Document generated on 04/23/2024 1:45 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

« Shakespeare. Les Feux de l'envie »

Alexandre Lazaridès

Number 64, 1992

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28164ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Lazaridès, A. (1992). Review of [« Shakespeare. Les Feux de l'envie »]. *Jeu*, (64), 202–205.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

auteurs s'y réfèrent tout au long de leur texte, elle devient un outil efficace de démonstration et d'observation. Dans l'ensemble, l'ouvrage permet une lecture accessible et agréable. L'écriture s'étale avec harmonie, mis à part la facilité de certaines métaphores culinaires : on pourrait se passer de la «salade d'images» (p. 29) et de ces idées qu'on travaille à «la façon de faire la sauce ou de monter la mayonnaise» (p. 60). Sur le plan graphique, un bon nombre d'illustrations, schémas et tableaux cernent, résument ou explicitent les passages essentiels tout en fournissant des grilles à multiples usages (analyses et combinaisons en long et en large). La plus grande faiblesse de l'ouvrage se situe dans l'édition : coquilles, fautes de français (*l*'handicapé, p. 118), une inconsistance dans la graphie des citations, renvois, notes infrapaginales. Il est aussi malheureux que les références bibliographiques n'adoptent pas les normes de présentation typographique en usage dans la francophonie mais privilégient plutôt la mode anglo-américaine. Malgré ces restrictions de formes, le «fond» d'*Expression dramatique théâtre* demeure une valeur inépuisable.

Brigitte Purkhardt

«Shakespeare. Les Feux de l'envie»

Essai de René Girard. Traduit de l'anglais par Bernard Vincent, Paris, Bernard Grasset, 1990, 437 p.

De l'envie à la violence

S'il y a un sentiment à l'égard duquel les moralistes ne sont guère disposés à manifester de l'indulgence, c'est bien l'envie, dont La Rochefoucauld disait qu'elle est «plus irréconciliable que la haine», et Voltaire qu'elle est «le poison du cœur». C'est pourtant sur elle que René Girard (né en 1923) a fondé sa conception du monde, à cheval sur l'histoire, l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, la métaphysique, la psychanalyse... Vision à la fois ambitieuse et pessimiste, elle a revêtu au cours des dernières années les couleurs d'une cosmogonie apocalyptique en prétendant expliquer l'origine et le devenir de l'humanité à partir d'un concept unique mais fondamental, celui de *désir mimétique*. Selon Girard, l'être humain est incapable de désirer de façon spontanée, pour lui-même; il ne le peut que par procuration, embrasé par le désir d'un autre pour le même objet qu'il ne convoiterait à son tour que parce qu'il est déjà convoité. Ce mécanisme à base de rivalité serait universel et ne fonctionnerait que dans la mesure où il demeure entièrement ignoré, méconnu, inconscient; le résultat ultime en serait la violence.

On peut sans peine reconnaître dans cette description une structure œdipienne, sauf qu'elle est élargie dans la thèse girardienne pour couvrir le fonctionnement de toutes les sociétés passées et présentes, et à tous les niveaux, tant politiques que privés. Même si Girard récuse la position freudienne comme étant une édulcoration de sa propre notion de désir mimétique, on ne peut s'empêcher de penser, entre autres, à ce que *Totem et tabou* de Freud essaie de dévoiler sur les

fondements refoulés de la violence primitive, à savoir l'envie des fils à l'égard des privilèges sexuels dont le père a fait son strict apanage, et du parricide accompli collectivement qui va en découler et sceller après coup le pacte social dont Rousseau avait déjà démontré l'origine inconsciente.

