated; and thereby demonstrate the cosmopolitan outlook of the culture which has adopted them. One of the central aims of the Scottish Renaissance movement was to reclaim for

Scotland the status of a major European cultural power, participating with other nations in productive and mutually stimulating literary interaction: an aim admirably furthered by a programme of translation.

Poems ranging widely in space and time have been translated into Scots in recent decades: almost every one of the great post-MacDiarmid Makars included some translations in his output.[3] In the field of drama, the importance of translated works is if anything even greater. Whereas in poetry Scotland possessed a national tradition of a quality, abundance and antiquity to match that of any other country in Europe, it failed totally to develop a native drama of any scale or importance until the twentieth century. The many possible reasons for this failure, all the more noticeable in view of the scale and quality of the national achievement in poetry and the novel, are beyond the scope of the present paper: the essential fact, however, is that as the Scottish Renaissance progressed, the absence of a native tradition of drama was seen with increasing urgency as a defect which would have to be rectified in order to establish beyond cavil Scotland's claim to a fully-developed national literature. For this, the translation of benchmark European plays into Scots was self-evidently an ideal means.[4]

Scots and French theatre

As a source for Scots translations of both poetry and drama, the literature of France has always held first place. In recent times, poems by Villon have been translated into literary Scots by Tom Scott and into Shetland dialect by William Tait; Sandy Hutchison has used North-East Doric for translations from poets as unlike as Ronsard and Queneau; Douglas Young made a valiant but (it must be admitted) not very successful attempt at a Scots version of Valéry's *Le Cimetière Marin*, and the modernist experiments of Rimbaud and Apollinaire have been much more convincingly replicated in Scots by Alasdair Mackie and Robert Garioch. In drama, the productive influence of French has been if anything even more noteworthy than in poetry. The popularity of Molière in Scots translations and adaptations has been such as to prompt the

principal scholar of the phenomenon to christen it the "MacMolière industry". Molière, indeed, in a curious sense holds a small but seminal place in the history of Scottish theatre: Allan Ramsay's first contribution to the drama in Edinburgh was a prologue which he wrote for Molière's *Les Fourberies de Scapin*, performed in a translation by Thomas Otway in 1719, in which he vigorously challenged the prevailing attitude of disapproval towards theatrical performances. Besides the great comic dramatist of the Grand Siècle, Beaumarchais's *Le Barbier de Seville* has been translated into Scots by Hector MacMillan, Rostand's *Cyrano de Bergerac* and Racine's *Phèdre* by Edwin Morgan and *Ubu Roi* (as "King Bozo") by Sydney Goodsir Smith; and a different aspect of the Francophone theatre is represented by the remarkable series of translations from the Montréal *joual* plays of Michel Tremblay by Bill Findlay and Martin Bowman.

In the case of the last-mentioned group, the most appropriate translation medium would seem obvious: to match the urban basilect of the originals, the working-class vernacular of the Glasgow conurbation is a natural counterpart. Not only are its sociolinguistic implications comparable – in Scotland, Glasgow demotic has traditionally been a notoriously low-prestige form, despised as neither good Scots nor good English – but the aptitude for quick-fire arguments, insults, put-downs and point-scoring shown by Tremblay's characters can be replicated with perfect ease and appropriateness in "Glesga". The question of what form of Scots to use for translating classic French drama such as Molière, however, is a much more searching one. The first Scottish translator to confront the challenge was Robert Kemp, already an established writer of scripts for stage, radio and television drama, whose *Let Wives Tak Tent*, his version of *L'École des Femmes*, was first produced in 1948. Kemp had seen the original in a production by the company of Louis Jouvet as part of the Edinburgh Festival of 1947; and was impressed not only by the sympathetic resonance of Molière's disciplined, subtle and ironic humour with much in the Scottish tradition but by the similarity in acting styles of the French players and the actors in the Scottish theatre: not only in serious

drama, of which (as already noted) there was at that time virtually none, but in the well-developed tradition of comedy and pantomime.

L'Ecole des femmes

His play is set in Edinburgh in the late seventeenth century: Kemp in fact gives it a more specific location than Molière does the original play, the stage showing "a house in the Canongate" (a street in Edinburgh) and references to other Edinburgh districts occurring in the text. The characters are given Scottish names: Arnolphe becomes Mr Oliphant, Chrysalde Mr Gilchrist, Horace Walter, and so on: the naturalisation of Agnès is accomplished simply by putting her name into the native form as Agnes: in fact a very common name, until recently at least, in Scotland.[5] Conformable to this geographical translocation, the language used, though not presented as a historically accurate reconstruction, deliberately evokes a period when Scots was still the normal language of all classes of society (soon after this English came to be preferred as a mark of social standing, a situation frequently evoked in plays and novels with eighteenth-century settings). A fully-detailed linguistic analysis would show elements of North-Eastern Doric (Kemp's native dialect, still one of the richest and best-preserved in Scotland and one which contains conservative features of pronunciation and vocabulary no longer heard elsewhere), the words and idioms (and sometimes exact and specific quoted phrases) of the Ayrshire-Edinburgh axis of the three greatest figures in eighteenth-century poetry, Allan Ramsay, Robert Fergusson and Robert Burns, and the syntactic structures and intonational rhythms of contemporary spoken Scots. According to Kemp's introduction to the first published edition of the play, "The actor must speak a good standard Scots without too localised an accent. He should remember that, with the exception of Alan and Alison [the servants: Alain and Georgette in the original] all the characters are people of good standing": that is, the practice commonly found in stage and (now) television comedy in Scotland of adopting accents characteristic of urban basilects is to be carefully avoided. It is probably in order to avoid tempting the actors into this mistake that his orthographic practice makes the Scots appear

less distinctive than it actually is: he follows the well-established practice of frequently using standard English spellings in words which the two dialects share, even if the Scots pronunciation is not unambiguously suggested (his spelling *father* would in fact be pronounced *faither*, *enjoyment* as *enjeyment*, *marriage* as *mairiage*, etc.)

The translation is in prose. In this respect Kemp might at first seem to have taken a wise decision in view of the fact that Molière's rhymed couplets have very rarely been used in Scots, or for that matter English, drama;[6] and Kemp may well have been warned away from any such attempt by the unconvincing English versions of Molière plays in rhymed couplets which had been performed in his time: versions in which the patent straining of the writer's linguistic ingenuity often proved an irritating distraction. As will be discussed later, Liz Lochhead has more recently ventured on an imaginative and idiosyncratic use of rhyme to translate some Molière plays; but the poetic and dramatic scene in Scotland in the 1990s and 2000s is very different from the 1940s; and if Kemp from a modern perspective might be seen as taking the line of least resistance in translating Molière into prose, this is hardly a matter for censure in view of his radical innovation of translating him into Scots.

As *Let Wives Tak Tent* shows, the translation is, on the level of simple verbal equivalence, notably close. Many French words long ago naturalised in English and Scots are simply translated by their direct equivalents (*docilité* – *humilité* – *respect* giving *docility* – *humility* – *respect*):[7] an interesting extension of this practice is Kemp's use of French loan-words which either did not survive or were never adopted into English but remain part of Scots, examples from this play being *puissance* (more often written *pissance* in Scots) and *devoir* (pronounced "devore"). An appropriately pompous impression is conveyed by the formal *it behoves you* and such features of literary (rather than spoken) language as *the whilk* and the subjunctive *were this glorious knot untied*, and the circumlocution *bed and bodily favours*: the rhythm and alliteration contribute here to the stately tone; and the careful cadencing of *Daes the sodger, trained in his duty, obey his commander-in-chief, the man his maister, the bairn his father, the beadle his minister*? likewise suggest a stately rhetorical delivery. (The reference

to a *beadle*, a minor official in the Church of Scotland whose principal duties were bell-ringing and grave-digging, is an apt cultural naturalisation of *le moindre petit frère*.) In the context of this highly formal language, the colloquial phrase *puir kintra quine* is recognisable as a deliberate adoption of a colloquial register as a means of emphasising the addressee's inferior position: the last word is characteristic of North-East dialects, and put into the mouth of an Edinburgh bourgeois conveys a disdainful attitude to her rural origin. A delicate touch of characterisation is the rendering of *engagements* by the more overtly disapproving *entanglements* and *partis fort capables de plaire* by *dainty creatures*: this would be uttered with a sneer of Presbyterian disdain which the more neutral French expression does not suggest.

Le Malade imaginaire

Let Wives Tak Tent has the status of a landmark work not only in Scots drama translation but in the twentieth-century history of the Scottish theatre: as well as standing at the fountainhead of the series of Molière translations, it confirmed the status of Edinburgh's recently-established Gateway Theatre as the main centre for native drama in Scotland, and has been revived more frequently than any other translated play in the Scottish repertory. Kemp followed it in 1955 with a translation of *L'Avare* as *The Laird o' Grippy*, in 1963 *Le Malade imaginaire* appeared as *The Hypochondriack* by Victor Carin, *Le Bourgeois gentilhomme* became *A Wee Touch o' Class* by Rikki Fulton and Denise Coffey in 1983, Liz Lochhead's version of *Tartuffe*, the first of her (so far) three Molière translations, was produced in 1987,[8] and a new translation of *Le Malade imaginaire*, again called *The Hypochondriack*, was made by Hector MacMillan also in 1987. MacMillan's translation differs in one immediately obvious respect from Kemp's: the names of the original characters are retained, and there are few specifically Scottish references in the text (one conspicuous exception is the transformation of Toinette's *notre jeune amant* to "Young Lochinvar!"). On the other hand, the linguistic and social attributes of the Scots language are exploited by MacMillan fully as deliberately and effectively as by Kemp: as MacMillan wrote in the programme notes for the first production, "Having read of

the 'great vigour' of Molière's language, and having failed to find very much of it in English and American translations, I had been delighted to discover it in the originals and to find that translation into Scots rather than English was not only more satisfying but a great deal easier." His language is, if anything, a lexically denser Scots than Kemp's; and in notable contrast to his predecessor, he uses phonetic spellings such as *Ah* [I], *ma* [my], *oan* [on], *yirsel* [yourself] and the like to emphasise the pronunciation. He also draws much more extensively on the colloquial register: in particular, the wonderful character of Toinette, the servant who will not keep in her place and in fact is the dominant personality of the household, gives unlimited scope in her many arguments with her master for reprimands and retorts in a register which Scots possesses in abundance: *Hell mend ye, ye idle limmer – Ye impident besom – an impident jaud o a skivvy – Dinnae be thrawn – Fowk'll say ye've gane gyte – Ye're nocht but spawn o some tinkler's gett* – and so on.

MacMillan's lively and lifelike vernacular Scots is readily recognisable in the extract quoted above. The unadorned *Je le dirai à Monsieur Purgon* becomes the more vividly physical *Ah'll hae a ward aboot this in Maister Purgon's lug* [ear]. *Somebody tak this stuff oot ma road* is considerably more brusque than *qu'on m'ôte tout ceci*, and Argan's apostrophising the bell as *Useless damned article!*, which has no exact equivalent in the original, aptly conveys the speaker's growing irritation. The replacement of *Ah, mon Dieu! Ils me laisseront ici mourir* with the decidedly vulgar *Great Goad, they've left me here tae snuff it!* is a marked change in register, but far more effective if spoken by a Scottish actor than a literal translation would be; and the exasperation conveyed by the final *Ting-a-bluidy-LING!* is a miniature masterstroke of dramatic inventiveness. By contrast, in rendering the stilted and affected diction of Thomas, MacMillan resorts to almost word-for-word translation, suggesting an affectedly learned register of Scots by a maximal use of French loan-words to translate their originals and by features of legal language like *hereinefter*. The range of styles by which Scots has traditionally been distinguished is brought into good service here.

The translations of Kemp and MacMillan demonstrate most effectively that a language which lacks a standard canonical form can nonetheless serve to translate – and not only in the simple sense of conveying the actual meaning of the words, but in the deeper and more comprehensive sense of providing a literary work of comparable artistic merit and cultural value to the original – works written in a great world language at the highest level of its literary development. The principle followed by those translators, of making free and imaginative use of the expressive resources of their own medium rather than accepting the constraints of a maximal literal fidelity to the words of the original, is applied in a much more radical manner, however, by Liz Lochhead in her three (so far) Molière translations. Whereas both Kemp and MacMillan ground their linguistic practice in the well-established tradition of literary Scots, Lochhead draws for her language on the contemporary speech of the central conurbations, with its wide range (to some extent predictable from the age of the speaker) in density of Scots features and its free use not only of the inventive vocabulary of low-class patter but of the barren and monotonous recurrence of two or three all-purpose obscenities.

Le Misanthrope

In each of Lochhead's Molière translations – *Tartuffe*, 1986; *Miseryguts* [*Le Misanthrope*], 2002; *Educating Agnes*[9] [*L'École des Femmes*], 2008 – the language varies from one character to another and within the speeches of individual characters; and besides this the sociolinguistic world of each play is distinctive and different from the others. In the author's words, "More than twenty years ago as I worked on *Tartuffe*, it came out (and no one was more surprised than I was) in the robustly Lowland Scots tongue of my Lanarkshire granny. […] By contrast, when I did *Le Misanthrope*, as *Miseryguts*, for the same theatre [Edinburgh Royal Lyceum] in 2002, that play seemed to demand to be set in a specific, here-and-now Edinburgh media-world, and its language was even more rife with Americanisms, clichés, buzzwords and casual profanity than with Scotticisms – of which, nevertheless, there are many." *Educating Agnes* is in a still less markedly Scots register for the most part, the

kind and proportion of marked Scots features in the various characters' dialogue varying from virtually non-existent to that associated with modern urban low-prestige speech. All three plays, however, use rhymed verse, though the rhymes are often fanciful and deliberately strained, and there is no attempt at regular metre.

The opening lines of *Tartuffe:*

Pernelle: C'moan, Flipote, afore Ah get masel' inty a state.
Elmire: I can't keep up, you're going at such a rate!

at once illustrate the use made of different registers: the older woman uses demotic pronunciations and the colloquialism *get intae a state*; the younger uses an informal register of English. Pernelle's dialogue is marked throughout by a lack of the restraint and decorum which would – at least ideally – be expected of an elderly woman of respectable breeding: her lines in the first scene convey most effectively her unsuccessful attempts to impose her will and authority on the other characters by crude bluster ("Can you no learn to shut your cheeky face?" to Dorine, "You're staunin' in a dwam like a big daft dug! Get a move oan or Ah'll gie ye a skelp on the lug!" to Flipote, "Her pair, deid mither would turn in her grave, to see you spend, spend, spend what she scrimped to save" to Elmire, "Lukkin'oot that big blue een and never blinkin' – Ah bet your daddy's never shair whit you're thinkin'!" to Marianne). Orgon employs a similar register, saying to his more sensible brother "You ken nothin' aboot nothin' so will you shut that mooth o' yours, brither, afore I get upset?": the similarity between him and his mother, Tartuffe's two dupes, is suggested by their shared linguistic habits. The more clear-sighted Cléante, by contrast, though capable of underlining a point by colloquial language uses fewer vulgarisms and demotic pronunciations:

– If we're as silly 's
To believe in False Heroes and Holy Willies –
To fall for kidology and lose the place –
Not look for the true phizzog behind the falseface.
'The guinea-stamp is not the gold!'

The two Burns references in this short speech are significant: the resemblance between Tartuffe and Burns's "Holy Willie" is obvious.

In this play, Liz Lochhead, while retaining the French names, achieves a cultural translocation by the markedly Scottish expressions and idioms; though her language is far from the traditional Scots of the earlier translators. In *Miseryguts* the Scotticisation is made more emphatic by re-naming the characters (Alceste is Alex Frew, Philinte is Phil Innes, Célimène is Celia Mann, and so on), but the language is less overtly Scots: it is, however, more pervaded with obscenities, suggesting the profoundly unpleasant social atmosphere of smart sophistication combined with moral and ethical bankruptcy. This is conveyed by other means too: the opening stage direction associates the scene with "a noisy and rather drunken opening" in an art gallery; Act II opens with Alex and Celia in bed together and Celia plays out the entire scene in a "flimsy shift"; the poem which Oscar (Oronte) reads to Alex and Phil is a piece of sexually explicit doggerel of devastating crudity. (Alex contrasts it with, as a counterpart to Molière's *Si le roi m'avait donné*…, Burns' "Mary Morrison".) The play is set specifically in Edinburgh and the focus of the satire is shifted to the pretentiousness of much of the contemporary artistic scene and the unedifying quest for public acclaim irrespective of merit. However, a radical departure from Molière's characterisation is that the integrity and plain-speaking of Lochhead's Alex is founded not on honesty, or no longer on this alone, but on a wilful opinionatedness and refusal to countenance even reasonable views opposed to his own: in a speech greatly expanded from its equivalent in the original play (and only partly quoted here) he runs through a series of put-downs he has administered to incompetent (in his estimation) artists but inadvertently reveals his own limitations at the same time:

> Kelvin Cardiff glowered at me – the guy was on drugs
> I said: apart from your first book, folk that read you are mugs!
> I told yon young black polo-necker Willy Waddle
> his *theatre of boring ideas* was absolute twaddle!
> He was drinking Chardonnay with yon Arts Council chappy
> who smiled at me. I said: you look happy!

Christ knows why, but, since
The state of the Arts in this country is absolute mince.
Oh – the bitch was absolutely beeling, but fuck it, I'll live –
I told Roz Riverbed her plays are rubbish, derivative!
I goes can you no dae nuthin original? The nation's
up to here with your numpty doggerel 'translations'?
She was there with a tribe of haun-knitted lost-the-plots
who wanted me to sign their petition lobbying for Scots
– Scots *the language* – to be taught in schools.
New devolved Scotland? It's a ship of fools!
I said I'm signing nothing, she says *But Alec!*
I says next you'll be asking me to support the Gaelic?
Gaelic! No cunt speaks it! It's moribund!
So 'Oh let's shall we set up a special fund!'
See, I'm the only person that's no too polite
to tell new devolved Scotland it's a bag of shite.

And the deliberate contrast between Alex Frew and his French original is ironically underlined by Phil's answer in the following speech: instead of

Ce chagrin philosophe est un peu trop sauvage.
Je ris des noirs accès où je vous envisage,
Et crois voir en nous deux, sous mêmes soins nourris,
Ces deux frères que peint *L'École des maris*…

we now have

You're melodramatically morose! It is intolerable!
Haw! That thing at the Lyceum![10] You're as miserable
as yon Alceste character, that gloomy wee dope
in yon Molière play, Alex! The Misanthrope!

The title of the play is itself significant: whereas *misanthrope* is a descriptive rather than a judgemental term, the Scots colloquialism "miseryguts" is decidedly insulting; appropriately for a character whose moral stature is sadly diminished in comparison with his model.

Lochhead's *Educating Agnes* is much closer in tone to the French original; and though the pointedly contemporary language suggests a substantial cultural shift, the moral atmosphere is not darkened as it is in *Miseryguts*, or not to anything like the same

extent. As the last passage quoted above shows, too, the language of at least some of the speeches has virtually no Scots markings: the opening line serves as a reminder of the Scottish setting (and though "tak tent" is a well-known phrase, its use here may be intended as a reminiscence of Kemp's version of the same play, underlining the contrasting methods of the two translators), but apart from this the character's idiosyncratic swinging from pompous bombast ("Matrimony and the comfort of the marriage bed") to dismissive colloquialism ("don't get all dolled up") is performed in English (though of course, in stage presentations, in a Scottish accent). In other speeches, notably to his servants, Arnolphe becomes more Scottish, sometimes combining this with crude insults and swear-words: the impression of an essentially vulgar man trying, in the last analysis pathetically, to mask his nature with a façade of assumed elegance is neatly conveyed by his language.

Cyrano, Phèdre

The Scottish scene evoked in Liz Lochhead's translations is unmistakeably contemporary, in contrast to the suggestion of a period setting conveyed by Kemp and MacMillan. This is also notably true of Edwin Morgan, recognised as one of the greatest Scottish poets and translators of the twentieth century, in his two translations from French drama: Rostand's *Cyrano de Bergerac* and Racine's *Phèdre*. The contrast between these two plays, clearly, could hardly be greater: a fast-paced, high-spirited and action-packed tragi-comedy and an intense and relentless emotional tragedy; correspondingly, the language of Rostand's play shows, at least in parts, a racy vernacular quality which is wholly absent from Racine's style. Morgan in his introduction writes: "I decided that an urban Glaswegian Scots would offer the best basis [for a translation], since it is widely spoken, can accommodate contemporary reference, is by no means incapable of the lyrical and the poetic, and comes unburdened by the baggage of the older Scots which used to be thought suitable for historical plays": the last point being a reference to the fact that in the urban basilects the traditional vocabulary of the rural dialects has largely disappeared, its place being taken by

colourful, earthy, often vulgar and sometimes highly inventive lexical concoctions[11].

Morgan like Liz Lochhead uses rhymed verse; and given that this, as already mentioned, is rare on the Scottish or English stage and therefore necessarily calls attention to itself, turns the fact to his own advantage with characteristic audacity, by using rhymes which are often deliberately strained and contrived, even outlandish, for humorous effect. (Though rare in drama there is of course no dearth of models for rhymed verse in Scots poetry; and the device of trick rhymes has been well-developed: all three of the greatest figures of the Vernacular revival, Allan Ramsay, Robert Fergusson and Robert Burns, make use of it; and among the poets of the Scottish Renaissance, most notably Alexander Scott, it became something of a stock-in-trade.) Morgan's rhymes in this play are often deliberately imperfect (*teacup – hiccup, introduce ye – dishy* [handsome], *loat'll – boattle, aristo – swizz to, doublet – unstubble it, frog-eyes – choc-ice, cundy* [drain] – *Burgundy*; or make use of unusual or unexpected words (*Bushido – finito, folks – bubblyjocks* [turkeys], *desecration – crockanition* [ruin], *riddance – middens* [dungheaps], *inklin' – Englan'*); and a frequent device is to make French names rhyme, of necessity imperfectly, with words from the dialect of the play: *Rouen – wrong, D'Assoucy – boozy* [drunken], *D'Artagnan – gong, Montfleury – hurry* (and later) *hara-kiri, Valvert – that's rerr!* [local pronunciation of *rare*, meaning fine, splendid]).

