



P.I.E. Peter Lang

L'ÉPÉE, LA POMME ET LE MOUCHOIR

Essai sur les objets dans
la tragédie européenne
du XVII^e siècle



JEAN WEISGERBER



P.I.L. Peter Lang

L'ÉPÉE, LA POMME ET LE MOUCHOIR

Essai sur les objets dans
la tragédie européenne
du XVII^e siècle



JEAN WEISGERBER

CHAPITRE I

Introduction

La première question à résoudre a trait à la définition de l'objet. C'est aussi une première difficulté. Étymologiquement, le mot dérive du latin *objectum*, de *obicere*, jeter ou placer devant, idée que traduisent bien les termes néerlandais (*voor-werp*) et allemand (*Gegen-stand*). Au sens le plus large, il désigne tout ce qui se trouve devant nous ; l'extension, qui en est énorme, coïncide de fait avec la totalité de ce que nous pensons et percevons, par opposition au sujet. Par contre, l'objet matériel ou empirique, celui qu'on côtoie dans la vie de tous les jours, a un champ sémantique beaucoup plus limité ; il affecte, dit-on, les sens et possède une solidité qui, précisément, le rend perceptible : *Subject to the capacity of sense* selon Tourneur (*The Atheist's Tragedy*, 1611 ; III, i). Répondant à un besoin pratique (outil, meuble, vêtement), il peut aussi satisfaire le sentiment esthétique (objet d'art) et s'inscrire dans le cérémonial d'un culte ou du pouvoir (crucifix, couronne). La robe, la peinture et le sceptre véhiculent un sens qui dépasse largement les bornes de la sensation ; signes sociaux, ils renseignent sur le statut, la culture, voire les convictions des gens dont ils constituent le milieu. Grossière ébauche qu'il faudra compléter chemin faisant, d'autant que ce qui mérite l'appellation d'objet sur la scène acquiert par là un caractère fictif dont est démunie son homologue réel et qui peut en modifier radicalement la signification.

Dès le XV^e siècle, avec Giotto déjà, les beaux-arts revalorisent le monde des sens, mutation qui se dessine d'ailleurs au nord comme au sud des Alpes, singulièrement chez Van Eyck et ses contemporains. Peu à peu se multiplient les cabinets de curiosités, enrichis du butin des voyageurs, les portraits individualisés, les scènes de genre et les natures mortes. La foi s'est recentrée ; en rupture avec tout mépris de la chair et du monde, elle glorifie à son tour la beauté des corps et ne dédaigne ni la politique ni la vie active au service de la Cité. En peinture, la perspective géométrique, franchement anthropocentrique, met en vedette l'œil du spectateur qui organise systématiquement l'espace en fonction de son point de vue. Les dimensions des objets ne seront plus hiérarchisées selon la valeur spirituelle qu'on leur accorde (dans l'espace projectif du haut moyen âge, le Christ et les saints étaient d'habitude agrandis déme-

surément par rapport aux autres personnages), mais elles vont désormais s'échelonner tout le long d'une ligne de fuite unique. Une correspondance étroite s'établit entre l'individu et la nature, entre l'organe qui voit et les choses vues.

Tandis que l'image picturale s'aligne sur l'expérience sensorielle, la *Poétique* d'Aristote met en avant le concept de *mimesis* : représentation ou imitation. Et voici comment elle explique l'origine des genres littéraires :

Les esprits portés à la gravité reproduisirent de belles actions et leurs auteurs, les esprits de moindre valeur s'attachèrent aux gens ordinaires pour les blâmer tout comme les premiers composaient pour leurs héros des hymnes à leur éloge¹.

D'un côté la tragédie, de l'autre la comédie qui se chargeait de distribuer le blâme et le ridicule, mettait en scène des personnages de « mauvaises mœurs, sans que ce soit les pires » et persiflait un « défaut », une « tare » analogue à « un masque laid et difforme ». Trait essentiel, elle peignait non pas des héros, mais l'homme de la rue². Lorsque ces commentaires sur le théâtre grec furent systématisés aux XVI^e et XVII^e siècles, le durcissement des positions qui dogmatisait les réflexions d'Aristote déboucha sur des jugements à l'emporte-pièce, tel celui de François d'Aubignac :

ce poème [la comédie] fut tellement renfermé dans la bassesse de la vie populaire, que le stile en devoit estre commun, les paroles prises de la bouche des gens de néant³.