Le désir mimétique

On s'en doute, c'est le triangle amoureux, éminemment théâtral, qui se prête le plus aisément à la démonstration de la thèse girardienne. Tout fonctionnerait ici comme si le désir ne pouvait désirer que le désir de l'autre, plutôt que son assouvissement propre; la tierce personne ne vient compléter la figure géométrique que parce qu'il y a déjà une dualité : jamais deux sans trois. Mais là où, d'habitude, on expliquait les êtres humains par leurs passions (ce qui, à la réflexion, est une tautologie), Girard discerne les mécanismes universels, souterrains et inavouables de l'envie, autre manière de nommer le désir mimétique, avec les connotations morales en plus.

Cette entreprise de démystification, Girard l'avait amorcée, il y a une trentaine d'années, dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), où le désir triangulaire était analysé avec originalité chez Proust, Dostoïevski et Cervantes en particulier. Cet ouvrage de critique littéraire ne laissait guère présager l'évolution d'une pensée qui allait, quelques années plus tard, aborder les territoires plus vastes de *la Violence et le Sacré* (1972) en passant par *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), et faire de leur auteur un philosophe écouté qui tient les rationalistes et les structuralistes pour fauteurs de la disparition du sacré dans le monde contemporain. C'est que seul le sacré dans son essence, c'est-à-dire sous la forme du rite sacrificiel, peut mettre fin au cercle infernal de violence qui résulte inéluctablement de la rivalité mimétique. La pensée de René Girard se confond de plus en plus avec le message biblique de la victime émissaire.

Imitation et représentation

Après de longues années où les textes bibliques et philosophiques avaient constitué son terrain d'élection, Girard renoue avec la littérature par une étude imposante sur Shakespeare. Le sous-titre en délimite sans équivoque l'angle d'attaque : *les Feux de l'envie*. Si Girard a jeté son dévolu sur le grand dramaturge anglais, c'est parce que les relations du théâtre et de la *mimesis* d'une part, du théâtre et du sacré de l'autre, sont consubstantielles. À quoi Girard ajoute que le désir ne trouve son épanouissement que de *se donner en spectacle*, non seulement pour s'assurer du bien-fondé de son choix d'objet, mais aussi pour réveiller le désir des autres — ou leur envie. Le sens du théâtre, de son existence au sein de la cité, serait à reconsidérer sur les bases de cette publicité du désir triangulaire et de la rivalité mimétique. Tout cela fait que la thèse girardienne est, quand il s'agit de théâtre, dans son élément naturel.

Mais des affinités plus particulières l'unissent au théâtre shakespearien. L'idée centrale de l'essai de Girard est que Shakespeare «ne se contente pas d'illustrer plus ou moins instinctivement le désir mimétique, mais qu'il en est le théoricien» (p. 151). La démonstration en est faite de façon plus ou moins détaillée sur nombre de pièces de Shakespeare, avec une insistance particulière sur *le Songe d'une nuit d'été*, *Jules César*, *Troïlus et Cressida* et *le Conte d'hiver*. À vrai dire, c'est toute son œuvre dramatique, voire poétique, qui est, çà et là, brusquement éclairée par des remarques incidentes.

L'explication des chassés-croisés amoureux du *Songe d'une nuit d'été* par la logique du désir mimétique est exemplaire; elle met un ordre là où d'habitude on ne voyait que caprices et féeries. Elle permet de comprendre pourquoi Hermia se détourne de Démétrius, affadi d'être trop amoureux d'elle, pour s'enfuir avec Lysandre. Toutefois, Hermia ne peut s'empêcher de faire briller son nouveau bonheur aux yeux de son amie Héléna, et voici que celle-ci brûle de tous les «feux de l'envie» pour Lysandre, dans l'exacte mesure où elle le sait aimé d'Hermia, et va le lui enlever, tout comme Hermia lui avait d'ailleurs enlevé Démétrius une première fois; d'ailleurs, Hermia le lui enlèvera une seconde fois, maintenant qu'elle le voit épris d'une autre. Plusieurs infidélités se succéderont durant cette nuit d'été,

de façon prévisible selon Girard parce qu'elles sont toutes justiciables du même mécanisme : «Quand le désir mimétique est contrarié, il se renforce et, quand il ne rencontre pas d'obstacle, il dépérit [...] Tous les abandons ont leur source dans le désenchantement qui naît d'une possession sans histoire.» (p. 49)