The quoted extracts show this device in abundance, and also other features characteristic of Morgan's exuberant technique: vulgarisms (*snaffle the dosh* [run off with the money]), eye-dialect spellings (*kulchur* [culture]), interpolation of specific references absent from the original (*a Munich tankard*, *Saint Francis*) and in many cases wholly foreign to it (*Muckle Flugga* [a rock with a lighthouse off the north tip of Yell in the Shetland Islands, the most northerly piece of land in the British Isles], *Captain Hornblower*, *Boady Shoap* [Body Shop, a franchise dealing in soaps and cosmetics], *Guccis*). Morgan's exploitation of the racy and colourful quality of the dialect not only adds a sparkle to the translation which a rendering in standard literary English could not hope to match: it vindicates what

has traditionally been a low-prestige form among Scots dialects by demonstrating the imaginative and inventive linguistic tricks to which it lends itself.

If the use of an urban basilect to translate *Cyrano* is a radical experiment, however, it is as nothing to the use of the same dialect to translate *Phèdre*. Racine is notoriously difficult to translate: in striking contrast to Molière, he has no Scots translations at all except this one; and by the mere fact of attempting a Scots version of *Phèdre* Morgan is breaking new ground.[12] And though the earthy, boisterous tones of Glasgow demotic have intuitively a certain appropriateness for *Cyrano*, intuitively no register could be *less* appropriate for the stately, formal, disciplined verse of Racine: the form of literary Scots used by Kemp for *Let Wives Tak Tent* would suggest itself as the most obvious medium. Besides the lexically and phonologically distinctive qualities of the dialect itself, it is intimately and inescapably associated with a social world as remote from that evoked by Racine as could be imagined: Phaedra now finds herself in the convivial, rowdy, vulgar, materially impoverished though physically and verbally energetic culture of the Clyde conurbation. This setting has a literary identity of its own: it is the world evoked in the novels and short stories of Alan Spence or James Kelman, and on a more popular level in many novels and television dramas depicting, more or less imaginatively, the criminal underworld of the region. It is, certainly, a world in which emotions can reach fever heat: furious quarrels and exchanges of insults, often drawing on the propensity for lexical inventiveness already mentioned, abound in dramatic presentations of urban working-class life; but it is not a world of high tragedy: the prevailing moods in literary evocations of Glasgow life and Glasgow language are boisterous energy, reductive humour, virulent personal antipathies, squalid meanness and grim despair; and tragedies, when they occur, result much more often from violent crime or sheer accident than from passionate love and heartbreak. It is the polar opposite of an aristocratic society: ridicule of social pretensions is almost a cultural hallmark, and a stock situation in stories or plays is the antagonism between the plebeian, demotic-speaking characters and "establishment" figures, such as

teachers, employers or social workers, who speak English. Something of this attitude is conveyed in Theseus's *Whit's the Amazon for snob?* (52), which has no equivalent in the original. Whatever the social assumptions underlying his classical sources, for Racine such figures as his Phèdre, Thésée, Hippolyte and Aricie were monarchs and nobles as he knew them at the court of Louis XIV; but now they converse in the language of tenements and pubs. The adjective *radge*, regularly used of Phaedra by herself and other characters, in its strongest sense[13] conveys the precise combination of overwhelming passion and sexual lust; but the use of such a word in the original play is utterly unthinkable. And, intriguingly in the present context, it is a strongly masculine and macho world: not one in which a love-maddened queen would be expected to appear.

To this complete transformation of the language and implied setting of the play, Morgan adds, an astonishing fidelity, on one level, to the actual words of the original. His dialogue abounds in words and idioms which could have emanated from no place but the Glasgow conurbation, and which have a resonance which brings that social world before a hearer with insistent vividness; yet almost every phrase in the Scots text is specifically suggested by something in the French: *let that flee stick tae the waw* represents *épargne-moi le reste*, *yir birse is up noo* is for *votre colère éclate*; *Ah kid pit his gas at a peep* for *j'ai sur lui de véritables droits*; *loss the heid* is suggested by *mes sens égarés*; *loss the place* ("he hud loast the place") by *je l'ai vu se confondre*; *that's gote ye* by *ce reproche vous touche*; *that's no oan* by *l'artifice est grossier*; *cosyin up tae me* by *soupirer pour moi*; *pit ye in the pictur* by *vous devoir avertir*; *Ah dinny kid masel* by *sans vouloir me flatter*; *Ah'm aheid a masel* by *je me suis engagé trop avant*; *in wan tick* by *un moment*; *Ah'm wae ye aw the wey* by *je t'avouerai de tout*. And close examination of the language reveals details that raise it above the level of a straightforwardly realistic representation of urban basilect: words from a more literary register appear unobtrusively, and the verse is often beautifully cadenced with alliteration and expressive classical words contributing to the effect. Yet it must be acknowledged that Racine himself is virtually unrecognisable in this play: here is poetic and cultural translocation *in extremis*.

The French theatre, as these and many other examples show, has been a splendidly effective stimulus to the development of Scots drama in recent decades. Clearly the Auld Alliance is still very much alive in the literary sphere; and since the Scottish literary and theatrical scene shows no sign of losing its accustomed energy, we may hope for more of its beneficial effects.

---

1 It was a French scholar and critic, Denis Saurat, who first coined the expression Renaissance écossaise: see *"New Scots Renascence": literarhistorische und linguistische Einführung in das Wesen der Dichtung MacDiarmids und seiner Schule, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt / vorgelegt von Rolf Blaeser aus Dillengen/Saar*, Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt, 1958, p.5.

2 This, of course, is why the Labour-controlled government of Scotland during the first two sessions of the semi-autonomous Scottish Parliament obstinately refused to take any action in support of Scots, though it made several important contributions to Gaelic; and why the SNP government currently in power has instituted a major research project on the state of Scots in education and the media and based a decisive policy statement on its findings.

3 For an excellent selection see *European Poetry in Scotland*, eds. Peter France and Duncan Glen, Edinburgh University Press 1989; for discussion see the present writer's "European Poetry in Scots" in T. Hubbard and R.D.S. Jack (eds.), *Scotland in Europe*, Amsterdam and New York (Rodopi) 2006, 89-104; for a full examination see J. Corbett, *Written in the Language of the Scottish Nation*, Clevedon (Multilingual Matters) 1999.

4 *Serving Twa Maisters: Five Classic Plays in Scots Translation*, eds. John Corbett and Bill Findlay, Glasgow (Association for Scottish Literary Studies) 2005, with its excellent critical apparatus and extensive bibliography, is the natural starting-point for any study of Scots drama translation. The translations by Robert Kemp and Hector MacMillan discussed in the present paper are in this collection.

5 Discussion of the names is included in Peacock's excellent article "Robert Kemp's translations of Molière", in *Frae Ither Tongues: Essays on Modern Translations into Scots*, ed. Bill Findlay, *Multilingual Matters* 2004, 87-105.

6 Though a major exception is Allan Ramsay's *The Gentle Shepherd*, a work of fundamental importance to the entire European Romantic movement.

7 It is important to avoid the common fallacy of perceiving those and their like as *English* words in the exclusive sense. Having been borrowed into the

English language well before Scots and English had diverged into distinct national forms, they belong to Scots as fully as they do to English.

8 For discussion see Randall Stevenson, "Triumphant Tartuffification: Liz Lochhead's translation of Molière's *Tartuffe*", in *Frae Ither Tongues*, op.cit., 106-122.

9 The title is probably suggested by that of *Educating Rita*, a popular play and film about the relationship between a working-class English girl and her ageing alcoholic Open University tutor; and that in turn by *Educating Archie*, a radio and latterly television children's programme of the '50s and early '60s featuring a ventriloquist's dummy called "Archie Andrews".

10 Where this play was first produced, be it remembered.

11 For the best scholarly study see C. Macafee, *Varieties of English Around the World: Glasgow*, Amsterdam (Benjamins) 1983; for the most entertaining popular account, see Michael Munro, *The Complete Patter*, Glasgow 1996.

12 For discussion see the present writer's "Edwin Morgan's *Phaedra*: Apotheosis of Glesga?", in *Studies in Scottish Literature* XXXV-XXXVI, 2008, 76-91.

13 That is, as opposed to its frequent use as a casual insult.

Historical Order and Dramatic Embodiment in the Characterization of *Beatrice de Planissoles*

Ian BROWN (Dramaturge et PR, Kingston University)

This chapter explores aspects of transtextuality with regard to the one-woman play, Beatrice, first produced in 1989 by Monstrous Regiment, the British touring theatre company. The play focuses on Beatrice de Planissoles, one-time chatelaine of the Languedoc village of Montaillou high in the Pyrenees, a prominent member of the population Émmanuel Le Roy Ladurie explores in his landmark study of a community rightly suspected of supporting Cathar 'heresy': *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* (1975).[1] It touches on questions of the embodiment and 'voicing' of 'character' in the one-person form, the ways in which evidence to enliven the monodramatic form may be derived, the differences and similarities between the dramaturgical and historiographical method, and the ways a dramatic characterisation may embody the life of many.

A little historical background may help provide context for this chapter. Catharism, while this is not the place to discuss its theological details, was deemed a heretical version of Catholic Christianity. Particularly widespread in the Languedoc by the beginning of the thirteenth century, Pope Innocent III declared what came to be called the Albigensian Crusade against it in 1209. This led to religious wars involving sieges, massacres and burnings of 'heretics' which, despite intermittent fightbacks by Cathars, led by 1229 to their defeat. The crusade also had a politico-economic dimension. In 1209 significant parts of the region were feudally subject to the Kingdom of Aragon and the conflict was fed – to an extent driven – by the incentive offered to northern French lords of the expropriated lands of Cathar nobles. It may, then, be read as a process by which the kings in Paris, who became fully involved under Louis VIII only as late as 1226, asserted their dominion over the Languedoc, then a highly autonomous, urbanised and

prosperous territory. The Inquisition against the Cathars was established in Toulouse in 1229 and for the next century proceeded stage by stage to investigate, interrogate and punish any Cathars found in the region. Around 1320, Jacques Fournier, Bishop of Pamiers from 1318 to 1325, led the inquisition's interrogation of Montaillou villagers, which can be seen as one of its final flurries, the last known Cathar burning occurring in 1321.[2] Fournier kept careful notes of his inquisition and took them with him, on becoming Pope Benedict XII, to Avignon whence they entered the Vatican archives in Rome at the end of the Great Schism.

In June 1320, allegations of heresy were laid against Beatrice, who had left Montaillou nearly twenty years earlier.[3] As a result, she appeared before Fournier on Saturday 26 July 1320 and was questioned, though not on oath, saying nothing of moment, but responding with what in modern terms would be 'no comment'. Cited to appear on the following Tuesday, 29 July, she did not appear. Bailiffs and justices were alerted and she was arrested in flight, hiding in Mas-Saintes-Puelles, less than twenty miles north-east of Pamiers. Brought before the bishop on Friday 1 August, she denied on oath any substantial involvement at all with Cathars, claiming to have forgotten any names. Whatever then ensued in terms of imprisonment or persuasion, when she appeared again on Thursday 7 August, she began revealing all. Interrogation continued on Saturday 9 August when she continued giving substantial evidence. In the next session on Tuesday 12, she seemed to become obstructive again and proceedings were adjourned until the next day when she again gave evidence against herself and her friends. Her inquisition continued on Friday 22 August when she appeared very ill and was concluded on the following Monday. She appeared before the bishop, found guilty of heresy and witchcraft, on 5 March 1321 and was sentenced to imprisonment on March 8. On July 4, 1322 her sentence was commuted to the public wearing of double yellow crosses, sign of a Cathar heretic.

Le Roy Ladurie works from the evidence of Fournier's inquisition depositions. Le Roy Ladurie is, of course, a leader of the *Annales* school of historiography emphasising social, economic, and

cultural rather than political, diplomatic and military history. This approach downplays Marxist historians' emphasis on material factors and emphasises the 'authenticity of the material' and, for Le Roy Ladurie particularly, 'microhistory' and *mentalités* – the common people's 'mentalities', their intellectual worldview or mindsets – which shape decisions. In *Montaillou* he sets out to produce, in his words, both an 'ecology' and an 'archaeology' of the politics, economics, social organisation and beliefs of the mainly Cathar people of Montaillou. His method is to trawl across all the depositions and collate evidence on related topics to provide a composite picture of aspects of the society of Montaillou. Le Roy Ladurie's method parallels that of an anthropologist or sociologist who interviews a wide range of members of a society in order to develop a picture of that society's operations and values as perceived by its members. In other words, the depositions given to the Inquisition by the Montaillou villagers become primary evidence for this modern historian to seek to 'reconstruct' a version of their society based on their first-hand evidence. Or, rather, he creates his own construction to the best his modern abilities and sensibilities allow. His volume is organised in two sections. The first, of seven chapters, is entitled 'The ecology of Montaillou: the house and the shepherd', its first four chapters having such titles as 'Environment and authority', 'The domus', 'A dominant house: the Clergue family' and 'The shepherds'. It considers issues of socio-economic structures and power and the significance of the household – the domus or *ostal*, a primary unit of social and economic organisation in this medieval pastoral economy. His second section, 'An ecology of Montaillou: from body language to myth', explores in fourteen chapters aspects of the villagers' social, personal, political and spiritual values. Its chapters range in topic from the first four, entitled 'Body language and sex', 'The libido of the Clergues', 'Temporary unions' and 'Marriage and love', through to the last two, 'Morality, wealth and labour' and 'Magic and the other world'.

Beatrice came about initially because in 1984 a Cheshire actor approached me to write a one-woman play for her. Remembering *Montaillou* and, within that book, the character of Beatrice de Plannissoles as it emerged through the diffused structure of Le Roy

Ladurie's text, I proposed focusing on her life and experience. I would seek to find my own words for her, to be spoken through an actor's voice, based on my reading of her through her translated words. These, presumably originally in Occitan, had to be read and re-imagined through the lens of the Inquisition's formal Latin text[4], edited by Jean Duvernoy in 1965-1966 and translated by him into French as *Inquisition à Pamiers* (1966),[5] analysed by Le Roy Ladurie (1975) and finally translated into English by Barbara Bray (1978).[6] The process of playwriting, then, was based on Beatrice's own words, though at four removes in Bray's English text, and on Le Roy Ladurie's detailed research into her ambience and economic circumstance derived from his close study not only of her words, but those of her companion villagers. Through all these layers of (re-)interpretation, discussed later, what drew me as playwright to her was that, as I came to 'listen to' her words, I heard a human being who, as an individual, had somehow survived ecclesiastical and state oppression and, as a woman, resisted male hegemony and violence. She became a potential body, or at least embodiment, in theatrical space and I sought a linguistic and dramaturgic rhythm to express this identity, imaginary, but grounded on her own distinct, if distanced, words.

The dramaturgical task was to find contemporary words through which to embody her experience and so express her theatrically. It was also important that what emerged in the text was not simply a paraphrase of Bray's translation of Le Roy Ladurie's selections from the texts prepared by Duvernoy. The theatrical jargon for developing a character through finding an imaginative idiolect for their speech is finding their 'voice.' In order to find a dramatic voice, I extracted every quotation by the historic Beatrice in Le Roy Ladurie's text. Through these I sought a sense of her character: her grittiness, wit, strength and capacity for love, both maternal and sexual. Given that what survives of her is a transcribed deposition to the Inquisition, I developed a script based on her confessing and enacting her life to the audience, as if it were made up of her neighbours, who must be persuaded to let her return

home. She was conceived as having this as a condition of release from the bishop's prison. The first draft began:

> My louse killer. You watch for the creatures on your friends' bodies or hair and then… dead. Sometimes fleas are full of blood, aren't they? They burst like a bag of dye, scarlet on the skin. If you're close friends, you never know if it's your blood or your friends', do you? It doesn't matter. It's the act of friends to delouse one another. Or of lovers. (259)[7]

This speech exemplifies one of the dramaturgic techniques, synthesis of the general and personal, employed in this play, as in much historical drama. Generalised information on delousing as a social act found in Le Roy Ladurie's text is embodied and makes the audience complicit in Beatrice's imaginatively shared 'memory'. This draft was closely concerned with Beatrice's personal life, concluding, as now, with a paragraph concerning her love for her daughters and her resolution as a woman:

> There, if I look at it, is my thumb, my louse killer, and to kill the lice, the fleas on my friends, my daughters, my lovers, to release the mingling of our blood, is an act of untidiness, an act of affection and health. And however the Catholic Inquisition with its search for sin may see that act, and however the Cathars with their world belonging to the devil may see it, this is the act of a woman, an act of love. (281)

In 1985, for practical reasons, the first actor withdrew interest and I identified an actor friend, Mary McCusker, as the person I wished to perform this role. She offered comments on Beatrice's emotions and motivations. She also observed that there seemed too much emphasis on emotional relationships at the cost of the play's political context. A second draft in light of these comments emerged in 1987. This contained much more material concerning the position of the kings of France and the Pope and contemporary political, religious, economic and military pressures on the southern regions of France and their inhabitants. I then found a director, the late Clare Venables, and the final development phase of the script performed in April l989 began. In this – as normal, iterative – script development process, the additional contextual material was reduced

and sharpened in expression. Final rehearsal cuts were almost all concerned with removing merely explanatory material and retaining material, whether personal or historical, which could be seen as perceived and expressed through Beatrice's 'own' experience. This meant that the original material, to do with Beatrice's own life, became again relatively more prominent, but now set in a clear historical context. Thus she is embodied as subject to outside forces that she can only partly understand:

> Montaillou was my village, my home in the mountains, until I came down here. They came to it from the Lowlands, the orthodox Catholics, from the centre, from the King in Paris wherever that may be, from his Pope in Avignon who brought the Inquisition, the holy examination and punishment to the Cathars. They burned the good men [the Cathar holy men]. They persecuted. They massacred whole villages. When they came to Montaillou they arrested the whole village. They could have killed them all. They did elsewhere. I never understood. I never knew why it had to change, I don't understand why it came then or why it came with such fierceness. They say it began over a hundred years ago. Someone told me, I can't remember who now, that the Pope wanted to attack heresy and the king to subdue the rich south with its independent nobles. Well, they've certainly done that. (258)

This sense of Beatrice as an individual is, of course, itself emphasised by the decision to make the play a monodrama. The actor's holding attention and the constant focus of the audience's concentration on her embodiment is set in train by her first stage directions and lines:

> BEATRICE DE PLANISSOLES ENTERS. SHE IS DRESSED IN A BLACK DRESS OF THE EARLY FOURTEENTH CENTURY. THE DRESS HAS, STITCHED ON TO IT, A DOUBLE YELLOW CROSS. SHE IS NOW IN HER LATE FORTIES OR EARLY FIFTIES, WAS A BEAUTIFUL YOUNG WOMAN AND IS NOW STRIKINGLY ATTRACTIVE, BUT WORN BY HER EXPERIENCES OF THE INQUISITION. SHE IS FRANK AND FRIENDLY, BUT AS SHE ENTERS IS STILL DISORIENTATED FROM THE CAPTIVITY FROM WHICH SHE HAS JUST BEEN RELEASED. IT IS THE

MIDDLE OF THE NIGHT AND SHE IS TRYING TO UNDERSTAND WHAT HAS HAPPENED TO HER.
SHE PACES ROUND THE ROOM
They let me out
CROSSES TO SEAT
I didn't expect. Release. I didn't expect.
STANDS AT TABLE
They said I was free to come back to my own home. They did. Free. My own home.
LOOKS ROUND
Home
SITS DOWN. LOOKS AT AUDIENCE (257-258)

The audience is directly addressed from the start, drawn into a 'conversation' with Beatrice in which she assumes they know who she is and that, when she refers to 'They' or 'Release', the audience will understand. This device has two useful dramatic effects, besides the obvious one of buttonholing the audience and drawing them into an emotional involvement. One is that the lack of explanation of terms, used sparingly, is a way of intriguing and holding an audience that wants to find out to what they refer. The dramaturgy of the whole play depends on the release of information disguised as memory so that the audience is neither left too much in the dark nor flooded with new material at any given time. The other is that the skeletal language and action of the first lines sets out certain key words around which the play's dialectic will develop 'I', 'They', 'Release', 'Free', and 'Home'. The rest of the play can be seen to develop around those words and in particular the interaction of the 'I' of Beatrice and the 'They' of the individuals and groups that have impinged on her life. In the final speech of the play, as we have seen, these people are identified, in summary, as friends, daughters, lovers, the Catholic Inquisition and the Cathars 'with their world belonging to the devil'. Set against the initial image of a woman lost in turmoil at night in her wandering, confused mind and her nervous, busy movement on the stage is the final closing image of her sitting still, looking at her thumb, the louse-killer with which she cares for those she cares about. The final words of the play are then

set against the groups she has listed as she names herself embodied in action, 'this is the act of a woman, an act of love'.

Throughout the play Beatrice's own understandings and perceptions are a means of leading the audience into her history and, through that, the history of the time. When she says,

> They say the King in Paris wanted to reduce the whole of the South to his control, and that the Inquisition and taxes were part of his plans for suppression and control. I don't know. These levels of power are beyond me. I just live my life in the midst of what I see, partial, limited, incomplete as that is. (265)

she marks her position as mediator of experience, rather than explicator. Nevertheless, it is through her everyday partial experience, that of common humanity, that the realities of her society and its values are revealed. It is from the matter-of-fact way that Beatrice discusses the brutality of the men in her society to women – including her husbands, Berenger de Rocquefort and Orthon de Lagleize, and her lovers, who included Montaillou's priest, Pierre Clergue, a secret Cathar – or the power of the Church or the arrangement of marriages or the everyday use of charms that the audience is informed of the systems, values and relationships within which she lives. The play holds the audience's attention both by arousing its curiosity at the unfamiliar she takes for granted and intermingling this unfamiliarity with material presumably familiar to the audience, such as details of sexual activity. Even the familiar, however, is set in a different society, so that common concerns – contraception or abortion, say – are revealed in the different light of other practices. The integration of such revelations, such as the assumption that if she is found to have had an abortion she will be burned, is an important way of both involving the audience and contextualising the play's content.