En bonne logique, on peut s'attendre à ce que figurent dans la comédie quantité d'objets matériels, ceux qui étoffent la culture de notre milieu quotidien. Prenez *La Galerie du Palais* (1632-1633 ?/1637) de Corneille. Ce ne sont pas seulement des « gens de néant » qui y apparaissent, tant s'en faut. Lysandre et Dorimont sont des amants à la page : élégants, nobles, cultivés, friands de subtiles analyses. Dès le premier acte, on les entend converser, dans la galerie du Palais de Justice, avec les boutiquiers qui s'y étaient établis : libraire, mercier et lingère qu'on reverra au quatrième. Spectacle « entièrement inutile », « hors-d'œuvre »⁴, concédera Corneille bien plus tard dans son *Examen*. Il

¹ Aristote, *Art rhétorique et Art poétique*, tr. Jean Voilquin et Jean Capelle, Paris, Garnier, 1944 (Classiques Garnier), p. 435.

² *Ibid.*, p. 435-437.

³ D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, Paris, INALF, <http://bnf.fr/NUMM-87358>, p. 144.

⁴ Corneille, *Œuvres complètes*, I, dir. Georges Couton, Paris, Gallimard, 1980 (Pléiade, 19), p. 302.

n'empêche : ces ornements créent une ambiance. De I, iv à I, vii, puis de IV, x à IV, xiii défilent livres, toiles, dentelles, rabats, rubans et autres fanfreluches dont l'auteur se révèle fin connaisseur :

Voilà du point d'esprit, de Gênes, et d'Espagne (v.109)

[des rubans] de Paris, d'Avignon, d'Angleterre (v.1486).

Les mêmes termes (*livres*, *point*, etc.) sont sans cesse répétés, leur répétition et, occasionnellement, leur précision technique contribuant à un effet de concentration. Prend forme ainsi un milieu galant et raffiné, loin de toute vulgarité, quoique très exigu. D'un bout à l'autre, on reste dans la quotidienneté d'un petit Paris à la mode de 1630.

Molière n'est pas moins prodigue d'objets. À peine Harpagon entre-t-il en scène qu'il est question du soufflet dont il menace La Flèche, des hauts-de-chausses et du bonnet du valet (I, iii), puis, des « hardes, nippes, bijoux dont s'ensuit le mémoire » (II, i), du menu de maître Jacques (III, v) et, enfin, de la fameuse cassette.

La scène initiale de *As You Like It* (1599 ?) contient des choses plus disparates. En 87 lignes⁵ Orlando se plaint amèrement à Adam, domestique de son frère Oliver, d'abord, et à ce dernier ensuite, du traitement misérable que lui inflige son aîné. Gentilhomme de naissance, il ne se trouve pas mieux loti qu'un bœuf à l'étable. Les termes usités se répartissent le long d'un grand arc dont une extrémité repose sur le monde humain (le droit : *will*, testament ; le patrimoine : *a thousand crowns*, un millier de couronnes ; l'éducation : *school*, université ; la propriété : *orchard*, jardin ; la famille : *blood*, sang) et l'autre sur le règne animal : *ox*, bœuf ; *horses*, chevaux ; *hogs*, porcs et *dog*, chien. Tout ceci ne suffit apparemment pas à exprimer la méprisable condition de la bête, car des mots plus suggestifs sont appelés en renfort : *dunghills*, fumier, et *husks*, les cosses, les déchets que mangent les cochons – réalisme qui culmine lorsque les deux frères en viennent aux mains. Davantage que la convergence des vocables renvoyant à l'animalité, ce qui frappe est leur vigueur qui eût sans aucun doute choqué les galants cornéliens. De plus, alors que le lexique du Français demeure uniquement axé sur l'univers restreint des boutiques et de leur marchandise, l'imagination balaye ici un éventail extrêmement large, indifférente à bien des interdits. Deux esthétiques se font face.

Passons à la tragédie. Prenons quatre scènes qui toutes se situent au moment crucial où s'annonce ou se consomme la rupture d'un lien sentimental : celle d'*Othello* (1604 ; V, ii) où Desdémone est mise à

⁵ Shakespeare, *As You Like It*, ed. Agnes Latham, London, Methuen, 1975 (The Arden Shakespeare, UP 567), p. 3-7.

mort, les adieux d'Antoine et Cléopâtre tels que les a vus Shakespeare (1606-1607 ? ; IV, xv), le face-à-face de Rodrigue et Chimène dans *Le Cid* (1637 ; III, iv) et la cueillette du fruit défendu par l'Ève de Vondel (*Adam in Ballingschap*, Adam exilé, 1664, IV).