La potion magique de Puck, malgré son aspect merveilleux, ne serait alors qu'une rationalisation de l'infidélité, propre à satisfaire les préjugés courants au sujet de «l'amour vrai». Tout se passe comme si Shakespeare s'adressait, non seulement dans *le Songe*, mais dans toutes ses pièces, à deux auditoires distincts qu'il essayerait de séduire pareillement; le premier est le grand public, pour qui le spectacle est un divertissement, le second est formé par les *happy few* qui trouvent, sur scène comme dans la salle, matière à réflexion, parce qu'ils savent que l'imitation est le catalyseur des réactions tant des personnages fictifs que des spectateurs réels, les premiers reflétant les autres dans une sorte de théâtre dans le théâtre.

Explications ou réductions?

Toutes les analyses de René Girard ne sont pas aussi convaincantes. La plus faible est celle qu'il a consacrée à *Hamlet*; c'est d'ailleurs celle qui est la plus entrecoupée d'échafaudages théoriques, comme s'il s'agissait d'étayer la conception branlante d'un Hamlet pénétré de christianisme et trop conscient que la violence engendre la violence pour se résoudre à venger l'assassinat de son père. Ce qui était apparu à beaucoup comme indécision devant l'action ou fixation œdipienne n'est pour Girard que le résultat d'une vision du monde girardienne avant la lettre, pourrait-on croire : «Shakespeare transforme une histoire typique de vengeance, *Hamlet*, en une méditation sur la difficile situation d'un dramaturge à qui la vengeance donne la nausée.» (p. 334) Plus loin, au sujet du *Conte d'hiver*, c'est toute une théorie de la résurrection de la chair, dans la plus pure obédience messianique, qu'il développe au sujet de la réapparition d'Hermione à son mari Léontès, qui l'avait injustement répudiée de longues années auparavant et dont il se croyait le meurtrier; il la prend tout d'abord pour une statue, tout comme les spectateurs qui la croyaient morte depuis le deuxième acte, mais voici que la statue s'anime... Girard voit dans ce dénouement «quelque chose qui appartient exclusivement aux Écritures, la qualité non magique et cependant non naturaliste de la résurrection qu'elles rapportent» (p. 416), et dans cette pièce ultime de Shakespeare un théâtre qui «s'ouvre silencieusement à la possibilité d'une transcendance» (p. 417).

De telles sollicitations du texte sont, à première vue, généreuses et vastes; à la longue, on ne peut s'empêcher de les trouver réductrices. L'impression générale qu'on retire de la lecture de l'ouvrage de Girard est que l'œuvre de Shakespeare a été à la fois éclairée et appauvrie, comme si les personnages en avaient été amincis, mis à plat, vidés de leur sang par le scalpel minutieux du théoricien de la rivalité mimétique, et ce prix semblera sans doute élevé à beaucoup. De plus, Girard affiche un mépris constant à l'égard de plusieurs penseurs importants — de Marx à Freud, et de Nietzsche à Lévi-Strauss — dont le seul tort est de ne pas partager son point de vue, alors que sa propre thèse n'aurait pu voir le jour sans ces prédécesseurs. La modernité suscite tout particulièrement sa vindicte, sinon sa hargne, et de nombreux jugements, aussi excessifs que mal fondés, parsèment son ouvrage à ce sujet, comme si l'enjeu du débat était de situer sa pensée en dehors du temps, en marge de l'histoire, pour faire place à la vérité intemporelle. Cela nous vaut la phrase suivante : «Si les penseurs modernes peuvent faire l'impasse sur la formidable révolution que représente la perspective biblique, c'est parce qu'ils n'ont jamais soupçonné ce qui se cache en réalité derrière la mythologie, la victimisation, le mécanisme du bouc émissaire.» (p. 344) Ce dogmatisme pourra irriter.