The process of the play, its dramaturgical impetus, arises from the unfolding of Beatrice's experience. She makes it clear early what she is doing:

> I must tell you, explain, talk to you, and then, if you forgive, do not drive me away, I may stay here. My home, my ostal. (258)

Having established the convention of confessing on the Inquisition's instructions to the audience as her neighbours, she returns throughout the play to this device. In this way, the emotional and intellectual impetus of the play is derived from her experience and the dramatic action can unfold through the vagaries of 'her' memory:

> I want to stay. I do. This is all the home I have now. I'll try. I'll try to tell this in order. Please, I'm confused. Only just from the prison. (260)

or later,

> What next, what must I say? I've told you of Pierre, my marriage, my daughters, my heresy. I'm trying to understand why I'm here, trying to make an order out of my confession. What next? What next? (268)

or again,

> We made love a lot, a lot. It's coming clearer. This is Pierre. This is how I came to sin. This is a pattern. (272)

Time and again, throughout the play, as Beatrice exposes her life, the words 'confession' and 'repentance' and their related verbs recur. As Beatrice works through the duty of confession laid upon her by the Inquisition, she enacts her own confession to the bishop. The dramatic effect of this is underlined by the repeated hesitations, the questions to herself, 'How did I come down to the lowlands?' (269), the suggestion of memory working, 'I remember something else about Mengarde' (266) and the use of 'you' both in addressing the audience, 'You know how men are' (261) and later in addressing, in her memory, her father and Pierre.

The process of confession is, however, also a progress for Beatrice. Her references to pattern and order change about two thirds of the way through the play just as her memory seems to flow more freely and she has to prompt herself less often with questions:

> I'm trying to make sense, find a pattern, because the bishop says I must, his pattern. I want my pattern, my sense. (275)

The structure of the play becomes more direct, less following vagrant memories, as Beatrice becomes clearer in her mind as to

who she is and what she believes in contradistinction to the authoritarian, centralist structures of a totalitarian patriarchy. Her confession, the apparently random progress of her memory, comes to show a pattern – both the play's and hers – where the recurring themes are those of individual responsibility and loving interaction as opposed to the various authoritarian acts of powerful figures and institutions. The apparently random memories in the first part of the play contribute to the impact of the final sequence. There, Beatrice tells of her betrayals (both ***by*** her later lowland lover, the priest-teacher Barthelemy, and ***of*** her highland priest-lover, the dangerously double-dealing secret Cathar Pierre) and of the Inquisition's oppressiveness that led to her wearing the double cross. She says of this, 'It is a weight on my mind'. (280) The shadowy historical figure of Beatrice de Plannissoles is created in a modern version by drawing strands of experience, evidence and contextual information together in the mind and body enacted by the actor before those who become in performance not only audience, but neighbours. A final passage demonstrates the point she reaches in her journey of confession:

> The men have sought the tidiness of dogma and authority and control. In my life I know how untidy it is to be beaten by a husband or have a beloved daughter beaten, how untidy it is to crave a good life for one's children, how untidy it is to love. They wrote down all my words in neat notes and they tidied away Pierre into his death cell, but death is mess and life is mess and I have never made sense of my contradictions nor do I have faith that sense exists. I have tried now to make an order, make a pattern in my confession, but it is not my pattern. I am not in this order. Every ordering has caused suffering and left another form of disorder. I must wear these crosses of my confusion. (280)

The crosses imposed by the Inquisition become transformed here into an assertion that she rejects the order imposed on her and that she recognises, accepts and celebrates the necessary disorder, 'confusion', that opposes authoritarian control. Beyond this dialectic, and underpinning it, are others: lowlands/highlands, centre/regions, male/female, town/village, bishop/priest, Catholic/Cathar, sexual exploitation/love, lover/parent, Paris-

Pamiers-Foix-Rome/Montaillou, dankness/freshness. Beatrice comes to embody alternative hierarchies and matriarchal compassion.

A crucial issue was, then, the development of an 'individual' in the play, a metaphorical entity, who would reveal and embody the effects of the oppressions the play explores. The naturalistic dramaturgy of the play derives its impact from the emotional involvement of the audience's seeing a performed character enact, partially, but intensely, the effect of the unfolding of historical forces around her and her resisting those forces to the best of her ability. The play is concerned to suggest that through that process of resistance lies the possibility of personal and political survival despite totalitarian oppression. It must be added that it is entirely possible and defensible to see in Beatrice's resistance to the hegemonic power of the 'lowlands' a metaphor for Scottish cultural and religious resistance to the hegemonic centralising power of London government and historic attacks on the Scottish Kirk. But it may also represent the resistance of Highland/Gaelic culture to the centralising hegemony of Lowland/Germanic Scots-English culture. Mary McCusker played Beatrice with a Scots accent and we indeed discussed the proposition she might play it with a Highland accent. While, however, such layers of meaning are deeply embedded in the play, it cannot be said that the play is about such concepts. Its central character represents human and humane resistance to any form of oppressive hegemony whether political, geographic, military, religious, sexual, gender-based or economic. The fundamental dramaturgic and ideological focus of *Beatrice* is, however, on the individual. The task as writer was to establish Beatrice as an 'individual'. This led to a particular creative problem to be resolved in writing the play.

This problem, one of transtextuality, was that of disengaging a personal idiom for Beatrice from the formality of some of the words and expressions used in the transcript. First of all, Beatrice was speaking to an accuser and would probably have been guarded about her evidence even after her initial resistance was overcome. Secondly, the clerk transcribing was no doubt working in a form of

Latin translation with its own conventions that would to some extent, as in present day court records, elide some individual qualities. This process of finding an idiom for Beatrice continued until very late in the day. The accommodation and assimilation of the historical contextual material of the second draft was an important part of that process. Finding creative ways in which Beatrice might speak of those things she had experienced and lived through, but of course did not refer to in her inquisition, helped me to develop and strengthen a sense of her 'own' idiom derived from her words as recorded.

This process was reinforced when in January l989 I was able to consult both the Latin transcript of Beatrice's evidence and Duvernoy's French translation. From both I was able to check the accuracy of Bray's translation and happy to find it apt. I also found one additional element, a piece of the transcript evidence not used by Le Roy Ladurie, the reference to Pierre's final gift of an engraved glass flask of sugar. Finding such a reference and using the knowledge that sugar might come from Moorish Spain, I could add background colour detail: 'He must have met a Saracen trader.' (278) From the start, I had moved away from Beatrice's language in Bray's translation to seek a basis for a separate idiom. By the time I came to the final draft very little of the material used is in the words of that translation and much material, like the Saracen trader, is additional to Ladurie, though based on research into the period. The dramaturgical challenge of finding a specific idiom that would be taken by the audience as 'hers' arose from a study and understanding of the original material. The fact that the original basis for the play is the very words of Beatrice, admittedly in a translation, but one I had come to have some confidence in, adds a particular resonance to it. This resonance relates partly to the Annaliste concept referred to already of 'authenticity of material', but more to the ideological importance, already discussed, of establishing the individuality of Beatrice. The play can be said, at least partially, to find its authenticity in that I had, with a French crib's help, read the Latin transcript of Beatrice's evidence myself, standing as it were at only one remove, that of the mediaeval notary, from her. I had been able

to relate my dramatic text to the written version of her evidence. The fact that I could come close to her very words enabled me to develop a sureness, a 'voice', in her language and experience that could speak to a present-day audience in relation to present-day oppressions and hierarchies. In short, *Beatrice* was not a play written out of a fascination with the nature of history and its manipulation, so much as out of a concern with the oppressions of our age. She spoke through the ages, to use a metaphor that embeds the actuality of my access to her words. From her I wrote a play not as a historian, but embodying in Beatrice and giving voice to the recurrent impact on the individual of oppression, exploitation and political, economic and religious hegemonies. *Beatrice* is developed as a personal story that parallels the experience of political, economic and religious victims today, presented in a play which, while using historical material, does not explicitly attempt to explore the nature of history. The most it does in that respect is to explore the nature of memory, and even that exploration is subservient to the transtextual embodiment, both from Latin transcript of evidence and Le Roy Ladurie's *Montaillou*, of the experience remembered.

The emphasis of the Annaliste historian Le Roy Ladurie is on using the evidence to explore the mindsets and worldviews of the people of Montaillou. For the dramatist, the emphasis is on the main character's attempts to disentangle – from the distortions of others, particularly men – her life (and her experience of others with whom she lived that life) and her own perception of what that life is and who she is. She says, as the play moves towards its conclusion and she has both faced the fact of her betrayal of Pierre and come to an accommodation with a view of herself which she feels represents her 'own' self-perception:

> The men have sought the tidiness of dogma and authority and control […] They wrote down all my words in neat notes and they tidied away Pierre into his death cell, but death is mess and life is mess and I have never made sense of my contradictions nor do I have faith that sense exists. I have tried now to make an order, make a pattern in my confession, but it is not my pattern, I am not in this order. (280)

In short, against the forces that seek artificial order, a single view, Beatrice asserts confusion, contradiction, and absence of 'sense', 'pattern' or 'order' as she considers her louse killing thumbnail, whose action embodies human need and care for others:

> And however the Catholic Inquisition with its search for sin may see that act, and however the Cathars with their world belonging to the devil may see it, this is the act of a woman, an act of love. (281)

The problematics of what is 'the act of a woman' or 'an act of love' are for the time being suppressed in the theatrical transtextualisation and embodiment of Beatrice and her louse-killer.

In the representation of the experiences of the individual, 'Beatrice de Planissoles', we may, if we wish, see an image of historiography and the making of 'history' from evidence, but not as a professional historian makes 'history' from 'evidence'. Beatrice, the dramatic character, searches her memory and the actuality of her life, like the historical Beatrice de Planissoles, to explore the conflict of ideologies. Thus she establishes for herself a provisional subjective identity that suits her (just as, one might observe, the professional historian does by a distinct, but parallel – and necessarily only partly objective – methodology). In this, she embodies human memory's frailty and the contingent quality of the single identity set against the pressures of church, state and economic change. The play she enacts is a theatrical metaphor for personal history derived from the confusions, evasions and resistances which make up an individual's experience, one which stands implicitly for the many experiences which make a society's 'history'. In this, it is a telling irony that Beatrice, known to us through Le Roy Ladurie's *Montaillou* by the individual name of Beatrice de Planissoles, and clearly having lived a life of general resistance to the orthodox church, is called in the Latin transcript of her interrogation 'Beatrix de Ecclesia'. Presumably, this name is taken from her second, empty, marriage to Orthon de Lagleize and appears to bind her to the Church. So the Inquisition imposed a historical confessional identity that the play *Beatrice* and its 'Beatrice' resist as, transmuted from the historical text, they achieve for the time being a new transtextual dramatic embodiment.

1 Émmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard, 1975.
2 http://en.wikipedia.org/wiki/Albigensian_Crusade, last consulted 23 May 2009.
3 This information on key dates in the inquisition of Beatrice is to be found in a translation into English of her depositions available at www.qudos.org.uk/Montaillou/Deplanis.htm
and www.qudos.org.uk/Montaillou/beat2.htm, last consulted 23 May 2009.
4 Benedict XII, *Le registre d'inquisition de Jacques Fournier, evêque de Pamiers (1318-1325): [texte de] manusrit Vat. Latin 4030 de la Bibliothèque vaticane,* intro. and notes by Jean Duvernoy, Toulouse, Edition Privat [Bibliothèque méridionale, ser. historique, tom. 41, 41/2, 41/3], 3 vols, 1965-6.
5 Jean Duvernoy, ed. and trans., *Inquisition a Pamiers: Interrogatoires de Jacques Fournier, 1318-25*, Toulouse, Edition Privat, 1966.
6 The edition used in preparation of *Beatrice* was Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou*, trans. Barbara Bray, Harmondsworth, Penguin, 1980 (1978).
7 All page references are made to this present edition of *Beatrice.*

Béatrice de Planissoles, une femme libérée : un cas de transfert de l'histoire française au drame écossais.

Jean BERTON (PR, Université Le Mirail, Toulouse 2, CAS, EA 801)

La pièce en un acte, *Beatrice*, de Ian Brown est un transfert déclaré d'éléments de *Montaillou*[1], l'étude historique du village de Montaillou aux temps de l'Inquisition, de Le Roy Ladurie, vers un monologue dramatique. Béatrice vient d'être libérée des geôles de l'Inquisition et, de retour dans son village, elle raconte sa vie aux auditeurs, tenant lieu des villageois, avec l'espoir, tension dramatique oblige, qu'ils ne la rejettent pas. On pourrait imaginer qu'un metteur en scène, pour être en accord avec la pratique de Robert Hossein des années 2009 ou 2010 (à l'instar de l'affaire Seznec), fasse délibérer le public pour décider d'autoriser Béatrice à rester chez elle ou de la chasser du village. Cette autobiographie pourrait s'intituler : mes amours. En effet, Béatrice de Planissoles[2] raconte sa vie d'épouse fidèle, de mère aimante et de maîtresse honnête sur un fond d'Inquisition menée par l'église catholique romaine contre les cathares auxquels Béatrice est associée bon gré mal gré : « Mais quand ça a commencé, l'Inquisition vous damnait, vous et tous ceux qui étaient vos amis. Qui touche l'hérétique, disaient-ils, touche la poix. La culpabilité par association […] »[3](288)

Le récit est un mélange séduisant de violence et de douceur, de traîtrise et de sincérité. Béatrice est parfois confuse dans son propos s'adressant à son auditoire et à ses amants. Mais elle est souvent naïvement comique. Et l'auteur, Ian Brown, étant écossais, la voix de sa Béatrice (à qui je prête volontiers un accent occitan dans la version française) a des intonations du nord de l'Écosse. En effet, l'histoire de son pays, clairement perceptible à l'auditeur averti, transparaît en filigrane à travers l'histoire des rebelles cathares.

Brown conserve le cadre géographique de la Haute Ariège et historique de la mise au pas des cathares natifs d'une région française trop attachée à son indépendance. Brown fait siennes les

caractéristiques de la vie dans les montagnes et les vallées cathares et il les concentre sur un personnage féminin : une veuve qui vient d'être libérée des prisons de l'Inquisition. Nous pouvons nous référer, à notre tour, à l'image métaphore du four solaire d'Odeillo[4] de Font-Romeu-Odeillo-Via en Cerdagne, dans le département des Pyrénées-Orientales voisin de l'Ariège : le rayonnement cathare est capté par l'historien Émmanuel Le Roy Ladurie, puis concentré dans son ouvrage *Montaillou,* et le produit est transféré dans *Beatrice*, la pièce dramatique de Brown. Dans la mesure où Béatrice est le seul personnage (éponyme) du monologue, on peut dire qu'elle incarne et transforme en épreuve personnelle toute la tragédie de la destruction du village cathare.

En racontant ses rapports avec ses voisins, sa famille, ses amants, Béatrice les fait revivre dans son monologue. Béatrice se livre à son public, censé être ses voisins, après s'être confessée à ses juges et interrogateurs. Si le fond de son récit peut être pris pour réaliste, il n'est pas démontrable que ses aveux à ses juges soient l'expression de la vérité puisqu'elle doit défendre sa liberté ; et, se racontant à ses voisins pour les convaincre de ne pas l'expulser du village tant pour avoir été accusée d'hérésie que pour avoir peut-être trahi, Béatrice module son propos pour parvenir à ses fins. La trahison, notamment celle de Pierre, motivée par la vengeance et l'envie est un thème universel qui trouve des échos puissants chez un auditoire français, surtout lorsqu'elle se réalise dans le contexte de l'occupation étrangère d'un territoire indépendant :

> Je tiens ces paysans de Montaillou comme je le veux. Je suis leur curé. Leurs femmes me servent comme je l'entends et maintenant que l'Inquisition est arrivée, je les ai entièrement sous contrôle. […] Si j'ai le pouvoir, ma famille a le pouvoir. Ma famille est riche. Maintenant, je peux l'aider à s'enrichir davantage et à se protéger davantage. Mais il y a encore des gens un peu partout qui ont insulté ma famille. (310)

Le texte qui nous concerne relève exclusivement de la littérature de théâtre. Il vise à émouvoir et à faire réfléchir. Le bilan autobiographique de Béatrice se doit d'être édifiant quant à la condition des femmes au Moyen-Âge, et il ouvre des perspectives de

comparaison avec l'époque du spectateur. Ce personnage féminin n'est pas tragique, bien que soient violentes les circonstances historiques de la répression des cathares par le double pouvoir royal et ecclésiastique : quoiqu'ayant souffert de la réclusion et des interrogatoires, Béatrice est condamnée à une peine relativement légère. De plus, son innocence fait débat : elle était cathare sans être prosélyte ni même convaincue.

> Hérétique, c'est un bien grand mot. […] Mais je ne crois pas à l'hérésie. Je suis chez moi ici. Je veux y rester. Je me suis repentie, je me suis confessée. Autrefois, j'étais tentée par la pensée cathare, c'est tout. Mais maintenant je n'y crois plus. (295)

Son adhésion était plus sociale et familiale que spirituelle. Béatrice, personnage féminin intelligent, fait montre de distanciation. Béatrice est une épouse honnête et une mère aimante ; mais c'est aussi une femme libérée qui, une fois veuve, prend des amants – n'y a-t-il pas un effet de superposition de transfert de la liberté de la femme du treizième siècle sur celle de la période post-1968 ? Son charisme et ses charmes ne la desservent pas, dans une perspective purement sociale ; cependant, deux de ses amants, et non des moindres, sont des prêtres, qui ont fait le vœu de chasteté. La description du comportement de ces deux amants permet au spectateur du vingt-et-unième siècle d'absoudre volontiers Béatrice qui ne veut que donner et prendre du plaisir. Un confesseur orthodoxe peut avoir une grille de lecture différente, probablement en attribuant à Béatrice le rôle de la tentatrice, à l'image d'Eve :

> Les Cathares croient que toutes les femmes sont à la source du péché et que d'aller avec une femme, ça change rien si elle est mariée ou pas. C'est le même genre de péché. Et qu'on ne peut s'en absoudre que par l'abstinence totale ou par la repentance quand vient sa dernière heure. (289)

Quoi qu'il en soit, Ian Brown, dans sa dramatisation du personnage, met en avant la modernité de la femme du Moyen-Âge telle qu'elle est généralement décrite par les historiens. Ayant atteint la cinquantaine, l'héroïne sait qu'il lui reste, statistiquement, peu d'années à vivre, et elle veut les vivre auprès de ses filles aimantes. L'émotion suscitée par son humanité est mise en balance avec le

manque de conviction religieuse dont elle fait état. La chaleur humaine qui la caractérise la place en opposition aux croyances cathares et permet de relativiser les oppositions religieuses pour mieux souligner la force du pouvoir détenu par les personnages masculins. Et l'évocation de la sorcellerie, faite par Béatrice pour la rejeter au profit du désir physique et de l'attirance sexuelle partagée, la libère de toute possibilité de personnage maléfique et pervers.

Dans son récit autobiographique, Béatrice nous dit qu'elle a épousé Bérenger de Rocquefort en premières noces, dont elle a eu quatre filles. Elle était domiciliée dans les montagnes de la haute Ariège. En secondes noces elle a épousé Orthon de Lagleize dont elle n'a pas eu d'enfant : pour ce faire elle est descendue dans la plaine pour vivre à Varilhes – « habitant entre Foix, où vivait le comte, et Pamiers, où vivait l'évêque avec son Inquisition » (302). Béatrice oppose le bon air des montagnes à l'air vicié des basses terres. Le fait d'avoir eu Pierre Clergue pour amant dans les montagnes et Barthélémy dans la plaine montre qu'elle n'a pas changé fondamentalement : elle a aimé Pierre et Barthélémy pour des raisons différentes mais de manière intense et sincère. La différence entre ces deux amants réside dans le fait que Pierre, tout pervers qu'il fût, n'a jamais trahi Béatrice, alors que Barthélémy l'a dénoncée à l'Inquisition :

> Mais [Barthélémy] a découvert mon passé d'hérétique. Il a commencé à s'en prendre à moi. Il me traitait de vieille méchante et de sorcière. Et puis il est parti. Il m'avait dit que s'il se retrouvait dans le diocèse de Pamiers, ou dans n'importe quelle paroisse où il y avait un inquisiteur, il me ferait arrêter. (312)

La subjectivité de Béatrice nous parlant de ses amours ne saurait être remise en cause. « Tous ces hommes… Attendez ! que je me souvienne dans l'ordre. Bérenger… je l'ai épousé. Raymond… il était sous mon lit. Pathau… il m'a violée. Bérenger… il est mort. Pathau… j'ai vécu avec lui. Pierre… je l'ai aimé. Pierre… je l'ai aimé. » (291) Il en va de même lorsqu'elle oppose sa région natale des hautes terres à la région de son second mari, dans les basses terres. Cette dichotomie relevant de l'altitude permet à Béatrice de

confronter la liberté réclamée des cathares à la répression du pouvoir royal adossé à celui de l'église d'état : « La cause première, c'était l'Église et le roi et leur besoin de nous gouverner tous. » (312) Le contexte du récit fictionnel de Béatrice est un transfert conforme au contexte politique et historique de la période. Il suffit à l'auditeur français. En revanche l'auditeur, ou spectateur écossais, à qui la pièce s'adresse en priorité, perçoit le calque des événements historiques des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles où les partisans de l'église établie d'Écosse sont allés convertir les catholiques des Hautes-Terres et des Iles Hébrides, trop proches de l'église catholique romaine d'Irlande : il fallait extirper les idées papistes. La conversion se faisait tantôt par la persuasion et la démonstration, tantôt par la contrainte et la violence. La culpabilisation a toujours été une arme psychologique puissante : elle a été mise en œuvre avec la même force en Haute Ariège que dans les Hautes-Terres et les Iles Hébrides.