Le vocabulaire d'*Othello* inclut des images tactiles et visuelles qui font ressortir la beauté de Desdémone, par exemple *that whiter skin of hers than snow, And smooth, as monumental alabaster*, cette peau plus blanche que neige et aussi lisse que l'albâtre des tombeaux. À cet instant, sa vie, fragile comme la neige, ne tient plus qu'à un fil. N'est pas oubliée non plus la pureté des flocons, valorisée moralement au même titre que les *chaste stars*, les chastes étoiles. Cette blancheur parfaite, qui est celle de l'albâtre et qu'Iago accuse Desdémone de souiller, l'« impureté » de la femme, jure avec sa beauté. Pour le mari, la neige et Desdémone ne font qu'un du point de vue matériel : également resplendissantes et éphémères. Symboliquement, elles se heurtent. Quelques objets domestiques font leur apparition : un lit, des rideaux, un mouchoir, avant tout, qui serait la « preuve indubitable » de l'adultère et qui agit sur le crédule mari comme la muleta sur le taureau. Juge et bourreau, on l'entend proférer les pires insultes : Desdémone se roule dans la fange (*slime*), Cassius l'a couverte (*top*) ; elle n'est qu'une catin (*strumpet, whore*). Parallèlement au contraste entre le physique et le moral, un autre, plus marqué, nous fait sauter du stupre aux étoiles (*stars, sun, moon, globe, earth, world*) et aux éléments de la science antique (*heat, water, fire, dirt*). Les réalités évoquées englobent donc une gamme très étendue d'êtres et de choses : banals ou cosmiques, beaux ou laids, bénéfiques ou néfastes, ce qui facilite la mise en opposition, notamment du sens littéral et du sens figuré.

Le passage d'*Antony and Cleopatra* révèle des traits semblables. La proximité de la mort engendre des termes qui dénotent le poids (*heavy, heaviness, weight*) du corps humain (*the case of that huge spirit*, l'enveloppe de ce vaste esprit), à cette différence près que ses instruments, couteaux, serpents et poisons (*knife, drugs, serpents*), mobilisent davantage l'attention. De la même façon que dans *Othello*, l'idée qu'une fois Antoine disparu, le monde ne serait pour Cléopâtre qu'une étable à pourceaux (*sty*), le fait aussi que la passion puisse ravalier une reine à la condition de la servante qui traite les vaches (*the maid that milks*), voilà qui forme une antithèse flagrante avec la majesté et l'héroïsme des interlocuteurs (*monument, helmet, crown, sceptre, jewel*). Ici non plus, le soleil et la lune ne manquent pas à l'appel. Plus loin (V, ii), Cléopâtre recevra son aspic des mains d'un rustre bavard et déluré.

La scène d'*Othello* compte 168 vers, celle d'*Antony and Cleopatra* 91. Le morceau correspondant du *Cid* en a 152. Si la situation est loin

d'être identique, puisque personne n'est expédié dans l'au-delà, la séparation des amants demeure au centre du débat et la mort les obsède. La discussion, très serrée, se déroule presque exclusivement sur le plan des abstractions :

Je ne t'accuse point, je pleure mes *malheurs*.
 Je sais ce que l'*honneur*, après un tel *outrage*,
 Demandait à l'*ardeur* d'un généreux *courage*,
 Tu n'as fait le *devoir* que d'un homme de bien (vv.918-921).

L'accent tombe non pas sur des représentations concrètes, mais sur des concepts isolés de toute expérience sensorielle. *Malheurs* et *outrage* transposent en termes généraux la gifle administrée par le père de Chimène à celui de Rodrigue outre le duel au cours duquel le fils tue l'offenseur, circonstances qui rendent l'union des jeunes gens plus que problématique. Le jeu des antithèses, primordial comme chez Shakespeare, se déroule au seul plan d'une rhétorique abstraite. Les images concrètes n'interviennent que rarement et sous les mêmes formes : *sang* est répété cinq fois (vv.863, 868, 873, 909 et 913), l'*épée*, accompagnée de la *main* et du *bras* qui la manient, et des synonymes tels que *fer* ou *objet odieux*, quatre fois (vv.867, 869, 876 et 877). Ces quelques mots, les plus fréquents, appartiennent tous au même domaine sémantique : celui de la mort. Dès le début (I, iv, vv.191, 225 ; v, v.255 ; vi, v.273 ; vii, v.346), il en est question et l'*épée* est bien autre chose qu'un accessoire accidentel. Renvoyant au point d'honneur féodal, le *fer* matérialise un ressort qui, confronté à l'amour, met en branle le mécanisme de la pièce⁶. L'ensemble restreint qu'il constitue avec le *sang* et le *bras* représente un pivot de l'action, analogue en cela au mouchoir de Desdémone, mais privé de toute intimité. Corneille répond en somme par la noblesse à la familiarité shakespearienne. Les trois qualités des objets, relevées dans *La Galerie du Palais* – répétition, concentration et filtrage – se retrouvent au niveau tragique. Tout comme celles d'*As You Like It* – diversité, dissémination et ouverture du répertoire lexical – caractérisent encore *Othello* et *Antony and Cleopatra*. Retenons pour terminer la fonction symbolique remplie par l'*épée* et le mouchoir, aspect qu'il faudra creuser.