De la théorie à la scène

En dépit de ses excommunications et de ses excès, l'interprétation de René Girard, en plus de jeter des lumières nouvelles sur l'inépuisable univers shakespearien, déborde les frontières des sciences humaines. C'est que l'explication par la rivalité mimétique déplace, de façon parfois importante, l'ordre des grandeurs pour mettre au premier rang ce qui était tenu pour un détail;

les conséquences de ces bouleversements en apparence infimes pourraient s'avérer déterminantes sur la conception scénographique du texte shakespearien. À ce titre, l'ouvrage de Girard mérite d'être lu attentivement par les artistes et les artisans de la scène.

Alexandre Lazaridès

Contre vents et marées, la monstrueuse roulotte de la culture s'avance, conduisant chaque artiste au sommet d'une montagne de détritus toujours plus haute. Théâtre, acteurs, critiques, public font partie d'une machinerie qui grince mais qui ne s'arrête jamais. Il y a toujours une nouvelle «saison» en train, et nous sommes trop occupés pour nous poser la seule question vitale qui nous donne la mesure du problème : pourquoi le théâtre? [...]

Peter Brook,
l'Espace vide, Écrits sur le théâtre, p. 62.

OUVRAGES REÇUS

Dramaturgie
Québec

DUPUIS, Gilbert, *Mon oncle Marcel qui vague vague près du métro Berri*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Théâtre», 1991, 158 p., ill. [Pièce en deux parties et vingt-sept tableaux, créée le 22 mars 1990 à la Salle Fred-Barry de Montréal par les Gens d'en Bas et le Théâtre du Sang Neuf, dans une mise en scène d'Alain Fournier. Voir la critique de Lucie Robert, «Sans conséquence», *Jeu* 56, 1990.3, p. 194.]

GARNEAU, Michel, *De la poussière d'étoiles dans les os*, suivi de *Libre entre les morts, Jeux de forces* et *le Travail de la mémoire et du désir*, Montréal, VLB éditeur, 1991, 194 p., ill. [*De la poussière d'étoiles dans les os* : pièce créée le 9 avril 1976 à Sainte-Thérèse par l'Atelier de théâtre du cégep Lionel-Groulx, dans une mise en scène de l'auteur, p. 7-58; *Libre entre les morts* : pièce créée le 18 mars 1980 à Montréal, à la Salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier, par le Conservatoire d'art dramatique de Montréal, dans une mise en scène de l'auteur, p. 59-107; *Jeux de forces (ou les derniers neveux)* : pièce créée le 12 novembre 1980 à Montréal, au Café-théâtre l'Ex-Tasse, dans une mise en scène de l'auteur, et reprise dans une nouvelle version au Théâtre d'Aujourd'hui, le 10 novembre 1982, dans une mise en scène de Jacques Rossi, p. 109-165; *Le Travail de la mémoire et du désir*, à partir d'entrevues et d'écritures avec Hélène Loiselle, Pol Pelletier, Suzanne Lemoine, Paul Hébert, Eudore Belzile, Simon Fortin, Guy Beausoleil, André Brassard et Marie-Christine Larocque. Texte créé le 1er juin 1985 à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'UQAM, dans une mise en scène d'André Brassard, lors du XXIe Congrès mondial de l'Institut international du théâtre, p. 167-194.]

GINGRAS, Pierre, *Considérations sur l'alcool et la ponctualité*, Montréal, les Herbes rouges, n° 191, 1990, 51 p. [Pièce en trois parties, créée à Montréal en trois ateliers publics, en octobre, novembre et décembre 1989, au Restaurant-théâtre la Licorne, par le Théâtre Habeas Corpus, dans une mise en scène d'André Roberge. «Considérations sur le texte et la représentation», préface du metteur en scène, p. 3-6.]