Parce qu'elle est native du sud de la France, Béatrice, femme à forte personnalité, est aussi un personnage exotique pour le spectateur écossais, qui peut être tenté d'établir quelques comparaisons avec le personnage de Bertha au comportement sexuel excessif dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Le personnage de Béatrice, qui permet des liens de transtextualité forts, facilite au lecteur ou spectateur la possibilité d'opérer spontanément des transferts contextuels entre la France du Moyen-Âge et l'Écosse des conflits de religion. L'évocation de sorcellerie est un vecteur puissant de conflit politique déguisé en épuration religieuse – Jacques VI d'Écosse a su pratiquer la chasse aux sorcières, notamment à celles de North Berwick qui avaient, disait-on, soulevé des tempêtes pour contrecarrer son retour en 1590 : « Barthélémy qui m'a ensorcelée. Barthélémy que j'adorais. Mais il a découvert mon passé d'hérétique. Il a commencé à s'en prendre à moi. Il me traitait de vieille méchante et de sorcière. » (312) En Écosse, au XVIIIe siècle, il s'agissait bien d'anéantir le système clanique pour imposer le système politique anglo-saxon : il fallait extirper le papisme, donc convertir les indigènes au protestantisme calviniste et éradiquer la langue gaélique[5]. Le sujet a été abondamment traité tant

par les historiens que les romanciers et dramaturges, tels que John McGrath dans *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil (1974).*

Les opérations de transfert sont manifestes et se réalisent à divers niveaux selon le degré de culture et d'intérêt du lecteur-spectateur, grâce au personnage tout à la fois fort et fragile de la femme amoureuse et déterminée à assumer sa liberté. Béatrice de Planissoles devient une icône littéraire du féminisme et trouve une place originale dans la galerie des femmes indépendantes mais émouvantes, et des personnages féminins soumis à leur passion amoureuse et libres dans leur environnement social. La liberté de ton rappelle celle du *Monologue du vagin* d'Eve Ensler (1996) ; et la puissance de la volonté face au déterminisme permet un rapprochement avec le *Dialogue des Carmélites* de Georges Bernanos (1949). En effet, la réplique du commissaire investissant le carmel est un écho de ce qu'auraient pu déclarer les inquisiteurs arrivant à Montaillou :

> A quoi servirait d'avoir pris la Bastille si la Nation tolérait d'autres bastilles telles que celles-ci, mille fois plus exécrables que l'autre parce que ce n'est pas au despotisme, mais à la superstition et au mensonge qu'y sont sacrifiées chaque jour des victimes innocentes. Oui, cette maison est une bastille, et nous détruirons ce repaire[6].

Enfin, la Béatrice de Ian Brown a une homologue écossaise dans le personnage emblématique de la Mrs Scott que Iain Crichton Smith a choisie pour servir d'héroïne dans son roman *Consider the Lilies*[7] : le récit met en avant ce personnage de vieille femme, pourtant presbytérienne, qui est expulsée de chez elle par Patrick Sellar, personnage historique, pour servir les intérêts du Duc, propriétaire des lieux. Pour Mrs Scott, qui, contrairement à Béatrice de Planissoles, n'a pas su garder son mari et son fils auprès d'elle, cette éviction n'a aucun sens. Et le pasteur de sa paroisse non seulement lui refuse aide et soutien mais il lui reproche sa culpabilité : cette attitude choquante mais singulière a quelque vérité attestée par de multiples témoignages de comportements analogues. Le contexte historique, politique et religieux de Mrs Scott est différent de celui de Béatrice de Panissoles, et le comportement amoureux des deux héroïnes n'a rien de comparable ; cependant le

lecteur et spectateur écossais peut mettre en miroir ces deux femmes âgées qui traversent des épreuves dont elles ne comprennent ni les tenants, ni les aboutissants :

> They wanted me to tell them about Mr. MacLeod sending me to the minister ; about him wanting me to stir up hatred against the minister and the Duke. I couldn't understand. (Smyth, Price, Hepburn 38 – sc. 12).

Seule la dignité de leur attitude devant leurs juges permet une opération de transfert favorisée par l'empathie éprouvée par le lecteur et spectateur.

---

1 Émmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard, 1975.

2 Les références au texte renvoient à la traduction française, donnée ci-après.

3 Toutes les citations sont tirées de la traduction publiée ci-après. Le numéro de page est celui de cette première édition du texte.

4 Symbole mondial de l'énergie solaire en France, le grand four solaire d'Odeillo est situé dans la commune de Font-Romeu, dans la région du Languedoc-Roussillon.

5 Brown ne fait pas mentionner à son héroïne la question linguistique, à savoir la confrontation langue d'oc et langue d'oïl : le sujet est à l'évidence moins pertinent.

6 Georges Bernanos, *Dialogues des carmélites*, Paris, Gallimard, 1961, troisième tableau, sc. 11, p. 1642. L'indignation des carmélites, au quatrième tableau, sc. 7, p. 1661, est à l'égal de celle des cathares pourchassés :

> SŒUR CONSTANCE. Est-il croyable qu'on laisse ainsi traquer les prêtres dans un pays chrétien ? Les Français sont-ils maintenant si lâches ?
>
> SŒUR MATHILDE. Ils ont peur. Tout le monde a peur. […].

7 Iain Crichton Smith, *Consider the Lilies*, Édimbourg, Canongate, 1987 (Victor Gollancz, 1968). Le texte du roman de Crichton Smith a été transformé en texte dramatique par Harriet Smyth et Anna Price, intitulé *Consider the Lilies*. Le script revu par Anna Hepburn a été paginé et structuré en treize scènes. Le texte dramatique n'a pas été publié, à ce jour, mais une copie m'a été transmise gracieusement. Le texte est daté de 1989. Le texte a été joué en 1989-90, selon Anna Hepburn qui n'a pas pu donner davantage de précisions.

Dans un courriel daté du 9 septembre 2010 11:32, Anna Hepburn m'écrit :

> Dear Jean, […] I will send you script copies by post, as I don't have a 'Lilies' one on my computer, and really I do need to type out a new script, so please

forgive the age of this one. I will get round to it when I have time, but am still very busy at the moment. Best Wishes. Anna

Épilogue

Ian Brown

Beatrice

Inspired by Émmanuel Le Roy Ladurie's *Montaillou*

For Nikki

BEATRICE

THE SET IS A ROOM FURNISHED WITH A BARE TABLE AND CHAIR. THERE IS A CANDLESTICK ON THE TABLE, AND VERY LITTLE ELSE IN THE ROOM. A DOOR OPENS OFFSTAGE, AND CLOSES.

BEATRICE DE PLANISSOLES ENTERS. SHE IS DRESSED IN A BLACK DRESS OF THE EARLY FOURTEENTH CENTURY. THE DRESS HAS, STITCHED ON TO IT, A DOUBLE YELLOW CROSS. SHE IS NOW IN HER LATE FORTIES OR EARLY FIFTIES, WAS A BEAUTIFUL YOUNG WOMAN AND IS NOW STRIKINGLY ATTRACTIVE, BUT WORN BY HER EXPERIENCES OF THE INQUISITION. SHE IS FRANK AND FRIENDLY, BUT AS SHE ENTERS IS STILL DISORIENTATED FROM THE CAPTIVITY FROM WHICH SHE HAS JUST BEEN RELEASED. IT IS THE MIDDLE OF THE NIGHT AND SHE IS TRYING TO UNDERSTAND WHAT HAS HAPPENED TO HER.

SHE PACES ROUND THE ROOM

They let me out.

CROSSES TO SEAT

I didn't expect. Release. I didn't expect.

STANDS AT TABLE

They said I was free to come back to my own home. They did. Free. My own home.

LOOKS ROUND

Home

SITS DOWN. LOOKS AT AUDIENCE

They used to confiscate the home in cases like mine, still do, but they said in the circumstances of my case, my age, the long time ago. They say others, released, their neighbours drove them away. You won't do that, will you? I must tell you, explain, talk to you, and then, if you forgive, do not drive me away, I may stay here. My home, my ostal. How to begin? How to tell?

Montaillou was my village, my home in the mountains, until I came down here. They came to it from the Lowlands, the orthodox Catholics, from the centre, from the King in Paris wherever that may be, from his Pope in Avignon who brought the Inquisition, the holy examination and punishment to the Cathars. They burned the good men. They persecuted. They massacred whole villages. When they came to Montaillou they arrested the whole village. They could have killed them all. They did elsewhere. I never understood. I never knew why it had to change, I don't understand why it came then or why it came with such fierceness. They say it began over a hundred years ago. Someone told me, I can't remember who now, that the Pope wanted to attack heresy and the king to subdue the rich south with its independent nobles. Well, they've certainly done that.

But when it began the Inquisiton damned you and everyone you had been friends with. Touch heresy, they said, touch pitch. Guilt by association. Witchhunt.

This was what the old count kept out while he was alive. But after I'd left Montaillou, after he died, the Inquisition came to the village and the old family powers fell away. People are taxed, families poor. Except the Clergues survived for a time, survived by making others poor for their own advantage. Bernard was the count's bailiff, his all powerful agent. And Pierre was in charge of tithing in the village, the Catholic priest, the Bishop's representative.

In the end they did find out he was a Cathar. Much good his power and prestige and family did when the Inquisition found him out.

It's muddled in my mind, but it wasn't just that he was a Cathar. I don't think it was just that. They must have found out about all his other doings, his women. He slept with married women too, you know. One of my friends told me she told him it was a great sin to sleep with a married woman. Maybe they were in bed together when she told him off. Knowing him, they could have been. Knowing her, they probably were. Anyway she says he said, 'Not at all. One woman is just like another. Even if you're married to her, it's still sin. And that's to say there's no sin about it at all.' Cathars think all women are sources of sin and to go with one woman, doesn't matter whether she's married or not, it's the same kind of sin, and you can only get rid of it by total abstention or deathbed repentance.

How do I know about Pierre being my friend's lover?

HOLDS OUT HER THUMBS

My louse killer. You watch for the creatures on your friends' bodies or hair and then… dead. Sometimes fleas are full of blood, aren't they? They burst like a bag of dye, scarlet on the skin. If you're close friends, you never know if it's your blood or your friends, do you? It doesn't matter. It's the act of friends to delouse one another. Or of lovers.

We all used to sit in the sun on bright mountain days. Up there the days were fresh. The sun, when it shone, sparkled on the streams. The air was clear, fresh. Down here where we sit now, in the lowlands, it seems close, humid, dank. Life is dank now; then at Montaillou in the Pyrenees, it was fresh. Valley people can't know that mountain air, clear, I don't think.

We used to sit in the sun or by the fire and talk, me with my louse killer and the women, we'd talk. We'd talk of what was happening in

the world, who was cheating who, who was making trouble. It's amazing what we knew. Amazing what we'd say in our intimacies. That's how I heard of Pierre being my friend's lover. Warm the intimacy of us women together there. You never spoke of your beliefs unless you knew the company was safe, shared your ideas. Dangerous to talk Cathar in the company of a Catholic. When a Catholic was close by you kept your tongue. But when you're with your friends, in the sun, by the fire, in the warm, you look for lice in the hair, along the hair-line and talk.

I used to delouse Pierre

The priest, Pierre Clergue, told me he wanted me. It was at confession. I knew his reputation. Mistresses everywhere. What can you expect of a priest in these times? They can't marry. And they have the power to will their way over many women. But that was nothing to do with it in those days. He was just… beautiful.

Think of little Grazide Lizier! In her mother's house it first happened and her mother knowing, so they say. A child, thirteen, fourteen. And she came to his house as a maid and he was having her there all the time. She married a labourer on Pierre's family farm so he still could have her. Her husband didn't mind the priest, but she wasn't to have other men. He didn't mind Pierre, though. What choice if he did? I think she wanted Pierre. I'm sure she did. That's why I'm here now, you know. That's what brought me down to the valleys, getting away from him. My lover. I want to stay. I do. This is all the home I have now. I'll try. I'll try to tell this in order. Please, I'm confused. Only just from the prison.

I go to church. I kneel to make my confession. I felt devout then, I suppose. We didn't have a confessional box in the village church. Too little. Too bare. So, we used to kneel behind the altar of the Blessed Virgin to confess. One day, about Candlemas, before I can say a thing, he says to me… there in church, right behind the Virgin's altar… anyone could see… 'I want you more than anybody else in the world'. In the confessional! Those may not be exactly the

words he said, but next thing I remember was his arms round me, his hands all over my breasts, and, when I tried to push him off, his hand down there, trying to lift my skirt. I was a bit taken aback. Well, wouldn't you be… in the church, in the confessional? I mean, I had heard stories about Pierre Clergue, but this was, well, sudden. I didn't know what to do. So I push him away and he falls on his back-side in surprise. Flop!

Well, it's trouble if you're not careful, isn't it? You know how men are. A woman has to watch out for her men watching out for her. All those men. Let me see. Let me get it right. Berenger… married him. Raymond… under the bed. Pathau… raped me. Berenger… died. Pathau… lived with him. Pierre… loved him. Pierre… loved him. But I never slept with other men when I was married, except for Pathau, of course… he was Pierre's cousin. But Pathau raped me. He raped me. I didn't make a fuss. What would be the point? He would deny it. Berenger, my husband, might not believe me. And if he thought I was being unfaithful to him, he'd have killed me. That's the way of it, isn't it? And when Berenger died, Pathau and I lived openly together – he had a claim on me because he'd already taken me by force – until Pierre came along and seduced me from his cousin's side. He was a good looking man and I was losing interest in his cousin by then. And so was he in me, because, when I did take up with Pierre, all Pathau did was turn to my maid. So I don't suppose he can have cared too much. Pierre was always careful about us. That was a secret. Not like living openly with Pathau. I don't know. I always seem to have trouble with men.

LAUGHS When Berenger was alive, we had a steward called Raymond Roussel. Yes, we were in a castle. My husband was Berenger de Rocquefort, military deputy, governor of the castle of Montaillou. Governor! A garrison of five or six. But it was enough. He looked after public order, jailer and so on. Then there was Pierre's brother, Bernard Clergue, he was the bailiff, the count's civil deputy, collecting taxes, ruling the business of the village, I mean, a powerful position. With Pierre representing the Church and its taxes and Bernard the count and his taxes, the Clergues were a powerful

family. Then that wasn't such a problem, because the old count was a friend to the mountain people. He wasn't hard about his taxes and he put the church off from taking its full tithes. But after the old count died – that was, oh, just after the new century – they say Pierre took a tithe of up to an eighth of the harvest. I ask you, an eighth! The old count, he resisted the church taxes.

Where was I? My marriage with Berenger was arranged. Of course, they always are for people like me, aren't they? I mean, we weren't that rich, but we had a position. I'm a noble woman. We have some power and prestige and a little money. Our daughters can't just marry anyone they like. These things are a matter of business. Usually, the men run it all too. So, there you are, but Berenger was perfectly quiet and friendly in his way.

Doesn't matter whether they're friendly or not, does it? You don't have a choice, do you? Who found him? I can't remember. It may have been an aunt or someone who knew the family and my father told me I had to marry him. So there it was. I quite liked him. He was cheerful and he didn't get in the way. He wanted to make children and we made our daughters, but he didn't want to use me so much it was a nuisance and when he did use me he treated me with some care and he didn't treat me badly because I bore him only daughters. So there you are, he was friendly enough in a distant sort of way and he didn't beat me often. He only hit me in our early years when I argued.

LAUGHS

Raymond Roussel. Well, there we were, running the castle, the military administration of the village. Us, I ask you. And we had this good-looking young lad for a steward. And I was younger then too. I can't remember how old I was, but it must have been about twenty because I'd had one of my girls by then and I was carrying Esclarmonde. She's number two. I wasn't showing, though. Anyway, here's this young man and it's not as if you ever marry a man of your own age, do you? Always ten years older, or more, the men. At

least in our family. I suppose that's why there are so many widows. Berenger meant well enough, but to me he was old. Maybe I shouldn't have cared about that, but I did when I married him and, even now I'm older, I resent his age forced on my youth. It's having no choice. It`s being forced. And so I just found myself drawn to this steward Raymond. It wasn't love, or passion. It was something courtly, like courtly love out of romance. You know how the poets sing about it, don't touch, just look, don't do anything, just adore.

Well, it makes it easier to bear the old men in power who use us. It was a way of passing the time, a little flirtation. In an arranged marriage, where's the harm in a little respectable flirting? Why shouldn't a woman let her eyes wander? So long as she keeps her hands to herself?

Anyway, it all came to a head one day when we'd been talking. Berenger was away and I don't know what I'd said. He was always asking me to run away to Lombardy with him. I mean to say. I told him it was no good saying Lombardy is a place for Cathars to find peace, tongues will… I'm not a Cathar now. I've repented. I've confessed. And I refused him. That was then. I told him people would say we'd gone for only one reason. I said it might be possible if it was a religious pilgrimage with chaperones, but to Lombardy, with a young man!

PAUSE

He did want me, though. That night, we'd dined together and God knows what silly things we said. So, here I am, setting the house in order and I go to bed. Everyone in the house is asleep and so am I, just dropping off, when Raymond comes out from under the bed and gets into it, in his shirt! Just his shirt! After we'd spoken, he'd gone in secret to my bedroom and hidden under the bed. And he starts trying to make love to me, hands here, hands there, and I could tell he was excited. Excited?! So I cry out, 'What are you doing?' I mean, I knew. Well, then, Raymond says, 'Shut up. Be quiet.' I said, 'You peasant! `Shut up'?' Calling him a peasant was a

bit of an insult because he did have some claims to being gentry, but I didn't care about that then, what with his hands, his ideas, and his no breeches. So I call out to my servants in the next room. 'Help!' I shout, 'Help! There's a man I don't want in my bed.' I'll tell you what, he got out then so fast, out of the bed and out of the room. A little later we let him go. He didn't really want to stay after that.

I don't know, seduction's funny. I remember asking Pierre why he seduced me. Come to that, why he seduced so many women. He said, 'I'm a priest. I can't have a wife.' I think what he really meant was that he couldn't settle to have just one woman. I said to Barthelemy, not the same thing quite, but I told him, 'You priests chase women more than other men'. Barthelemy was my lover later. Later, after I moved down here. After my second marriage. He brought me to this, you know. To these crosses.

LOOKS AT CROSSES, TAKING THEM IN

I wear them for my heresy, for a penance till I die, because I was close to the Cathars, the good men, not the Catholics, the bad ones. But the Catholic Inquisition says the Cathars are heretic. So I must wear my crosses TOUCHES THEM till I die.

Heretic. That's a heavy word. Pierre was both Cathar and Catholic. That's a heavy matter. To be heretic and orthodox, representative of the bishop and the Inquisition and to believe what you must suppress. But I don't believe in heresy. This is my home. I want to stay. I have repented and confessed. I used to be tempted by Cathar ideas, that's all. I don't believe them now. I've repented. I must recant. Pierre talked. Cathars believe all the world is evil, he said; the devil owns the world. Wbat did that have to do with us? He said flesh is sinful in itself, so nothing he did added to that sin. He talked like this a lot after we'd made love. I wanted to lie at ease, but he talked on. The Cathar priests, the good men, didn't touch women. They kept apart. Women to them were the very cause of sin. I know all men think it's women's fault – they'd be angels if it wasn't for women arousing them – but for the Cathars, the good men, this was

a special belief. Pierre said, since sin was unavoidable, there was no point in avoiding it. He said women were sinful, but he never seemed to stop touching them. Pierre's energy, his lust in this belief, swoll and swoll so that for him to be in the company of a woman was no better than to bed her, to be with a woman for him meant to own her. But the Cathar good men acted according to their faith even until they were burned. The old count still kept the Inquisition out then, but in the valleys here they burned what they called heretics black dead.

PAUSE

After we'd made love, he'd tell me these things and we'd lie together and I would delouse him. Sometimes at the window, sometimes by the fire, sometimes in the bed.

HOLDS UP HER THUMB My lousekiller.

The Cathars, the good men, said that, with the riches of Satan, you can't be satisfied, whatever you have, because the world is Satan's and doomed to be destroyed. But Pierre wasn't good like those heretic priests. For him, money was the family, was power, was prestige, was position, and he would never marry because that would mean sharing that, losing some of it to someone else, some other family. Of course, then, the financial power of families could mean something. That was before the old count died and the Inquisition destroyed beliefs and the Bishop's taxes and tithes reduced the village. They say the King in Paris wanted to reduce the whole of the South to his control, and that the Inquisition and taxes were part of his plans for suppression and control. I don't know. These levels of power are beyond me. I just live my life in the midst of what I see, partial, limited, incomplete as that is.

I remember Pierre's mother, Mengarde, and her daughters, Esclarmonde and Guillemette. I used to delouse Mengarde sometimes as a mark of respect and honour. We used to talk in the warmth. She was a friend to me. We talked of daughters and men,

and the village life, and the Cathars, the good men. We never spoke of them when little Guillemette was around: she wasn't old enough when I knew her to hear about the Cathars, so we kept quiet. You never spoke of your beliefs unless you knew the company was safe, shared your ideas. There were some in the village you couldn't trust, the Catholics. You had to be quiet when they were near, but if they weren't around, we'd gossip, Mengarde and I and our other friends, about who was in the hills with the Cathars, the good men. The Catholic women might try to find out these things, if they were around, but we never spoke of the Cathars when they were there.

TOUCHES HER CROSSES

Well, you see what can happen if the Catholics get to hear of these things.

I remember something else about Mengarde. When she died, Pierre buried her in the church, under the altar of the Virgin of Montaillou. That's how important she was, the altar of the Virgin. I worship the Virgin, adore her. She speaks to God for women. She is the God of women. Not just an angel interceding. She saves us herself. They told me that this was heresy too. If it's heresy, it's heresy to a man, not to a woman. Why should the Virgin not be our God? She's the women of women, the mother of mothers. She understands us. She brings life. She brings children.

My daughters used to de-louse me. I love it when my daughters de-louse me. That's when we relax, when they tell me their hopes. It was at de-lousing when they were younger that they told me their hopes about marriage and I told them about pleasure and men and disappointment.

I kept their first menstrual blood. I preserved the blood of their first bleeding, the blood that marks them a woman, to make a love potion later so that their husbands would love them. It's a charm a woman with her daughters in her heart has to use so that the husbands keep her daughters in their hearts. How men hit women!

They lose their tempers. They're used to being in command. But if a man cares, he won't hit a woman. A lot of men beat women in the way of things, without thinking. They expect them to do what they're told, no arguments. Some don't. Pierre didn't hit me, even though we were lovers.

None of my men hit me. Except my first husband. Orthon, my second, might have, but I was older then: I had my own strength in age and riches. If the charm can save my daughters from being beaten by their men, then you must use it. Even if it is sorcery, which it isn't.

When the bleeding came to Condors, I looked her straight in the eye and asked what was worrying her. She told me. I told her what being a woman means and how things might be. A mother must do that. I did it for all my girls. We knew that as soon as she started to bleed, we must look round for a husband for her.