Entre ces extrêmes, Vondel semble occuper une position intermédiaire. Le quatrième acte d'*Adam in Ballingschap*, tiré de la *Genèse* (3 : 1-6), fait voir en 144 alexandrins Ève mangeant la pomme et convainquant Adam d'en faire autant. Lui pour commencer refuse, puis hésite et, plutôt que de quitter sa « moitié » (v.1220, *myn halve ziel*) et de

⁶ Corneille, p. 1453.

rompre ainsi le lien sacré du mariage, il pêche à son tour. Les répétitions sont très nombreuses : le mot *appel* (pomme) n'est mentionné pas moins de neuf fois (vv.1229, 1233, 1238, 1244, 1249, 1263, 1307, 1347 et 1349), véritable leitmotiv que renforcent *spys*, *eeten* (nourriture), *vrucht*, *oof*t (fruit) et *boom* (arbre). Vondel se rapproche de Corneille dans la mesure où ses termes gravitent sans désenclaver autour du même noyau conceptuel, mais il s'en écarte quand il les ancre, comme Shakespeare, dans la matière la plus robuste. Écoutons Ève :

Regarde cette pomme. Ah ! vois comme elle rougit.
Si l'aspect de la peau réjouit l'œil si fort,
Pense combien la chair en serait délectable. (vv.1233-1235)⁷

La fonction animale d'ingurgitation ou de nutrition s'imposerait-elle du fait qu'à cet endroit, Adam répudie la droite raison qui lui commande d'obéir à Dieu ? C'est fort possible. En tout cas, le corps humain et les bêtes sauvages jouent dans cette scène un rôle qu'on pourrait attribuer à la rigueur au lieu où l'on se trouve, ce jardin d'Eden que nos ancêtres parcourent nus parmi les animaux, mais qui n'en intensifie pas moins le côté physique du texte. *Mont* (bouche), *voorhoof*t (front), *leên* (membres), *haer* (cheveux), *hart* (cœur), *oogen* (yeux), *ooren* (oreilles), *vleesch en been* (chair et os), *hant* (main), *hoof*t (tête), *ribbe* (côte) : c'est presque une anatomie complète qui se présente à nous. Quelques prédateurs, *leeuwen* (lions) et *tiger* (tigre), suivis de leurs femelles, viennent compléter le tableau. N'oublions cependant pas qu'un sens identique du réel imprègne certaines fables et paraboles qui expriment un message hautement spirituel. Sous la surface des perceptions se déroule un combat décisif entre la soif de connaissance illicite, personnifiée par Ève, et le respect de la loi divine. À cet égard, Vondel perpétue une tradition déjà ancienne aux Pays-Bas, car illustrée en peinture depuis Robert Campin et Van Eyck. La matière, ou plus exactement la description minutieuse qu'il en fait, donne accès au spirituel ; littéralement *bifrons*, elle le médiatise, fusionne même avec lui. Adam vient tout juste de dialoguer avec Dieu (v.1214) quand il aperçoit Ève, la pomme en main ; il se souhaite privé de ses sens (vv.1245-1246) lorsqu'elle l'incite à braver l'interdiction, et la pécheresse lui tient tête, plaide pour son libre arbitre avec la fermeté qu'on lit sur le visage des dames patrones de Frans Hals.

⁷ Vondel, *Werken*, X, dir. J.F.M. Sterck *et al.*, Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1937, p. 153. Texte néerlandais :

Bezie dien appel eens. ay zie hoe schoon hy bloost.
Indien de schel het oog uitwendigh kan vermaecken,
Gedenck hoe liefelijck het binnenste moet smaecken.

Quelles conclusions tirer de cette reconnaissance du terrain ? Au delà de ce qui sépare les registres comique et tragique, chose à laquelle on s'attendait bien sûr, toute une série de problèmes ont été soulevés : la fonction de l'objet en tant que créateur d'atmosphère, sa contribution à l'action dramatique, sa tendance à symboliser, le rapport de l'abstrait au concret... Ce n'est qu'un début : ces quelques aspects, l'opposition des formes en vigueur de part et d'autre de la Manche, en dévoileront sûrement d'autres.