If you have riches and power, you marry for riches and power. Love isn't a question. You make a business arrangement for your family. I had the dowry. I had the little wealth we owned and I wanted my daughters to be safe. They would say things like, 'Why have I got to marry him? He's horrible!' Well, Condors did anyway. He isn't good looking, her husband, I'll give you that, but he is steady and he has a manor and he doesn't drink and they say he didn't beat his first wife – she died in childbirth, poor thing – and he doesn't beat Condors. There you are, if there was anything I could do to help make Condor's life more, well, pleasant, of course I did it. That's why I kept the blood to make the right love potion for them all. And perhaps Ava has trouble with a husband who chases all the time after whores, but there's nothing wrong with an open business transaction and he doesn't keep her or the children short. And he doesn't beat her. She just feels humiliation that he's so open about it. But what can you do about it? What can you ever do? He's never brought her disease. And Condors is settled with her ugly man and they are almost friends. He's gentle. My potion really worked for him. And Esclarmonde's husband takes proper care of her even if

he does like a drop of drink. And Phillipa, my favourite, red haired like me. Her husband is kind. He only hits her in anger. And only once in a while. He does care about her. So perhaps my potions have worked. Without them, things would have been worse. And they don't starve, my girls. They all have prestige and position. My grandchildren are all well enough off and healthy, thanks be to the Virgin.

My daughters are my joy. This, I tell you, is what matters to me, even more than my home. They stood by me. Full of tears, they were. Oh well. The Cathars always say that the souls of the dead, the good souls go through the holes in a woman's body into the body of the unborn child. So a soul never dies, it just moves on to the next body. That's why my girls are so good. When Pierre told me this, I always said that, if the good souls went into a baby's body, why couldn't it talk when it came out. He never had an answer. But my daughters have good souls in them. They always had. They've been good to me. I suppose all my men have used me in the end. But my daughters spoke for me.

What next, what must I say? I've told you of Pierre, my marriage, my daughters, my heresy. I'm trying to understand why I'm here, trying to make an order out of my confession. What next, what next? How did I come down here? My sister Gentile, worried me away from Montaillou. Our father, I confess it, was sympathetic to the Cathars. A chevalier, lord of Cassou, up high, near Montaillou, but you lived in Foix, in the lowlands, to be near the count. He was not really a Cathar, but he was friendly and they would visit. A friend said when I was a child, 'If the host in church is really the body of Christ, he wouldn't let priests eat him. And even if his body was as big as a mountain, the priests would've gobbled it up in a pie long ago'. He paid for those friends. While I was still at Montaillou, the Inquisition heard of you, my dear old father, and you were arrested.

They found him to be a Catholic, but they decided his friends were not. He had to wear a single yellow cross, just one, not like my two

because I am a heretic, you know. They let you go, but you had to wear the cross.

PAUSE

He might have been burned to death or maimed, you know how it is.

PAUSE

I am afraid that might happen to me. That I might be condemned to be burned. I've heard of women who are condemned. They can't be hanged. A man's hanged naked. To undress a woman publicly would be a shame to decency. The women they bury alive or burn. To be buried before you're dead, feel the flames licking at your body, melting your flesh, blackening the white of your skin, is not to be borne. But they heard my case and heard what I had to tell them and decided I was repentant and had come down to the lowlands and lived as a Catholic.

I used to tell my friends the story of my father's friend and Christ's body and the priests and the pie. I have to wonder if the word about my father came to the Inquisition somehow from me. I know that when I was arrested, twenty years later, they knew I'd told that story. It was the very first thing they asked me. They had files. They had confessionals, yes, but they knew more. There were informers. Those in power hear everything. I've learnt what I can't say. The valleys have changed. When I was a girl down here, you were less afraid. And I would not have had to wonder if it was me, telling my story to entertain loved ones, led to my father's arrest and public humiliation. He died within a year of his release. Maybe it's all part of my heresy and sin. Maybe it's all me.

How did I come down to the lowlands? I was always close to the Cathars, but I was never really one of them. Our family was Catholic; we were, but we were close to the independence of the mountain people. I lived near them most of my life. My girls were

born among them. They didn't need the hierarchies of the church. But I wasn't really of the mountain folk. I don't think I was. And my sister was a firm Catholic, married in the plains, orthodox. She said I was wrong to be so involved with Pierre. She didn't know his beliefs, but I think she suspected. And she knew I can be indiscreet and she knew father had been condemned to the bondage of the yellow cross. My friends were in Montaillou, but Gentile told me it was no longer safe from the Inquisition. And God forgive me, we all knew the old count was getting on and his heirs were weak, wouldn't be able to protect his hill towns. She and my brothers found a second husband for me, Orthon de Lagleize – his name means 'of the Church' – a noble on the lowlands. I wasn't really a Cathar; I worshipped the Virgin; I had my daughters, two needed to marry and two still to school.

The whole village begged me not to go. Pierre led them, saying I was going down among the Catholic wolves and dogs of friars and bishops. But I had to follow my arranged marriage, my safe haven, and I ended up with my husband, living between Foix, where the count lives, and Pamiers, where lives the bishop and the Inquisition he was going to unleash on the hills. I renounced the errors of heresy when I came down. I confessed to a friar. I returned to the Catholic church. My sister ended my two years with Pierre and I was dragged away from my mountains where the danger of Inquisition and the power of the king was growing. But I left part of my heart in the clear air and friendship of the mountains. Some of them betrayed me later, but you can't blame them. The whole village has been arrested. They were all threatened with living flames.

I was torn by my journey down the roads to the valleys, to my new husband, to darkness, but I came down here. He was polite to me. We found a good husband for my oldest, Condors, and I had my safe Catholic Lowland husband for a time. But he wasn't so young. Anyway, he died and I was still looking for a husband for Ava and my two youngest girls had still to be taught their lessons. They went to this priest, Barthelemy, for their lesson. He was so delicious, I could have gobbled him up. I liked both my priests, but Barthelemy

was my indulgence.

This I must tell, one day, he had finished his lessons, and my Ava and Philippa were in his class, I went to meet them, there he is, standing there. I say to him, 'Come to my house this evening'. He did. I got rid of the girls for that night and he finds me there alone. 'Well' he says, 'What d'you want of me?' Silly question. I said, 'I love you. I want to sleep with you'. I was getting on a bit. I didn't know if he'd be interested, so much younger than me; I still wanted him in me so much. He looked a bit surprised, but I told him again, 'I want to sleep with you'. He said 'all right'. We did it at once in my home and did it often again. He actually used to call it, 'Committing the carnal sin'. He did, he called it 'the sin of the flesh'. He still did it, and I enjoyed it. Me, I called it 'love'. I adored the man.

I used to say to him, 'You priests and your priors and abbots and bishops and archbishops and cardinals, you're the worst! You commit your 'sin of the flesh' more, you desire women more than any other men'. He tried to say I was trying to justify myself. But, my God, he was so young. I was coming up to forty and he was twenty four. So lovely, he was. I've never committed the sin of sorcery, but, by God, I think the priest Barthelemy cast a spell on me, for I loved him so passionately. And yet when I met him, I had four girls, I was widowed twice, and I thought my days of such things were well behind me. I didn't think the men would look at me any more: they've eyes only for the younger women, the girls, just the way Pierre and the other village men were always after the young girls, forcing them, too. I thought my best was well behind me. But how attractive he was and it's so flattering when they respond!, makes you feel there's some life in you yet! So, I was locked with Pierre, no doubt of it, but I loved Barthelemy. I loved him, and my great pleasure was to know I gave him pleasure. I loved feeling young and alive in his arms.

This was after my second marriage. I must have married Orthon, really, for the security, and the position. And that moved me away from Pierre. Apparently after I left he was so active with the village

women it was a miracle his breeches didn't burst. He and I made love two or three times a week. I think he was hurt when I left. It wasn't just my body he wanted. He liked me. Later, with the others, it wasn't like with us. He took them by his power, his authority, his position as representative of the Inquisition. He'd threaten them. He wasn't the man I knew. Not that I gave myself to him straight away. Not on that day he grabbed for me in the confessional behind the altar. That happened in Lent, February I should think. Some time then, anyway. But I didn't give myself until the summer. The spring and the summer's such a time for dalliance. That's what the poets sing.

> Nothing is so hard to win
> As the thing I most desire
> Nothing causes such longing
> As the thing I cannot hire
> Alas of love all my gain
> Is its gift of my sad pain

He was strong and he was caring. We did it so often. When Pierre worked his way into me, I knew I wanted him. We made love a lot, a lot. It's coming clearer. This is Pierre. This is how I came to sin. This is a pattern.

So, Pierre. I was so frightened of falling pregnant by him. But he had a secret herb. If a man uses this herb or whatever it is, when he comes together with a woman, he can't make babies and she can't conceive them. This isn't sorcery – I was accused of sorcery later by Barthelemy – but this wasn't anything like that. He didn't want me falling pregnant, he had the herb. I was brought up in the country I thought I knew what it was like. 'Is it the one cowherds hang over a cauldron of milk and rennet to stop it curdling?' Sperm's like milk, don't you think? Looks like it a bit? If it is like the cowherd's herb, then it would stop the sperm from curdling inside me so I wouldn't have his baby. That was my idea. But he wouldn't tell me.

The way it works is when he wants to know me 'carnally', he wears

this herb wrapped up in a piece of linen, about an ounce. It is as long and wide as, say, the first joint of my little finger. LOOKS AT JOINT. This size. He has a long cord he has tied in a loop to the linen package. He puts that around my neck when we are going to make love. When we are naked and standing up, when he puts it around my neck, he would make the package perch there, there in his hairs for a moment, hiding in there till I played with him, and the herb in its package fell into my hands. 'Let me keep the herb'. But he never would let me hold it long or keep it. 'No, I won't', you'd say, 'because then you could go with another man and not fall pregnant'. Then, when the time came, he would put the herb package inside me, in the opening of my belly. Then we could make love.

He wanted me for himself. He was a bit jealous because he wasn't my first. My husband was. And then Pathau. But I never played with anyone else while I was with you. He was so odd about other people stealing his place or his possessions or his privileges. He saw it happening all the time. I never gave him cause for jealousy and he was all right with me, but he was proud of his position as priest and wouldn't allow any slight against that. And he was proud of his ostal and its wealth and would do down anyone in a transaction to help his family. What about you and your brother, Bernard, the bailiff. You went about stealing people's property in the name of the law and you even murdered one poor man when he threatened to protest to the count. And what happened to his property, his flock of sheep? Somehow or other they ended up in your ostal and their owner was found on the hillside, neck broken. Your ostal had to be first. Pierre had to be in control to be boss, trust no-one. Men never know how fond we can be of them. Never trust our love. That's because you're such traitors yourselves. And then, your treachery makes us treacherous and so the world runs on.

But if he hadn't had that herb I wouldn't have felt so free to be with him. To have a baby would have been such a shame to me, widow as I was, and to have had an abortion… If you were found out, the punishment… My life has been hedged with the fear of being

burned. I would not take the risk of your child. With you father of so many bastards, I would not feel free, unless you had the herb, or else my freedom would have been my death.

But it did happen freely and the reason in my heart for it to be so free I never quite knew. Something in you lets it happen. Your belief that the world was the devil's, your commitment to sin because all was sin. So you can't escape it. So enjoy it. That's what I thought then, too. I suppose, then when I was a heretic. Not now, of course.

For the Cathars the thing is repentance at death. Then they're saved and absolved of all the sins they've committed in their life. They die in endura. When the time has come to die, no more food, penance, purge your body of earthly appetites and, whatever's bringing you to death, you must die of hunger. Then a good man comes and lays on his hands and you go to heaven. Not your body; they don't care what priests say about the last judgment. They believe your body will be destroyed like cobwebs, because it's the work of the devil. Or you might be reincarnated. That's what they believe, not me, not now. These are the beliefs I used to hold. Some of them. Or was supposed to hold. Pierre held them. My father did too, more or less, though you never quite said so. Did I hold them? I know I feel in me the tension of sin and desire and even love set against any moral order men lay on my living. Anyway, I never met the good men face to face. They avoided the company of women because they would have brought them to sin. Women being unclean. I do like the idea that the body goes, though, fades like cobwebs after death. I sense the passing of life, of sinews sapping, of substance slipping away. The Cathars say it is all the same, sin or no sin, because life is sin and each action is as bad as the next. Catholics preach repentance and purity and the avoidance of sin which seems to lie close to the avoidance of life. Me, I felt my desires as a woman and my children's vitality, the life in them and I did want two of the five men I have been obliged to know, but only two out of five, and the men made the choices. Except I chose Barthelemy at the end. That was something. Sin, repentance, purity, I know what those words mean, but I know it coming from the prison of the Inquisition. But when I

felt, in my own way, felt inside me…

I'm trying to make sense, find a pattern, because the bishop says I must, his pattern. I want my pattern, my sense. I always adored the Virgin. I burned candles before her. I worship her. I am a Catholic, I think. I confessed when I came down from the hills and made peace with my sister, Gentile. I lost from my life my home and my lover and I escaped what came to Montaillou. It wasn't just the punishment that came, and taxation. It was a way of life that went. Now individual ostals and independent people all brought under the bishop in the lowlands and the count in the lowlands and the king in Paris, whatever kind of land that's in. Now. We've been made Catholic, French and taxed. But I missed that trouble. I wasn't there. I confessed in time.

PAUSE

That trouble. The church sent its Inquisition to root out heresy and it went through our village and punished the heretics, imprisoned them, tortured them, killed them. It massacred whole villages in other places. It was gentle to Montaillou. It only crushed it. That is the power of the true church. But why do so many wicked things happen? The priests don't behave as they should. Innocent people are slain on suspicion. Priests don't obey their vows of celibacy and yet the good men of the Cathars do. The heretics are the good Christians and the Christians heretic. No moral system holds; they all fall into their opposite, into hypocrisy. But I must confess to you.

Confession. Pierre made love to me once after I left Montaillou. He came to our house under a false name. There in our house I came together with my Montaillou priest for the last time. My maid kept watch at the door so we wouldn't be disturbed. He came to me in memory of good times past, not as a token of times to come, which is how it is at the beginning of things.

I became afraid of him, for him. He would always want to try out something more risky. It was as if he was proving himself, testing

himself, all the time. You always had to show you could go further. Once he sent his pupil to me to take me to the church. It was late and the boy had a lantern. When I get to the church I find Pierre has put a bed in the sanctuary. I said, 'We can't do this in St Peter's Church'. And he says 'What does St Peter care?' Then he says how much he loves me and takes my clothes off and makes love. That was it. That was the end. It was all too dangerous. Pierre wasn't looking for me any more, he was looking for danger. All the time trying, testing, tempting temptation itself.

But Pierre was a good and competent man in his way, ran his church and parish duties well, and was seen in the district as doing right by that side of things. In that way he was respected. And yet in the end you, who had been a leader of the Cathars in the village, the man I loved and desired, you denounced those you led, those friends I loved.

When the Inquisition came, Bernard arrested all the adults and they were cross-examined. And the prime provider of evidence was the priest Pierre. He would never betray a whole family, or two friends together. Out of ten people arrested, Pierre would be sure that eight would be released. The other two would find their secrets told. But they would be quiet for the sake of the eight released. And the property of the two who stayed in prison was confiscated by the bailiff, Bernard, brother of the informer in chief, into whose ostal the property somehow came. And so the Clergue family became more rich and more powerful and had greater and greater prestige and the chief informer on the Cathars was himself a Cathar, a man who loved to live dangerously. And he was safe as long as those left free might fear his power to imprison them. And he was safe as long as those under interrogation knew their family were still free.

Someone tried to speak, she tried to tell the Inquisition Pierre was a Cathar. And what happened? He accused her of bearing false witness. The church believed him, and found her who told the truth guilty of lying. And the duty fell to Bernard Clergue of cutting out her truthful tongue. That's the punishment for bearing false witness.

No-one accused Pierre again. He was safe.

What brought him to this? Was it just the riches for his family? Was it just his need to control? Was it just his obsession with power? I think it was all those things. But at the root I think it was that the Inquisition came close to him and frightened him with the death it might mean. And while he was still a priest, and they believed him dutiful and pious in denouncing others, they would not put him in jail, take away his family's ostal, and they would not torture him. And so, he informed.

But even then, he was kind to me. He had to come to a diocesan council and I was ill at Varilhes in the lowlands, so he came to me, and sat on the bed, asked after my health, how my heart was and so on, and he took my hand and caressed my arm. You told me God alone can absolve sins and I had no need for confession. Maybe all it came to was he didn't want me to mention his name, to implicate him. Bernard came to me later, tried to threaten me to silence. But I wasn't going to inform: to tell all about Pierre was to talk of myself. Anyway, what Pierre said then, when I was ill, about confessing direct to God and God absolving sins helped me a lot. It gave my mind some rest. So I asked, 'Why are you helping the Inquisition?'

He said, 'I've got those peasants of Montaillou just where I want them. I'm their priest. Their women serve me the way I want and, now the Inquisition's come, I've got absolute control'. 'Why do you need that?' I said. 'My family is the centre of my life,' he says, 'If I have power, my family has power. My family is rich. Now can I help it be richer and safer. But there are still people around who have insulted my family'. I could never get to the bottom of that – who insulted them or in what way. You were strange about things like that. But the idea of using the Inquisition like that personally… it's not safe.

'Why do you persecute the Cathars, the good men?' God forgive me, I was a heretic then. 'You used to be a friend to them'. 'I haven't changed,' he says, 'I'm still their friend, but now I can get my own

back on the Montaillou peasants'. He called them peasants but he was a peasant too. 'I'll get them back for the times they didn't show me respect and offended my family and cheated my ostal in business'. It didn't make sense, but he thought it was true and he resented his prestige being dishonoured. He became, that beautiful man, a bully.

I suppose he was always like that. I let it go. I didn't notice. I didn't care. Was it because I was used to men's power over women? It was that, but it was more. I didn't want to see the bully in him. I wanted his body and the movement of us together. I refused to see the rest as it grew in him, the endless demand for power, position, prestige, control. Maybe I should have noticed and spoken to him, to try to stop this drive to dominate, but I didn't. And when I was ill he came to me and was kind to me while he spoke so cruelly of our old village.

And he went from me after that visit and I never saw him again. Later, he sent me a parting gift of an engraved glass and some sugar. He must have met a Saracen trader. But I never saw him again. But I know he served the Inquisition for many more years and then, one day, they found out he too was a heretic, and they took him and examined him and they shut him away in the blackness of the Inquisition's prison. And then he died. They found out he was a Cathar. I didn't want to tell them.

My part in it was little. I did tell on you. You had betrayed so many without being betrayed because you remained powerful, and I cared for you still and you loved me in your own way. Why did I keep quiet for so long? You didn't deserve my protective silence. That was my gift, a free gift to you. And why should I tell the Catholics who burned or the Inquisition which tortured my friends? I cared for my friends, Cathar or Catholic. And if you were a priest working for the Inquisition, well, who knows what fears he faced? And, in the end, the Inquisition with its secret powers and its files and its questions would have crushed the village. Pierre was only the means; the cause was the church and the king and their need to rule us all. He took

his chance to live a little longer and support his family. But he did wrong.

My Barthelemy did wrong too. Barthelemy, who bewitched me, whom I adored. But he found out about my past as a heretic. He began to fight with me. He called me a wicked old woman, a witch. And he left. He said to me that, if he found himself in the diocese of Pamiers, or wherever there was an Inquisitor, he would have me arrested. I smiled at him then. What could I do? This man who I'd given everything that remained to me, whose body was the delicious fruit of my last loving years. I smiled as he abused me and said he would denounce me. To what? To torture for all he knew. Probably to torture. Even to death. I said, 'The priests of the good Christians are better than you.' I suppose I meant Pierre by that, too. God help me. Pierre did not drive me as far as the youth and beauty of Barthelemy, but I think he was a friend whatever he came to.

They arrested me. They took me to Pamiers and the bishop interrogated me himself. I tried to resist, at first. I even tried to run away when they first called me. They were not kind to me, the Inquisition. They were severe. I wasn't tortured. I wasn't threatened with burning. I was put in a dark cell on my own, fed once a day, with a single pail for my functions changed every two days, if they remembered, no clear air, no views, no height as in my mountains, my children and grandchildren I didn't know where, no word, silence. And when I was brought up with a few years left to me, my lovers gone, my daughters my only love and my own confused faith within me, when I was brought up from the dark cell to the bright sunlight and quiet, certain routine of the examination, I had no way of hiding. I was reduced. Some might resist. Some might protect. But I had lived my life through to here and still wanted some few years with my friendly daughters. I didn't want to be burned at the stake. I didn't want the pain of physical torture. The shock of light when I was brought up to my lowland Inquisition was pain to my eyes. And I told all. I told about Pierre. Not in rancour of hate. In fear, yes, but calmly. I was confessing my life, simply unburdening my soul. Telling them my beliefs. I told of my mountain life, my

daughters, my father, my grandchildren, my charms, my love-making, my husbands, Barthelemy, Pierre. And Pierre never came out of prison they put him in. Never again emerged. They burned him.

Barthelemy emerged. He did. He was released and the bishop did not require him to wear the crosses of the heretic. You see, he was no heretic, no Cathar. I was his problem. I was his immorality. I, not heresy, was his sin. So he was released. And here you see I, too, emerged from the prison. But I have to wear the crosses of a heretic and be seen in the street as I pass. It is a weight on my mind.

The men have sought the tidiness of dogma and authority and control. In my life I know how untidy it is to be beaten by a husband or have a beloved daughter beaten, how untidy it is to crave a good life for one's children, how untidy it is to love. They wrote down all my words in neat notes and they tidied away Pierre into his death cell, but death is mess and life is mess and I have never made sense of my contradictions nor do I have faith that sense exists. I have tried now to make an order, make a pattern in my confession, but it is not my pattern, I am not in this order. Every ordering has caused suffering and left another form of disorder. I must wear these crosses of my confusion. They have let me go from their prison, but they say I may not live here in my own house if you want to drive me away. That would tidy me away for you. But would it be right? Would it give you peace? I have done what I have done and felt what I have felt and pray that you will not drive me away. And if you were to let me stay, what do I want? What do I see in my life to come?

I shall soon go to God. The Virgin will know how to receive me. I want to sit here in my ostal – what remains to me – and know that my girls love me and fought my case before the bishop and will visit me still with my grandchildren. My own dear daughters, the blood in my heart, the heart in my home. And I will have memories of my life. And I want to make sense of them even if I know I cannot. Sin is not what I thought it was. Pierre is not what I thought he was. I

am different and yet me.

There, if I look at it, is my thumb, my louse killer, and to kill the lice, the fleas on my friends, my daughters, my lovers, to release the mingling of our blood, is an act of untidiness, an act of affection and health. And however the Catholic Inquisition with its search for sin may see that act, and however the Cathars with their world belonging to the devil may see it, this is the act of a woman, an act of love.

Ian Brown

Béatrice de Planissoles

Texte français de Jean Berton

Note du traducteur : L'auteur, Ian Brown, déclare avoir construit cette pièce dramatique à partir de l'ouvrage *Montaillou* d'Émmanuel Le Roy Ladurie. Le titre original est *Beatrice* et ce prénom a été complété pour la version française en reprenant la référence de Le Roy Ladurie, Béatrice de Planissoles, afin d'éviter toute confusion avec la pièce *Jean et Béatrice* de Carole Fréchette (Actes-Sud, 2002).

La scène se déroule dans une pièce meublée d'une table et d'une chaise. Il y a une bougie sur la table. On entend une porte s'ouvrir puis se refermer.
Béatrice de Planissoles entre sur scène. Elle est vêtue d'une de ces robes noires qu'on portait au début du XIVe siècle. Sur la robe on a cousu une double croix jaune.
Elle a dans les cinquante ans : elle a été une belle femme dans sa jeunesse et elle est restée séduisante, malgré les épreuves de l'inquisition. Elle est directe et cordiale, mais au moment de son entrée sur scène elle est un peu perdue parce qu'elle vient d'être libérée de prison.
On est en pleine nuit et elle tente de comprendre tout ce qui lui est arrivé.

Elle marche dans la pièce.

Ils m'ont relâchée.

Elle va s'asseoir.

Je ne m'y attendais pas. Relâchée. Non, je ne m'y attendais pas.

Elle se lève.

Ils ont dit que j'étais libre et que je pouvais rentrer chez moi. Si, si ! Ils l'ont bien dit. Libre. Et chez moi.

Elle regarde autour d'elle.

Chez moi.

Elle s'assoit et s'adresse aux spectateurs.

Ils confisquaient les maisons dans les cas comme le mien. Ils continuent de le faire. Mais ils m'ont dit que vu les circonstances de mon cas, vu mon âge, vu que ça s'était passé il y a longtemps… On dit que d'autres qu'on a relâchés se sont fait chasser par leurs voisins. Vous n'allez pas me faire ça, hein ? Il faut que je vous dise, que je

vous explique. Et quand je vous aurai parlé, si vous me pardonnez, si vous ne me chassez pas, je vais rester ici. Chez moi, dans mon ostal.

Par où commencer ? Comment vous dire tout ça ?

Montaillou, c'était mon village. C'était chez moi dans les montagnes jusqu'à ce que je descende par ici. Ils sont montés de la plaine, les catholiques orthodoxes du centre du pays, heu…, du Roi de Paris — je ne sais pas trop où c'est — et de leur Pape en Avignon. Celui qui a apporté l'Inquisition, la sainte Inquisition. La punition des cathares. Ils ont brûlé les Bonshommes, qu'ils appelaient les Parfaits. Ils ont persécuté. Ils ont massacré des villages entiers. Quand ils sont arrivés à Montaillou, ils ont arrêté tous les gens du village. Ils auraient pu tous les tuer. Ils l'ont bien fait ailleurs. Je n'ai jamais compris. Je n'ai jamais su pourquoi il fallait que ça change. Je ne comprends toujours pas pourquoi ils sont arrivés à l'époque, ni pourquoi ils ont été aussi féroces. On dit que ça a commencé il y a plus de cent ans. Quelqu'un m'a dit, mais je ne me rappelle plus qui c'était, que le Pape voulait extirper l'hérésie et que le Roi voulait soumettre le sud avec ses riches nobles trop indépendants. Eh ben, ils y sont bien arrivés.

Mais quand ça a commencé, l'Inquisition vous damnait, vous et tous ceux qui étaient vos amis. Qui touche l'hérétique, disaient-ils, touche la poix. La culpabilité par association… La chasse aux sorcières, oui !

C'est de ça que le vieux comte nous avait préservés tant qu'il était en vie. Mais après mon départ de Montaillou, et après sa mort, l'Inquisition est montée au village et ça a été la perte des vieilles familles, toutes puissantes qu'elles étaient. On met les gens à l'impôt, on fait en sorte que les familles deviennent pauvres. Il n'y a que les Clergue qui ont survécu un temps : ils ont survécu en s'enrichissant sur le dos des autres. Bernard était le bailli du comte, son agent tout-puissant. Et Pierre avait la charge de prélever la dîme du village : c'était le prêtre catholique, le représentant de l'évêque.

À la fin, ils ont bien fini par découvrir que c'était un cathare. Du

coup, c'en était fini de son pouvoir, de son prestige, et de sa famille, quand l'Inquisition l'a découvert.

Tout s'embrouille dans ma tête ; mais ce n'était pas juste qu'il était cathare. Je n'y crois pas — que c'était juste pour ça. Ils ont bien dû tout apprendre sur tout ce qu'il faisait. Tout sur ses femmes. Il couchait avec des femmes mariées, vous savez. Une de mes amies m'a dit qu'elle lui avait dit que c'était un grand péché que de coucher avec une femme mariée. Peut-être même qu'ils venaient de faire l'amour quand elle l'a renvoyé. Le connaissant, lui, c'était bien possible ; la connaissant, elle, ça devait être le cas. Enfin, elle me dit qu'il lui a dit : « Mais pas du tout. Une femme en vaut bien une autre. Et même si tu es marié avec elle, c'est quand même un péché. Et ça veut bien dire que ce n'est pas pécher que de forniquer. » Les Cathares croient que toutes les femmes sont à la source du péché et que d'aller avec une femme, ça change rien si elle est mariée ou pas. C'est le même genre de péché. Et qu'on ne peut s'en absoudre que par l'abstinence totale ou par la repentance quand vient sa dernière heure.

Comment je sais que Pierre a été l'amant de mon amie ?

Elle tend ses pouces.

C'est mon écrase-poux. Tu cherches les bestioles sur le corps ou dans les cheveux de tes amis, et puis… crac ! Il y a des fois où les poux sont pleins de sang, hein ? Ils éclatent comme des sacs de teinture, et la peau devient toute rouge. Si on est des amis très proches, on ne sait jamais s'il s'agit de son sang ou de celui de l'autre — c'est pas vrai, ça ? Peu importe. Ça se fait bien entre amis que de s'épouiller l'un l'autre. Ou entre amants.

On allait se mettre au soleil quand il faisait beau. Là-haut, l'air était pur. Le soleil, quand il brillait, faisait scintiller l'eau des torrents. L'air était clair et pur. Ici, là où on est en ce moment, dans les basses terres, l'air sent le renfermé et l'humide. Ça suinte. La vie suinte désormais. Mais là-haut à Montaillou, au cœur des Pyrénées, l'air

était pur. Les gens de la vallée ne connaissent pas l'air de la montagne, clair comme il est — non, je pense qu'ils ne savent pas ce que c'est.

On allait se mettre au soleil ou bien au coin du feu et on bavardait. Moi avec mon écrase-poux et les femmes, on bavardait. On parlait de ce qui se passait de par le monde, qui se faisait avoir par qui, et qui causait des ennuis. C'est surprenant ce qu'on peut savoir. Surprenant, tout ce qu'on peut se raconter quand on est dans l'intimité. C'est comme cela que j'ai appris que Pierre était l'amant de mon amie. On se tenait chaud dans notre intimité de femmes quand on était ensemble. On ne parlait jamais de nos croyances si on n'était pas sûres de celles qui étaient là ; on ne risquait pas de faire connaître nos idées. C'était dangereux de parler en cathare quand il y avait une catholique. Quand une catholique était avec nous, on tenait sa langue. Mais quand on était entre amies, au soleil, autour du feu, bien au chaud, on se faisait les poux de la tête ; on se faisait les cheveux et on bavardait.

Moi, j'épouillais Pierre.

Le prêtre, Pierre Clergue, m'a dit un jour qu'il me désirait. C'était à confesse. Je connaissais sa réputation. Des maîtresses partout. Qu'est-ce qu'on peut attendre d'un prêtre de nos jours ? Ils ne peuvent pas se marier. Mais ils savent imposer leur pouvoir sur beaucoup de femmes. Mais tout cela n'avait rien à voir, à l'époque. Il était tout simplement… bel homme.

Tiens, la petite Grazide Lizier ! Dans la maison de sa mère, que ça s'est passé la première fois, et sa mère qui était au courant — c'est ce qu'on dit. Une gamine de treize, quatorze ans. Et puis elle est venue chez lui pour faire la bonne. Et il pouvait la prendre n'importe quand. Elle a épousé un gars qui travaillait dans la famille de Pierre, ce qui fait qu'il pouvait la prendre encore et toujours. Son mari, il s'en moquait du prêtre. Mais il ne fallait pas qu'elle aille avec d'autres hommes. Mais Pierre, ça ne lui faisait rien à son mari. Est-ce qu'il avait le choix, hein ? C'est pour ça que je suis ici maintenant, vous

comprenez. C'est ce qui m'a fait descendre dans les vallées ; pour m'éloigner de lui. Mon amant. Je veux rester là. C'est vrai. C'est chez moi ici, j'ai nulle part ailleurs où aller.

Bon, je vais essayer. Je vais essayer de vous dire tout ça dans l'ordre. Mais excusez-moi si je m'embrouille. C'est que je sors juste de prison.

Je vais à l'église. Je m'agenouille pour me confesser. Je me sens dévote, à l'époque, je suppose. On n'a pas de confessionnal dans l'église du village. Trop petite. Trop pauvre. Bon, on va s'agenouiller derrière l'autel de la sainte Vierge pour se confesser. Un jour, vers la chandeleur, avant que je puisse dire quelque chose, il m'a dit… là, dans l'église, juste derrière l'autel de la Vierge. Et tout le monde pouvait voir. « Je te désire plus qu'aucune autre au monde. » Là, au confessionnal ! C'est peut-être pas ses paroles exactes, mais ce dont je me souviens bien, ensuite, c'était ses bras autour de moi, ses mains sur ma poitrine ; et, quand j'essayais de le repousser… il avait sa main là… et il voulait soulever ma jupe. J'étais pas peu surprise. On le serait à moins… là, dans l'église, à confesse ! Bon, j'avais bien entendu des histoires sur Pierre Clergue, mais là, c'était, heu… soudain. Je ne savais pas quoi faire. Alors je le pousse fort et il en tombe sur le cul de surprise. Boum !

Hé ben, on va droit vers les ennuis si on ne fait pas attention ; c'est pas vrai, ça ? Vous savez comment sont les hommes. Une femme doit surveiller les hommes qui la surveillent. Tous ces hommes… Attendez ! que je me souvienne dans l'ordre. Bérenger… je l'ai épousé. Raymond… il était sous mon lit. Pathau… il m'a violée. Bérenger… il est mort. Pathau… j'ai vécu avec lui. Pierre… je l'ai aimé. Pierre, oui, je l'ai aimé. Mais je n'ai jamais couché avec d'autres hommes quand j'étais mariée, sauf Pathau, bien sûr… c'était le cousin de Pierre. Mais Pathau m'a violée. Il m'a violée. Je n'en ai pas fait toute une affaire. A quoi bon ? De toute façon, il aurait nié. Bérenger, mon mari, aurait pu ne pas me croire. Et s'il avait pensé que je ne lui étais pas fidèle, il m'aurait tuée. C'est comme ça que ça se passe, non ? Et après la mort de Bérenger, Pathau et moi on est

resté ensemble, sans se cacher — il avait un droit sur moi parce qu'il m'avait déjà prise de force — jusqu'à ce que vienne Pierre, qu'il me séduise et qu'il me fasse quitter son cousin. Il était bel homme et je commençais à me fatiguer de son cousin. Et lui aussi, parce que, quand j'ai commencé à coucher avec Pierre, tout ce qu'il a trouvé à faire, c'était de coucher avec ma servante. C'est pour ça que je pense qu'il s'en moquait plutôt. Pierre a toujours fait attention pour nous deux. C'était un secret. Ce n'était pas comme avec Pathau où on ne se cachait pas. Je ne sais pas. J'ai l'impression d'avoir toujours des ennuis avec les hommes.

Elle rit.

Du vivant de Bérenger, nous avions un régisseur qui s'appelait Raymond Roussel. Oui, nous habitions un château. Mon mari était Bérenger de Rocquefort, agent militaire et gouverneur du château de Montaillou. Gouverneur, vous pensez ! Il y avait cinq ou six hommes dans la garnison. Mais c'était assez. Il surveillait l'ordre public, il était geôlier, et tout et tout. Et puis il y avait le frère de Pierre, Bernard Clergue. Lui, c'était le bailli, le représentant civil du comte. Il collectait les impôts, il gérait les affaires du village. Une sacrée position de force. Avec Pierre qui représentait l'église et ses taxes, et Bernard qui représentait le comte et qui prélevait ses impôts, les Clergue étaient une famille puissante. A l'époque, ce n'était pas trop un problème, parce que le vieux comte était ami avec les montagnards. Il ne les pressurait pas et il empêchait l'Eglise de prélever sa dîme complète. Mais après la mort du vieux comte — c'était, heu… oh ! juste au début du siècle — on dit que Pierre a poussé la dîme au un huitième de la récolte. Dites ! un huitième ! Et le vieux comte qui s'opposait au prélèvement de la dîme de l'église !

Où en étais-je ? Ah oui ! Avec Bérenger, ç'avait été un mariage arrangé. Bien sûr, ils s'intéressent toujours aux gens comme moi, vous pensez bien ! Je veux dire que nous n'étions pas riches mais nous tenions notre rang. Je suis de la noblesse. Nous avons du pouvoir et du prestige et un peu d'argent. Nos filles ne peuvent pas se permettre n'importe quel homme qui leur plairait. Le mariage est

une affaire d'entente. D'habitude, c'est les hommes qui décident. Mais, que je vous dise, Bérenger était parfaitement correct et il avait du cœur à sa manière.

C'est pas très important qu'ils aient du cœur, non ? On ne choisit pas, hein ? Qui est-ce qui l'a trouvé, je ne me souviens pas. Ça a pu être une tante ou quelqu'un d'autre qui connaissait la famille et puis mon père m'a dit qu'il fallait que je l'épouse. Voilà, c'est tout ! Je l'aimais bien. Il était gai et il ne m'embêtait pas. Il voulait faire des enfants et on a fait nos filles. Il ne voulait pas coucher avec moi si cela m'ennuyait, mais quand il me désirait, il était bien. Et il ne m'en a pas voulu que je ne lui donne que des filles. Voilà, c'est tout ! Il avait du cœur malgré tout, même s'il était distant. Et il ne me battait pas souvent. Il ne m'a battue qu'au début, quand je lui tenais tête.

Elle rit.

Raymond Roussel… Hé ben, on était là, mon mari et moi, à tenir le château, à faire la police du village. Tous les deux, je vous dis bien. Et puis on avait ce beau et jeune gars comme régisseur. Et j'étais plus jeune aussi, à l'époque. Je ne me rappelle pas quel âge j'avais, mais cela devait être dans les vingt ans parce que j'avais déjà ma première fille et que je portais Esclarmonde. C'est ma deuxième. Mais personne ne le savait. Enfin bref, il y avait ce jeune homme et c'est pas comme quand on épouse un homme de son âge, voyez-vous ! Toujours dix ans de plus, ou davantage, je veux dire les maris. Du moins c'était comme ça dans la famille. Je suppose que c'est pourquoi il y a tant de veuves. Bérenger faisait du mieux qu'il pouvait, mais pour moi, c'était un vieux. J'aurais peut-être bien fait de ne pas le voir comme ça. Mais quand je l'ai épousé, et encore maintenant que je suis plus vieille, je n'admettais pas qu'on force la jeune fille que j'étais à épouser un homme de cet âge-là. Je n'avais pas mon mot à dire, et j'ai dû en passer par là. Alors c'est pour cela que je me suis sentie attirée par ce régisseur, ce Raymond. Ce n'était pas de l'amour, ni de la passion. C'était de la galanterie, comme l'amour galant des histoires d'amour. Vous savez bien comment les poètes le chantent : n'y touche pas mais regarde ; ne t'approche pas

mais adore.

Hé ben, ça fait que c'est plus facile de supporter ces vieux qui ont le pouvoir et qui nous utilisent. C'est un moyen de passer le temps que de conter fleurette. Dans un mariage arrangé où est le mal quand on conte fleurette en tout bien tout honneur ? Et pourquoi une femme ne pourrait-elle pas regarder autour d'elle ? Du moment qu'elle ne laisse pas ses mains faire n'importe quoi ?

Enfin, bon ! On s'est pris la tête un beau jour alors qu'on bavardait. Bérenger n'était pas là, et je ne sais plus ce que j'ai dit. Il n'arrêtait pas de me demander de partir en Lombardie avec lui. Enfin, je veux dire… Je lui ai dit que ça ne servait à rien de dire que la Lombardie est un havre de paix pour les cathares. Que les langues vont… Mais, hé, je ne suis plus une cathare aujourd'hui. Je me suis repentie. J'ai avoué. Ho !... Enfin, j'ai refusé. Cela, c'était à l'époque. Je lui ai dit que les gens diraient qu'on était partis pour une seule bonne raison. J'ai dit que cela ne serait possible que si c'était pour partir en pèlerinage, avec des chaperonnes ; mais partir pour la Lombardie, avec un jeune homme !

Une pause.

Mais il avait envie de moi. Ce soir-là, on a dîné ensemble et Dieu sait quelles bêtises nous avons pu dire. Ben, et me voilà qui remet de l'ordre dans la maison et puis je me mets au lit. Dans la maison, tout le monde dort, et moi aussi, je m'assoupis. C'est alors que Raymond sort de dessous le lit, il n'avait que sa chemise ! Avec rien d'autre sur lui que sa chemise ! Après la soirée passée à bavarder, il était allé sans se faire voir dans ma chambre et il s'était caché sous le lit. Et le voilà qu'il veut me faire l'amour, les mains ici, les mains là… Je voyais bien qu'il était émoustillé ; tout excité ! Alors, je lui demande : « Mais qu'est-ce que tu fais ? » enfin, bon, je savais bien… Et alors Raymond me dit : « Tais-toi. Reste tranquille. » Et moi, je lui fais : « Toi, un paysan ! — Tais-toi !, qu'il me dit. » En le traitant de paysan, je l'insultais un peu parce qu'il disait avoir des nobles dans sa famille. Mais ce n'était pas ça qui m'ennuyait, à ce moment-là, c'était

plutôt ses mains, ses intentions, et le savoir sans ses hauts-de-chausses. Alors, j'appelle mes domestiques qui étaient dans la pièce d'à côté. « Au secours, je crie, à l'aide ! Il y a un homme dont je ne veux pas, qui est là, dans mon lit. » Je ne vous dis que ça, il est parti d'un bond. Il est sorti du lit et il a quitté la chambre. Quelque temps après, on l'a laissé partir. C'est qu'il ne voulait pas trop rester après cette histoire.

Je ne sais pas trop : c'est bizarre, la séduction. Je me rappelle avoir demandé à Pierre pourquoi il m'a séduite. Et qui plus est, pourquoi il séduisait tant de femmes. Il m'a dit : « Je suis prêtre. Je ne peux pas avoir de femme. » Je crois que ce qu'il voulait dire, c'était qu'il ne pouvait pas vivre avec une femme. J'ai dit à Barthélémy, pas tout à fait la même chose, mais je lui ai dit : « Vous les prêtres, vous courez après les femmes plus que les autres hommes. » Barthélémy, il a été mon amant plus tard. Plus tard, quand je suis venue ici, dans la plaine. Après mon second mariage. C'est à cause de lui que j'ai eu droit à cela, vous voyez. A ces croix.

Elle regarde ses croix, comme pour les mémoriser.

Je les porte à cause de mon hérésie. Pour faire pénitence jusqu'à ma mort. Parce que je côtoyais les cathares, les bonshommes, pas les catholiques, non. Les méchants. Mais la sainte Inquisition dit que les cathares sont des hérétiques. C'est pour ça que je porte mes croix

Elle les touche

Et jusqu'au jour de ma mort.

Hérétique, c'est un bien grand mot. Pierre était à la fois cathare et catholique. C'est plutôt compliqué. Etre hérétique et orthodoxe, représenter l'évêque et l'Inquisition et croire à ce que l'on doit éradiquer. Mais je ne crois pas à l'hérésie. Je suis chez moi ici. Je veux y rester. Je me suis repentie, je me suis confessée. Autrefois, j'étais tentée par la pensée cathare, c'est tout. Mais maintenant je n'y crois plus. Je me suis repentie. J'ai dû abjurer. Pierre me disait… Les

cathares pensent que le monde entier est mauvais, disait-il. Que le diable a pris possession du monde. Qu'est-ce qu'on avait à voir avec ça ? Il disait que l'acte de chair est un péché en soi, et que rien de ce qu'il faisait ne pouvait l'empirer. Il me disait ces choses après qu'on avait fait l'amour. Moi je voulais simplement rester couchée tranquille, mais lui continuait. Les religieux cathares, les bonshommes, ne touchaient pas les femmes. Ils ne s'en approchaient pas. Les femmes, pour eux, étaient la cause première du péché. Je sais que tous les hommes pensent que tout est la faute des femmes — ils seraient des anges si les femmes n'étaient pas là pour les tenter — mais pour les cathares, pour les bonshommes, c'était une croyance très forte. Pierre disait que, puisque le péché était inévitable, il ne servait à rien de chercher à l'éviter. Il disait que les femmes étaient des pécheresses, mais il me semble bien qu'il n'arrêtait pas de les toucher. L'énergie de Pierre et la force de sa conviction ont enflé tant et si bien que, pour lui, être en compagnie d'une femme n'était pas mieux que coucher avec elle. Etre en présence d'une femme, pour lui, ça voulait dire la prendre. Mais les bonshommes cathares agissaient selon leur foi, jusqu'au bûcher. Le vieux comte avait réussi, lui, à tenir son fief hors des griffes de l'Inquisition. Mais dans les vallées, par ici, ils brûlaient ce qu'ils appelaient les hérétiques ; ils les carbonisaient.

Une pause.

Après avoir fait l'amour, il me disait tout ça. On restait ensemble et je l'épouillais. Tantôt devant la fenêtre, tantôt près du feu, tantôt dans le lit.

Elle montre son pouce.

Mon écrase-poux !

Les cathares, les bonshommes, disaient qu'avec les richesses de Satan on ne peut pas être comblé, quoi que l'on possède. Parce que le monde appartient à Satan et qu'il est condamné à la destruction. Mais Pierre n'était pas bon à la manière des prêtres hérétiques. Pour

lui, l'argent c'était la famille, c'était le pouvoir, c'était le prestige, c'était le statut. Et il ne se marierait jamais parce que ça voulait dire partager tout ça, en perdre une partie à l'avantage de quelqu'un d'autre, d'une autre famille. Pour sûr, à l'époque, le pouvoir financier des familles, ça pouvait vouloir dire quelque chose. Ça, c'était avant que le vieux comte meure et que l'Inquisition détruise les croyances. Et que la dîme et les impôts des évêques mettent le village à genoux. On dit que le roi, à Paris, voulait imposer sa loi à tout le sud et que l'Inquisition et les impôts faisaient partie de son plan pour nous mettre au pas. Je ne sais pas. Le pouvoir, à ce niveau-là, ça me dépasse. Je me contente de vivre ma vie au milieu de tout ce qui m'entoure, même si c'est partiel, limité, incomplet.

Je me souviens de la mère de Pierre, Mengarde, et de ses filles, Esclarmonde et Guillemette. J'épouillais Mengarde parfois pour montrer mon respect et ma déférence à son égard. Installées bien au chaud, on bavardait. Elle était une amie. Nous parlions des jeunes filles et des hommes, de la vie au village et des cathares, des bonshommes. Nous ne parlions jamais de ça, quand Guillemette était là : elle était trop jeune, à l'époque, pour nous entendre parler des cathares. Donc, nous nous taisions. On ne parlait jamais de ce à quoi on croyait, sauf quand on était sûr de la compagnie, quand on savait qu'on avait les mêmes idées. Il y en avait au village à qui on ne pouvait pas faire confiance : les catholiques. Il fallait se taire quand ils étaient là. Mais en leur absence, on papotait, Mengarde et moi et nos amies, sur les gens des collines qui fréquentaient les cathares, sur les bonshommes. Les femmes catholiques voulaient savoir tout ça, quand elles étaient avec nous ; mais nous ne parlions jamais des cathares devant elles.

Elle touche ses croix.

Hé ben, vous voyez ce qui peut arriver si les catholiques vous entendent parler de cela.

Je me souviens d'autre chose à propos de Mengarde. Quand elle est morte, Pierre l'a fait ensevelir dans l'église, sous l'autel de la Vierge

de Montaillou. Ça montre bien son importance : l'autel de la Vierge. Je vénère la Vierge ; je l'adore. Elle parle pour les femmes auprès de Dieu. C'est le Dieu des femmes. Pas un ange ordinaire qui intercède. C'est elle qui nous sauve. Ils m'ont dit que ça aussi, c'était de l'hérésie. Si c'est de l'hérésie, c'en est pour les hommes, pas pour les femmes. Pourquoi la Vierge ne serait-elle pas notre Dieu ? C'est la femme des femmes, la mère des mères. Elle nous comprend. Elle porte la vie. Elle porte les enfants.

Mes filles m'épouillaient. J'adore quand mes filles m'épouillent. C'est le moment où l'on se sent bien, le moment où elles me parlent de leurs espérances. C'est quand on s'épouillait — elles étaient jeunes à l'époque — qu'elles m'ont parlé de leurs espoirs de mariage. Je leur ai parlé du plaisir, des hommes, des déceptions.

J'ai gardé le sang de leurs premières règles. J'ai conservé leur premier saignement, le sang qui les faisait femmes pour faire un philtre d'amour à donner à leur mari, pour qu'elles soient aimées d'eux. C'est un philtre qu'une femme doit utiliser en pensant à ses filles. Pour que ses gendres ne délaissent pas ses filles. Il faut voir comment les hommes brutalisent les femmes ! Ils s'énervent. Ils ont l'habitude de commander. Mais si un homme est amoureux, il ne frappe pas sa femme. Il y a beaucoup d'hommes qui battent leur femme, comme ça sans réfléchir. Ils s'attendent à ce qu'elles fassent ce qu'on leur dit de faire — sans discuter. Il y en a qui refusent. Pierre, lui, ne m'a pas battue, bien que nous ayons été amants.

Aucun de mes hommes ne m'a frappée, sauf Bérenger, mon premier mari. Orthon, mon second, l'aurait fait — mais j'étais moins jeune, à l'époque. J'avais un certain pouvoir — j'avais la maturité ; j'avais l'argent. Si le philtre peut protéger mes filles des coups de leur mari, alors vous aussi il faut en faire un. Même si c'est un peu de la sorcellerie ; mais ça n'en est pas.

Quand Condors a eu ses premières règles, je l'ai regardée droit dans les yeux et je lui ai demandé ce qui n'allait pas. Elle m'a dit ce qui lui arrivait. Je lui ai expliqué ce qu'être femme voulait dire et comment

les choses allaient peut-être se passer. Une mère doit dire ça. Moi, je l'ai fait pour toutes mes filles. On savait que dès qu'elles commençaient à saigner, il fallait penser à leur chercher un mari.

Ceux qui ont richesse et pouvoir se marient pour la richesse et le pouvoir. L'amour n'entre pas en jeu. On fait affaire pour sa famille. Moi, j'avais ma dot. J'avais le peu de biens que nous possédions et je voulais que mes filles s'en sortent bien. Elles me disaient des choses comme : Pourquoi faut-il que je l'épouse ? Il est laid ! En tout cas c'est comme ça qu'a réagi Condors. Il n'est pas beau, son mari, je vous l'accorde, mais il est fiable et il possède un manoir. Et il ne boit pas et on savait qu'il ne battait pas sa première femme — elle est morte en couches, la pauvrette — et maintenant, il ne frappe pas Condors. Tenez, chaque fois que je pouvais faire quelque chose pour rendre la vie de Condors plus — comment dire — plus agréable, hé ben, je l'ai fait. C'est pour ça que je gardais le sang de leurs premières règles et que je leur faisais à toutes une potion d'amour. Peut-être bien qu'Ava est ennuyée de voir son mari courir les putes sans arrêt, mais il n'y a rien de mal quand l'affaire se fait au grand jour. Et ni elle, ni les enfants ne manquent de rien. Et il ne la frappe pas. Elle se sent juste humiliée qu'il ne s'en cache pas. Mais qu'est-ce qu'on peut y faire ? Il ne lui a jamais ramené de maladie. Et Condors, elle est tranquille avec son vilain merle. Et ils s'entendent pas trop mal. Il est doux. Ma potion a vraiment bien marché pour lui. Et le mari d'Esclarmonde prend bien soin d'elle même s'il aime bien lever le coude. Et puis il y a Phillipa, c'est ma préférée ; elle est rousse comme moi. Son mari est gentil. Il ne la frappe que quand il est en colère, et c'est seulement de temps en temps. Mais c'est vrai qu'il l'aime beaucoup. Peut-être bien que ma potion a marché à chaque fois. Et elles mangent à leur faim, mes filles. Elles ont toutes du prestige et une bonne position. Mes petits enfants sont assez bien lotis et ils sont en bonne santé. Grâce soit rendue à la sainte Vierge !

Mes filles sont ma grande joie. Voilà ce qui compte pour moi, je vous le dis. Beaucoup plus que mon toit. Elles m'ont soutenue. Elles en ont versé, des larmes ! Tenez, on dit toujours chez les cathares

que les âmes des morts, les bonnes âmes, passent par les trous des femmes pour rentrer dans le corps des bébés avant qu'ils naissent. C'est comme ça que les âmes ne meurent pas : elles passent d'un corps à l'autre. C'est pour ça que mes filles sont si bien. Quand Pierre me disait ça, je lui répondais toujours : « Et si les bonnes âmes passent dans le corps des bébés, pourquoi est-ce qu'ils ne parlent pas dès le premier jour ? » Il n'a jamais su me répondre. En tout cas, mes filles ont toutes une bonne âme. Depuis toujours. Elles ont toujours été bien pour moi. Je suppose que, en fin de compte, tous mes hommes m'ont utilisée. Malgré tout, mes filles m'ont défendue.

Bon ! et puis… Qu'est-ce qu'il faut que je vous dise ? Je vous ai parlé de Pierre, de mon mariage, de mes filles, de mon hérésie. J'essaie de comprendre pourquoi je suis là, hein, à chercher un sens à mes aveux. Qu'y a-t-il d'autre à vous dire ?

Ah ! Comment il se fait que je sois descendue ici ? C'est ma sœur Gentile qui m'a fait partir de Montaillou. Notre père, ça je le reconnais, il s'entendait bien avec les cathares. Il y en avait un qui était chevalier, le seigneur de Cassou — Cassou c'est là-haut près de Montaillou. Mais mon père habitait à Foix, dans la plaine, pour être près du comte. Il n'était pas vraiment cathare, mon père, mais il les comprenait bien ; et lui et le chevalier de Cassou, ils se fréquentaient. Un ami à lui m'a dit quand j'étais jeune : « Si l'hostie, à l'église, était vraiment le corps du Christ, il ne laisserait pas les prêtres le manger… Et même si son corps était gros comme la montagne, les prêtres l'auraient avalé comme rien depuis longtemps. » Il a payé pour ces amis-là.

Alors que j'étais encore à Montaillou, l'Inquisition a entendu parler de toi, mon père bien-aimé, et tu as été arrêté. Ils ont trouvé que tu étais catholique, mais ils ont décidé que ce n'était pas le cas de tes amis. Tu as dû porter une croix jaune simple, pas une double comme moi, parce que moi, voyez-vous, je suis une hérétique. Ils t'ont laissé partir, mais tu as dû porter la croix.

Une pause.

Ils auraient pu le faire périr sur le bûcher. Ou lui couper un membre. Vous savez comment ça se passe.

Une pause.

J'ai peur que ce soit ce qui m'arrive. Que je sois condamnée à être brûlée vive. J'ai entendu parler de femmes qui ont été condamnées. On ne peut pas les pendre. On pend les hommes tout nus. Mais déshabiller une femme en public, c'est une insulte à la décence. Les femmes, ils les enterrent vivantes. Ou ils les mettent sur un bûcher. Être enterrée avant d'être morte, sentir les flammes lécher votre corps, réduire vos chairs, noircir votre peau blanche, ce n'est pas renaître. Mais ils ont écouté mes réponses. Ils ont entendu ce que j'avais à leur dire et ils ont décidé que j'étais une repentie. Que j'étais descendue dans les plaines pour vivre en catholique.

Je racontais à mes amis l'histoire de l'ami de mon père, de l'hostie, et des prêtres et du corps du Christ gros comme la montagne. Je me demande si l'Inquisition aurait entendu parler de mon père à cause de moi. Je sais que quand j'ai été arrêtée vingt ans plus tard, ils savaient que j'avais raconté cette histoire. Ça a été la toute première chose dont ils m'ont parlé. Ils avaient des dossiers. Ils avaient des confessionnaux, ça oui, mais ils en savaient encore plus. Il y avait des informateurs. Ceux qui ont le pouvoir entendent tout. J'ai appris ce que je n'ai pas à dire. Les vallées ont changé. Quand j'étais petite ici, on avait moins peur. Et je n'aurais pas eu à me demander si c'était moi qui, en racontant mon histoire pour passer un bon moment avec les personnes que j'aimais, si c'était moi qui entraînais mon père vers la prison, vers l'humiliation aux yeux de tous. Il est mort un an après sa libération. Peut-être que tout ça fait partie de mon hérésie, de mon péché. Peut-être que tout ça c'est moi.

Comment il s'est fait que je suis venue dans les basses terres ? Hé ben, j'ai toujours été proche des cathares, mais je n'ai jamais vraiment été comme eux. Notre famille était catholique. C'est vrai qu'on l'était. Mais c'est vrai aussi qu'on partageait l'esprit

d'indépendance des montagnards. J'ai vécu parmi eux une grande partie de ma vie. Mes filles sont nées parmi eux. Ils n'avaient pas le besoin de la hiérarchie de l'église. Mais moi je n'étais pas vraiment une fille de la montagne. Non, ça, je ne le pense pas. Et ma sœur était une catholique convaincue : elle s'est mariée dans la plaine. Chez les orthodoxes. Elle disait que j'avais tort d'être si proche de Pierre. Elle ne savait rien de sa foi, mais je pense qu'elle s'en doutait. Et elle savait bien que je ne pouvais pas toujours tenir ma langue. Et elle savait que notre père avait été condamné à porter la croix jaune. Mes amis étaient à Montaillou, mais Gentile me disait qu'on ne pouvait plus s'y protéger de l'Inquisition. Et Dieu me pardonne, on savait tous que le vieux comte n'avait pas abjuré, que ses héritiers étaient des faibles et qu'ils ne parviendraient pas à protéger ses bourgs des collines. Avec l'aide de mes frères, elle m'a trouvé un mari, Orthon de Lagleize (ça veut dire 'de l'église') ; c'était un noble des basses terres. D'abord, je n'étais pas une vraie cathare, parce que je priais la sainte Vierge ; et puis j'avais mes filles : deux étaient en âge de se marier et les deux autres allaient encore à l'école.

Tout le village m'a suppliée de ne pas partir. Pierre leur montait la tête : il disait que je descendais chez ces loups de catholiques et ces chiens de moines et d'évêques. Mais il m'a fallu accepter ce mariage arrangé qui devait me protéger. Et c'est comme ça que je me suis retrouvée avec mon mari, habitant entre Foix, où vivait le comte, et Pamiers, où vivait l'évêque avec son Inquisition qu'il allait lâcher sur les collines. J'ai abjuré les erreurs de l'hérésie en descendant dans la plaine. Je me suis confessée à un moine. Je suis revenue à l'église catholique. Ma sœur a mis un terme à ces deux années où j'ai vécu avec Pierre et on m'a forcée à quitter mes montagnes où grandissait la menace de l'Inquisition et du pouvoir royal. Mais j'ai laissé un peu de mon cœur dans l'air pur et l'amitié des montagnes. Il y en a parmi eux qui m'ont trahie par la suite, mais on ne peut pas les en blâmer. Tout le village a été arrêté. On les a tous menacés de périr dans les flammes.

Ça m'a déchiré le cœur de descendre la route jusqu'à la vallée, de rencontrer mon nouveau mari, d'entrer dans les ténèbres. Mais

enfin, je suis descendue jusque là. Il a été courtois envers moi. Nous avons trouvé un bon mari pour mon aînée, Condors ; et j'ai été en sécurité avec mon catholique de mari des basses terres, pour un temps. Mais il n'était plus si jeune. Enfin bref, il est mort alors que je n'avais pas encore trouvé de mari pour Ava et que mes deux cadettes n'avaient pas encore fini d'apprendre à lire. Elles allaient chez ce curé, Barthélémy, pour leurs leçons. Il était si mignon que je l'aurais croqué tout cru. J'ai aimé mes deux curés, mais j'avais un faible pour Barthélémy.

Il y a une chose qu'il faut que je vous dise : un jour qu'il avait fini sa leçon — mon Ava et ma Philippa étaient dans sa classe, et j'étais allée les chercher. Et je le vois là. Il était planté là. Alors je lui dis : « Venez me voir chez moi ce soir. » Et il est venu. Je m'étais débarrassée des filles ce soir-là ; et il me trouve là toute seule. « Alors, il dit, qu'est-ce que vous voulez de moi ? » Question stupide. Je lui dis : « Je t'aime. Je te veux. » Je m'avançais vraiment ; je ne savais pas si ça l'intéresserait : il était tellement plus jeune que moi. Mais je le désirais très fort. Il a paru un peu surpris, mais je le lui ai redit : « Je te veux, là, maintenant. » Et il a répondu : « Bon, d'accord. » Et on l'a fait tout de suite chez moi. Et on l'a refait souvent. En fait, il appelait ça 'commettre le péché de la chair'. C'est vrai ça. Il appelait ça 'le péché de la chair'. Ça ne l'empêchait pas de le faire. Et moi, j'aimais ça. Moi j'appelais ça 'faire l'amour'. J'adorais cet homme.

Et moi je lui disais : « Vous les curés, avec vos prieurs et vos abbés, vos évêques et vos archevêques, et puis vos cardinaux, c'est bien vous les pires ! Vous commettez vos 'péchés de la chair' plus que tous les autres ; vous convoitez les femmes plus que tous les autres hommes. » Et lui qui essayait de dire que je tentais de me justifier. Mais, mon Dieu, il était si jeune. J'allais sur mes quarante ans et lui, ben, il n'avait que vingt-quatre ans. Il était si mignon. Je n'ai jamais commis le péché de sorcellerie, mais, mon Dieu, je crois bien que le curé Barthélémy m'a jeté un sort parce que je l'aimais avec tant de passion. Et dire que quand je l'ai rencontré, j'avais quatre filles, j'étais deux fois veuve, et je croyais que pour moi tout ça c'était bien

fini. Je pensais que les hommes ne me regarderaient plus : qu'ils n'avaient d'yeux que pour les jeunettes — ces filles… juste comme Pierre et les autres hommes au village étaient toujours à courir après les jeunettes — et à les prendre de force, aussi. Je pensais que le meilleur de ma vie était derrière moi, loin derrière. Mais qu'il était séduisant ! Et puis c'est tellement flatteur quand ils cèdent. Ça vous fait sentir que vous êtes encore en vie ! Donc, j'étais captive de Pierre, à n'en pas douter, mais Barthélémy, je l'aimais. Je l'ai aimé, oui, et mon plus grand plaisir a été de savoir que je lui donnais du plaisir. J'ai aimé me sentir jeune et pleine de vie dans ses bras.

Ça, c'était après mon second mariage. Il m'avait fallu épouser Orthon pour, je dois le dire, la sécurité et pour le statut. Et cela m'a éloignée de Pierre. Apparemment, après mon départ il s'est tellement donné aux femmes du village que c'est un miracle si sa culotte n'a pas explosé. Lui et moi, nous faisions l'amour deux ou trois fois par semaine. Je pense que ça l'a affecté que je parte. Il n'y a pas que mon corps qu'il désirait. Il avait du sentiment pour moi. Par la suite, avec les autres, ça n'a pas été comme pour nous. Il les prenait grâce à son pouvoir, son autorité, son statut de représentant de l'Inquisition. Il les menaçait. Ce n'était pas l'homme que j'avais connu. Moi, je ne m'étais pas donnée à lui tout de suite. Pas du tout le jour où il a essayé de m'attraper dans le confessionnal derrière l'autel. Ça c'était pendant le carême, en février, je crois bien. C'était pendant cette période, de toute façon. Mais je ne me suis pas donnée à lui avant l'été. Le printemps et l'été sont le temps de l'amour. C'est ce que chante le poète :

> Nul hom ne peut souffrir plus de tourment
> Que j'ai pour vous, chère dame honorée,
> Qui chaque jour êtes en ma pensée ;
> Si il vous plait, je vous dirai comment,
> Car loin de vous ai vie despérée :
> Nul hom ne peut souffrir plus de tourment
> Que j'ai pour vous, chère dame honorée.

Il était fort et il était tendre. On l'a fait si souvent. Quand Pierre me

pénétrait, je savais que je le désirais. Nous avons beaucoup, beaucoup fait l'amour. Cela me revient nettement. C'est Pierre. C'est comme cela que j'ai commencé à pécher. Il a créé un précédent.

Ah, Pierre ! J'avais si peur de tomber enceinte de lui. Mais il avait un secret : une plante. Si un homme utilise cette plante — je ne sais pas ce que ça pouvait être — et qu'il couche avec une femme, il ne fait pas de bébés et elle n'est pas engrossée. Ce n'est pas de la sorcellerie — Barthélémy m'a accusée de sorcellerie plus tard — mais ça n'avait rien à voir. Il ne voulait pas que je tombe enceinte, et il prenait cette plante. J'ai grandi à la campagne et je pensais savoir comment ça se faisait. « Dis-moi. Est-ce que c'est cette plante que les vachers accrochent au-dessus du chaudron de lait et de présure pour l'empêcher de cailler ? » Le sperme, c'est un peu comme le lait, non ? Ça y ressemble pas un peu ? Si c'est comme avec la plante des vachers, alors cela empêcherait le sperme de cailler dans moi ; et comme cela je n'aurais pas son bébé. C'était ce que je pensais. Mais il ne voulait pas me le dire.

Je vous explique comment il fait quand il veut coucher avec moi : il porte cette plante sur lui enveloppée dans un bout de tissu. Ça fait à peu près une once. C'est aussi long et large que, disons, le bout de mon petit doigt. *(Elle regarde le bout de son petit doigt)* Grand comme ça. Il a une grande ficelle qui fait une boucle et qui tient le paquet. Il me met ça autour du cou quand on va faire l'amour. Quand nous sommes nus et qu'on est debout, quand il l'a suspendu à mon cou le paquet, il le laisse pendre, là dans ses poils un moment. Il le cache là tant que je joue avec lui, et jusqu'à ce que la plante, toujours enveloppée, me tombe dans les mains. « Laisse-moi garder la plante ! » Mais il ne m'a jamais permis de la tenir longtemps, encore moins de la garder. « Non, certainement pas, disait-il, parce que si tu l'avais tu pourrais coucher avec un autre homme sans tomber enceinte. » Et puis, au bon moment, il place le paquet dans mon ventre, là dans l'ouverture. Et alors on fait l'amour.

Il me voulait pour lui tout seul. Il était un peu jaloux parce qu'il ne m'avait pas eue vierge. Mon mari, oui. Et puis il y a eu Pathau. Mais

je n'ai jamais folâtré avec personne d'autre quand j'étais avec toi, Pierre. Il se comportait bizarrement envers les autres qui allaient lui prendre sa place, ou ses biens, ou ses privilèges. Il croyait ça tout le temps. Je ne lui ai jamais donné l'occasion d'être jaloux et il a toujours été correct avec moi. Mais il était fier de son statut de prêtre et il ne permettait à personne de lui faire du tort. Et il était fier de son ostal et de sa richesse ; et dans les affaires il éliminait tout le monde pour avantager sa famille.
Parlons de toi et de ton frère, Bernard, le bailli. Vous alliez voler le bien des gens au nom de la loi. Et vous avez même assassiné un pauvre homme qui menaçait de se plaindre au comte. Et qu'est-il advenu de sa terre et de son troupeau de moutons ? D'une façon ou d'une autre, ils ont fini dans votre ostal, et leur propriétaire a été retrouvé sur la colline, le cou brisé. Il fallait que votre ostal soit la plus grande.
Il fallait que Pierre contrôle tout, qu'il soit le chef. Et il ne faisait confiance à personne. Les hommes ne savent jamais à quel point nous pouvons tenir à eux. Ils ne font jamais confiance à notre amour. C'est parce que vous êtes des traîtres vous mêmes ! Et alors, c'est votre traîtrise qui nous rend traîtresses. Et ainsi va le monde.

Mais s'il n'avait pas eu cette plante, je ne me serais pas sentie aussi libre d'être avec lui. Avoir un enfant aurait été une telle honte pour moi qui étais veuve. Quant à avorter… Si on nous avait découverts, je vous laisse imaginer la sentence… Toute ma vie, j'ai eu cette peur d'être envoyée au bûcher. Je ne voulais pas courir le risque d'avoir un enfant de toi. Toi qui as engendré tant de bâtards… Je ne me serais pas sentie libre sans cette plante. Parce que ma liberté m'aurait entraînée vers la mort.

Mais nous nous sommes aimés en toute liberté. Et je n'ai jamais su pourquoi je me sentais si libre au fond de moi. Il y a quelque chose en toi qui fait que ça se passe comme ça. Tu crois que le monde appartient au diable ; tu cèdes au péché parce que tout est péché. Donc tu ne peux pas y échapper. Donc tu te vautres dans la luxure. C'est ce que je pensais, en ce temps-là, moi aussi. Je suppose qu'alors j'étais hérétique. Plus maintenant, bien sûr.

Pour les cathares, ce qui importe c'est de se repentir à l'heure de sa mort. Comme cela, ils sont sauvés et absous de tous les péchés qu'ils ont commis pendant leur vie. Ils meurent dans la douleur. Quand vient l'heure de mourir, ils ne mangent plus. Ils font pénitence. Ils purgent leur corps de tous les appétits terrestres. Et quelle que soit la cause de la mort, il faut mourir de faim. Puis un bonhomme vient imposer ses mains et on va au ciel. Pas le corps : ils se moquent de ce que disent les prêtres sur le jugement dernier. Ils croient que le corps sera détruit comme des toiles d'araignée, parce que c'est l'œuvre du diable. Ou qu'on peut se réincarner. C'est ce qu'ils croient ; moi pas. Plus maintenant. C'est des croyances auxquelles j'adhérais jadis. Pas toutes. Ou auxquelles j'étais censée adhérer. Pierre y croyait. Mon père aussi, plus ou moins, sauf qu'il ne le disait pas vraiment. Est-ce que j'y ai cru ? Je sais que je sens en moi une tension entre le péché, le désir, l'amour, même, et l'ordre moral que les hommes ont jeté sur ma vie. Enfin, je n'ai jamais discuté avec les bonshommes face à face. Ils évitaient la compagnie des femmes parce qu'elles les auraient entraînés dans le péché. L'impureté des femmes ! J'aime bien, moi, l'idée de la disparition du corps ; qu'il s'efface comme une toile d'araignée après la mort. Je perçois la vie qui s'écoule, les muscles qui fondent, la force qui s'en va. Les cathares disent que ça change rien : péché ou pas péché. Parce que la vie est péché et que chacun de nos actes est aussi mauvais que les autres. Les catholiques prêchent le repentir et la pureté : mais, éviter de pécher, c'est éviter de vivre. Moi, j'ai ressenti mes désirs de femme, la vitalité de mes enfants, la force de leur vie, et j'ai désiré deux hommes sur les cinq avec qui j'ai dû coucher, mais seulement deux sur cinq — et c'est les hommes qui choisissent. Sauf que Barthélémy, le dernier, c'est moi qui l'ai choisi. C'était quelque chose ! Le péché, la repentance, la pureté, je sais ce que cela veut dire. Mais ça, je l'ai appris dans la prison de l'Inquisition. Mais quand je ressentais, à ma façon, quand je ressentais au fond de moi…

J'essaie de trouver un sens, de percevoir la trame de vie, parce que l'évêque dit qu'il le faut — sa trame à lui. Moi, je veux ma trame à moi, ce qui a du sens pour moi. J'ai toujours adoré la sainte Vierge.

Je lui ai mis des bougies. Je l'ai vénérée. Je suis catholique, je crois. J'ai confessé quand je suis descendue de la montagne et j'ai fait la paix avec ma sœur, Gentile. De ma vie j'ai perdu ma maison et mon amant. Et j'ai échappé à ce qui est arrivé à Montaillou. Ce n'est pas seulement le châtiment qui est tombé, et les impôts. C'est un mode de vie qui s'en est allé. Désormais, les ostals, les hommes libres, tout cela a été placé sous la coupe de l'évêque des basses terres, et du comte des basses terres et du roi de Paris — je ne sais pas dans quel pays ça se trouve. Désormais… on est devenu catholiques, français et imposés. Mais j'ai échappé à ces ennuis. Je n'y étais pas, là-haut. Je me suis confessée à temps.

Pause

Ces ennuis. L'église a envoyé son Inquisition pour extirper l'hérésie et elle a pris notre village de force : elle a puni les hérétiques. Elle les a emprisonnés. Elle les a torturés. Elle les a tués. En d'autres endroits, elle a massacré des villages entiers. Elle n'a pas été dure avec Montaillou. Elle l'a seulement écrabouillée. Voilà le pouvoir de l'église vraie. Mais pourquoi tant de méchanceté ? Les prêtres ne se comportent pas comme il faut. Des innocents sont trucidés parce qu'on les soupçonne. Les prêtres ne respectent pas leur vœu de célibat, au contraire des bonshommes cathares. Les hérétiques sont de bons chrétiens, et les chrétiens des hérétiques. Il n'y a pas de morale qui résiste. Toutes les morales finissent dans leur contraire, elles tombent dans l'hypocrisie. Mais moi, je dois me confesser devant vous.

Confiteor… Pierre m'a fait l'amour une seule fois après que j'ai quitté Montaillou. Il est venu chez nous sous un faux nom. Là, dans notre maison, je me suis unie à mon curé de Montaillou pour la dernière fois. Ma domestique montait la garde de façon qu'on ne soit pas dérangés. Il est venu au nom des bons moments que nous avions passés, pas pour annoncer des jours nouveaux ; comme on fait toujours la première fois.

J'ai eu peur de lui et j'ai eu peur pour lui. Il voulait toujours tenter

quelque chose de plus risqué. C'était comme s'il voulait se prouver quelque chose à lui-même, et se tester lui-même ; c'était tout le temps comme ça. Il fallait toujours montrer qu'on pouvait aller plus loin. Un jour, il avait envoyé un de ses élèves me chercher. Il était tard et le gamin avait une lanterne. Quand j'arrive à l'église, je trouve Pierre qui a installé un lit dans ce lieu sacré. Alors, je lui dis : « On ne peut pas faire ça dans l'église Saint Pierre. — Qu'est-ce que saint Pierre en a à foutre ? », qu'il me répond. Et il me dit qu'il m'aime tant, et il me déshabille, et il me fait l'amour. Et puis c'est tout ! Et puis ça a été fini. C'était bien trop dangereux. Pierre ne me cherchait plus : il courait après le danger. Il n'arrêtait pas de tenter, de tester, de tenter la tentation !

Mais Pierre a été un homme bon et compétent à sa façon. Il gérait son église et sa paroisse correctement. On le voyait dans toute la région faire les choses comme il faut. Tant qu'il a été comme ça, il a été respecté. Et pourtant, en fin de compte, toi qui avais été un des meneurs des cathares du village, toi qui étais l'homme que j'aimais et que je désirais, tu as dénoncé ceux qui te suivaient ; ces amis que j'aimais.

Quand l'Inquisition est venue, Bernard a arrêté tous les adultes et on les a interrogés. Et le premier à les accuser a été Pierre, le curé. Il n'a jamais trahi des familles entières, ni un tout un groupe d'amis. Sur dix personnes arrêtées, Pierre s'assurait que huit seraient relâchées. Les deux restants étaient mis à nus. Mais ces deux-là se taisaient pour protéger les huit autres. Et la propriété des deux qui restaient en prison était confisquée par le bailli, Bernard, le frère du dénonciateur ; et d'une manière ou d'une autre son ostal récupérait le bien confisqué. Et c'est comme cela que la famille Clergue est devenue plus riche et encore plus puissante, qu'elle a joui d'un prestige toujours plus grand. Et le délateur principal des cathares était lui-même un cathare ; un homme qui aimait vivre dangereusement. Et il a été tranquille tant que ceux qu'il faisait libérer craignaient son pouvoir de les faire jeter en prison. Et il a été tranquille tant que ceux qui étaient chez les juges savaient que les membres de leur famille étaient toujours libres.

Une femme a essayé de parler : elle a dit à l'Inquisition que Pierre était un cathare. Et qu'est-ce qui est arrivé ? Il l'a accusée de faire un faux témoignage. L'Eglise l'a cru, lui, et a conclu qu'elle mentait alors qu'elle disait la vérité. Et on a ordonné à Bernard Clergue de couper sa langue qui disait la vérité. Voilà la punition réservée à ceux qui portent des accusations mensongères. Plus personne n'a accusé Pierre. Il était tranquille.

Qu'est-ce qui l'a poussé à agir ainsi ? Est-ce rien que l'enrichissement de sa famille ? Est-ce rien que le besoin de tout contrôler ? Est-ce rien que l'obsession du pouvoir ? Je crois que c'est tout cela à la fois. Mais au fond, je pense que c'était parce que l'Inquisition s'intéressait à lui et que ce qui lui faisait peur, c'était la mort au bout du compte. Et puisqu'il était encore prêtre, et qu'ils le croyaient dévoué et pieux alors qu'il dénonçait les autres, ils n'allaient pas le jeter en prison, confisquer sa propriété familiale, et ils n'allaient pas le torturer. Voilà pourquoi il a dénoncé.

Mais à cette époque-là, il était gentil avec moi. Il est venu à un conseil diocésain, un jour que j'étais alitée à Varilhes, dans les basses terres. Il est venu me voir, il s'est assis sur le lit, m'a demandé des nouvelles de ma santé, et comment je vivais avec les hommes, et tout et tout. Il m'a pris la main et il m'a caressé le bras. Tu m'as dit que Dieu seul pouvait absoudre les péchés et que je n'avais pas besoin de me confesser. Peut-être bien qu'il voulait seulement que je ne parle pas de lui, pour ne pas l'impliquer. Bernard est venu me voir plus tard, et il a essayé de me faire peur pour que je ne parle pas. Mais je n'allais pas le dénoncer : parler de Pierre, c'était parler de moi. Enfin, ce que Pierre m'a dit quand il est venu alors que j'étais malade, sur la confession directe à Dieu et sur l'absolution de Dieu, ça m'a beaucoup aidée. Cela m'a apaisée. Et je lui ai demandé : « Pourquoi est-ce que tu aides l'Inquisition » ?

Il m'a répondu : « Je tiens ces paysans de Montaillou comme je le veux. Je suis leur curé. Leurs femmes me servent comme je l'entends et maintenant que l'Inquisition est arrivée, je les ai entièrement sous

contrôle. — Pourquoi tu as besoin de faire ça ?, je lui dis. — Ma famille est au centre de ma vie. Si j'ai le pouvoir, ma famille a le pouvoir. Ma famille est riche. Maintenant, je peux l'aider à s'enrichir davantage et à se protéger davantage. Mais il y a encore des gens un peu partout qui ont insulté ma famille. » Moi, je n'ai jamais pu savoir le fond de l'affaire, savoir qui les a insultés et comment. Tu étais bizarre parfois en disant des choses comme ça. Mais cette idée d'utiliser l'Inquisition comme ça, pour des affaires personnelles… c'est risqué.

« Pourquoi est-ce que tu persécutes les cathares, et les bonshommes ? » Que Dieu me pardonne, mais à l'époque j'étais une hérétique. « Tu étais leur ami. — Je n'ai pas changé, il me répond, je suis toujours leur ami, mais aujourd'hui je peux me venger des paysans de Montaillou. » Il les traitait de paysans, mais il était paysan comme eux. « Je vais me venger de ces fois où ils ne m'ont pas respecté, de ces fois où ils ont insulté ma famille, de ces fois où ils ont floué mon ostal. » Cela n'avait pas de sens, mais il croyait que c'était la vérité et il ne supportait pas que son prestige ait été bafoué. Et lui qui était si bel homme, il est devenu un bourreau.

Je suppose qu'il a toujours été comme ça. J'ai laissé courir. Je n'ai pas fait attention. Cela m'était bien égal. Est-ce que c'est parce que j'avais l'habitude de la domination des hommes sur les femmes ? Il y avait de ça. Il y avait plus que ça. Je ne voulais pas voir sa brutalité. Je voulais son corps. Je voulais le balancement de nos deux corps enlacés. Je refusais de voir cette autre chose qui se développait chez lui : cette exigence toujours plus grande de pouvoir, de statut social, de prestige, de contrôle. J'aurais peut-être dû le remarquer ; j'aurais peut-être dû lui en parler, essayer d'arrêter cette frénésie de domination. Mais non, je n'ai rien dit. Et quand je suis tombée malade et qu'il est venu me voir, il était gentil pour moi alors qu'il était cruel dans ses propos sur les gens de notre vieux village.

Et il est parti après cette visite, et je ne l'ai plus jamais revu. Plus tard, il m'a envoyé un cadeau d'adieu : c'était un verre gravé et du sucre. Il a dû croiser un marchand sarrasin. Mais je ne l'ai jamais

revu. Mais je sais qu'il a servi l'Inquisition pendant de longues années, et puis, un beau jour, ils ont découvert que c'était, lui aussi, un hérétique. Et ils l'ont arrêté, ils l'ont interrogé, ils l'ont emprisonné dans les ténèbres des geôles de l'Inquisition. Et puis il est mort. C'est eux qui ont découvert que c'était un cathare. Moi, je n'ai jamais voulu le leur dire.

Je n'ai pas joué un grand rôle dans l'affaire. Je leur ai parlé de toi, c'est vrai. Tu avais trahi tant de personnes en préservant ton pouvoir. Et je t'aimais encore et toi tu m'aimais à ta manière. Pourquoi est-ce que je me suis tue si longtemps ? Tu ne méritais pas la protection de mon silence. Cela a été mon cadeau ; c'était un vrai cadeau pour toi. Et pourquoi aurais-je dû te dénoncer aux catholiques qui nous mettaient sur le bûcher, ou à l'Inquisition qui torturaient mes amis ? Tous mes amis, les cathares comme les catholiques, je les aimais. Et si tu étais un prêtre qui œuvrait pour l'Inquisition… hé ben… allez savoir quelles peurs l'assaillaient ? Et puis, de toute façon, l'Inquisition avec ses pouvoirs secrets et ses dossiers et ses mises à la question, elle aurait anéanti le village. Pierre n'était qu'un rouage. La cause première, c'était l'Église et le roi et leur besoin de nous gouverner tous. Il a tenté de vivre un peu plus longtemps, lui, et d'aider sa famille. Mais il a mal agi.

Mon Barthélémy a mal agi, lui aussi. Barthélémy qui m'a ensorcelée. Barthélémy que j'adorais. Mais il a découvert mon passé d'hérétique. Il a commencé à s'en prendre à moi. Il me traitait de vieille méchante et de sorcière. Et puis il est parti. Il m'avait dit que s'il se retrouvait dans le diocèse de Pamiers, ou dans n'importe quelle paroisse où il y avait un inquisiteur, il me ferait arrêter. Moi, je lui ai souri. Qu'est-ce que je pouvais faire ? Cet homme à qui j'avais tout donné de ce qui me restait. Cet homme qui était le fruit délicieux de mes dernières années d'amoureuse… Je lui ai souri quand il m'a insultée et qu'il m'a dit qu'il me dénoncerait. A qui et pour quoi faire ? Il en savait trop rien : la torture. Forcément, la torture. Et même la mort. Je lui ai dit que les prêtres des bons chrétiens valaient mieux que lui. Je présume que je pensais à Pierre en lui disant cela. Que Dieu me pardonne, mais Pierre ne m'a jamais poussée aussi

loin que la beauté et la jeunesse de Barthélémy. Mais je crois que malgré tout il restait un ami.

Ils m'ont arrêtée. Ils m'ont emmenée à Pamiers et c'est l'évêque en personne qui a mené l'interrogatoire. J'ai essayé de résister, tout d'abord. J'ai même essayé de fuir la première fois qu'ils sont venus m'arrêter. Ils n'ont pas été tendres avec moi, ceux de l'Inquisition. Ils ont été durs. Ils ne m'ont pas mise à la torture. Ils ne m'ont pas menacée de me mettre au bûcher. J'ai été mise dans une cellule, toute seule. Nourrie une fois par jour. Avec un seul seau pour mes besoins naturels, qu'ils vidaient tous les deux jours, quand ils y pensaient. Sans air pur. Sans vue sur l'extérieur. Sans la hauteur de mes montagnes. Loin de mes enfants et de mes petits-enfants. Sans personne pour parler. Le silence.
Et quand on m'a fait sortir, je n'avais plus que quelques années à vivre. Mes amants avaient disparu. Il me restait mes filles, mon seul vrai amour ; et aussi ma foi troublée tout au fond de moi. Quand on m'a fait sortir de la sombre cellule, face à l'éclat du soleil, quand on m'a placée devant la routine calme et sûre de l'interrogation, je ne pouvais plus me cacher. J'étais brisée. Les uns résistent. Les autres se protègent. Mais moi, j'avais pu vivre jusqu'à ce jour, et je voulais encore vivre quelques années au milieu de mes filles qui m'aimaient. Je ne voulais pas brûler sur le bûcher. Je ne voulais pas souffrir la douleur de la torture.
Le choc de la lumière quand on m'a traînée devant mon juge de la plaine. La douleur dans mes yeux. Et j'ai tout raconté. J'ai parlé de Pierre. Pas de rancœur. Pas de haine. J'avais peur, oui, mais j'étais calme. Je confessais ma vie. Je libérais mon âme. Je leur disais mes croyances. Je leur parlais de ma vie de montagnarde, de mes filles, de mon père, de mes petits-enfants, de mes charmes, de ma vie sexuelle, de mes maris, de Barthélémy, de Pierre. Et Pierre n'est jamais revenu de la prison où ils l'ont jeté. Il n'en est jamais ressorti. Ils l'ont brûlé.

Barthélémy en est ressorti, lui. C'est vrai. On l'a relâché et l'évêque n'a pas exigé qu'il porte la double croix des hérétiques. Vous voyez, ce n'était pas un hérétique, pas un cathare. C'était moi, son

problème. C'était moi, son immoralité. C'était bien moi, pas l'hérésie, son péché. Donc, on l'a relâché. Et comme vous voyez, moi aussi, je suis ressortie de prison. Mais je dois porter les croix de l'hérétique, et je dois me montrer dans la rue quand je sors. C'est un poids dans ma tête.

Les hommes, dans le dogme, dans l'autorité, dans le contrôle, ils cherchent l'ordre. Dans ma vie, je sais que ça fait désordre d'être battue par son mari ou de voir sa fille chérie battue par son mari. Ça fait désordre que de chercher à donner une bonne vie à ses enfants. Ça fait désordre d'aimer. Ils ont inscrit mes paroles sur des fiches bien propres. Et ils ont rangé Pierre dans une cellule pour qu'il y attende la mort. Mais la mort c'est le désordre. Et la vie c'est le désordre. Je n'ai jamais pu trouver une raison dans mes contradictions. Et je ne crois pas que le bon sens existe. J'ai essayé de trouver de l'ordre, de trouver une trame de vie dans ma confession : mais ce n'est pas ma trame, ce n'est pas mon ordre. Chaque fois qu'un ordre se met en place, il engendre la souffrance et il laisse apparaître un autre désordre. Il me faut porter ces croix de ma confusion. Ils m'ont laissée sortir de leur prison, mais en me disant qu'il se peut que je ne puisse pas vivre ici, dans ma propre maison, si vous voulez me chasser. Cela vous ferait moins désordre. Mais est-ce que cela serait la justice ? Est-ce que cela vous donnerait la paix ? J'ai fait ce que j'ai fait, j'ai vécu ce que j'ai vécu : et je prie que vous ne me chassiez pas. Et si vous deviez me laisser rester, qu'est-ce que je veux ? Qu'est-ce que je vois pour mes vieux jours ?

Bientôt je m'en retournerai à Dieu. La sainte Vierge saura comment me recevoir. J'ai besoin de m'asseoir ici dans mon ostal, le temps qu'il me reste. Et de savoir que mes filles m'aiment et qu'elles ont plaidé ardemment ma cause devant l'évêque; et qu'elles viendront encore me voir avec mes petits-enfants. Mes filles chéries à moi, le sang de mon cœur, le cœur de ma maison. Et je me rappellerai ma vie. Et je veux lui trouver un sens, même si je sais que je ne le peux pas. Le péché n'est pas ce que je croyais qu'il était. Pierre n'est pas ce que je croyais qu'il était. Je suis une autre, et pourtant je suis moi.

Là ! si je vois bien, c'est mon pouce, c'est mon écrase-poux. Et tuer les poux et les puces de mes amies, de mes filles, de mes amants, et faire couler le mélange de notre sang, c'est un acte de désordre, un acte d'affection, un acte de salubrité. Et de quelque façon que l'Inquisition des catholiques voie ce geste, et de quelque façon que les cathares avec leur vision du monde livré au diable l'interprètent — c'est un geste de femme, c'est un acte d'amour.

Achevé d'imprimer en août 2013

Conception de la couverture : Gaëlle Berton
PAO : Anna Demoux (assistée par Aurélie Donis pour la couverture)
Impression : Imprimerie AB NUMERIC, Lyon