

ALLER PLUS LOIN

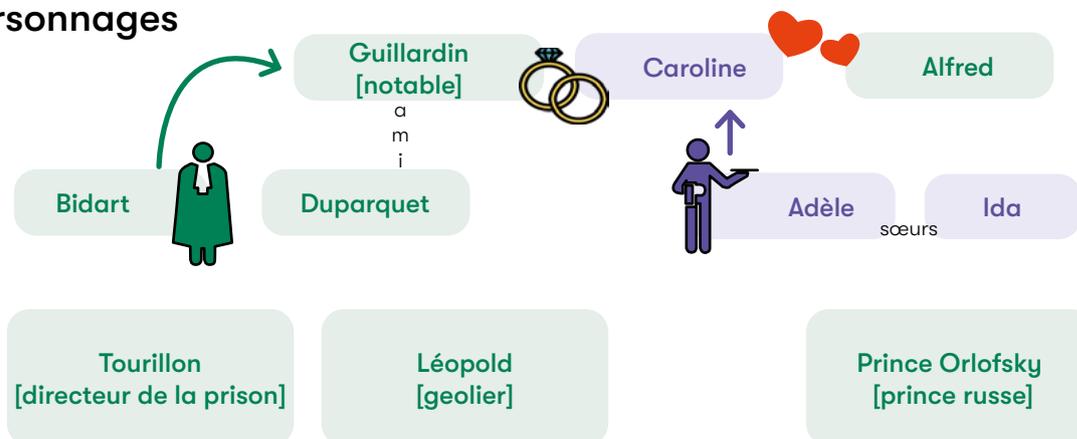
La Chauve-Souris

OPÉRA
JOHANN STRAUSS FILS
DU 4 AU 17 JUIN 2024

Johanna Malangré *Direction musicale*
Laurent Pelly *Mise en scène*

La Chauve-Souris est une opérette en trois actes composée par Johann Strauss fils en 1874, sur un livret de Carl Haffner et Richard Genée. Il s'agit d'une nouvelle production de l'Opéra de Lille, mise en scène par Laurent Pelly. L'Orchestre de Picardie joue sous la direction de la cheffe d'orchestre Johanna Malangré.

Les personnages



Le résumé

L'action se déroule dans la petite ville de Pincornet-les-Bœufs, un soir de réveillon. Elle raconte la vengeance minutieusement organisée de Duparquet envers son ami Gaillardin. En effet, trois ans plus tôt, Gaillardin avait contraint Duparquet à traverser toute la ville déguisé en chauve-souris, au retour d'un bal masqué très arrosé...

ACTE I > Chez Gaillardin

Gaillardin a été condamné à cinq jours de prison pour s'être battu avec un policier. Sa peine doit débiter le soir même. Sa femme, Caroline, est courtisée par Alfred, un ancien amant, tandis que la servante Adèle obtient, sur un mensonge, l'autorisation de s'absenter pour se rendre avec sa soeur à un bal chez le prince Orlofsky. Après avoir congédié Bidart, son avocat incompetent, Gaillardin reçoit la visite de son ami Duparquet. Ce dernier lui propose de réveillonner avec lui chez Orlofsky, à condition de ne pas en parler à son épouse qui devra le croire en prison. Adèle et Gaillardin partis, Caroline profite de se trouver seule pour revoir Alfred. Mais arrive Tourillon, le nouveau directeur de la prison, qui arrête Alfred, persuadé qu'il s'agit du maître de maison.

ACTE II > Chez le prince Orlofsky

Orlofsky a perdu le goût du rire; Duparquet lui promet une bonne farce aux dépens de Gaillardin. Pour ce faire, il a invité Adèle et prévenu Caroline. Se faisant passer pour un aristocrate, Gaillardin croit reconnaître sa bonne, qui prétend être une artiste. Elle parvient à en convaincre les invités et à ridiculiser son maître. Caroline, déguisée en Hongroise et masquée, feint d'être séduite par son mari qui ne l'a pas reconnue. Elle lui soutire sa montre en or en gage d'amour. Tourillon, lui aussi présent sous une fausse identité, fait connaissance avec Gaillardin au cours de la soirée. Après une fête débridée et passablement arrosée de champagne, les deux hommes quittent précipitamment la demeure du prince pour se rendre – chacun de leur côté – à la prison.

ACTE III > À la prison

Léopold, le gardien de la prison, est ivre mort. Quant à Tourillon, il regagne son bureau avec la gueule de bois. Arrive Adèle, qui lui révèle sa véritable identité et lui demande son soutien très actif pour devenir chanteuse. Se présente ensuite Gaillardin, qui s'étonne de trouver là son compagnon de fête. Chacun dévoile son identité. Tourillon est incrédule, il croit avoir arrêté Gaillardin chez lui la veille pendant qu'il dînait avec son épouse. Alors que Bidart puis Caroline se rendent sur place pour tenter de libérer Albert, Gaillardin se déguise en avocat et compromet les amants. Caroline accable à son tour son mari en sortant la montre qu'elle lui avait subtilisée chez Orlofsky. Surgissent alors le prince et tous les invités du réveillon. On se moque de Gaillardin, qui accepte sa défaite, et le champagne aidant, tout se termine bien !

UNE JOYEUSE APOCALYPSE

Contrairement aux opéras, les opérettes ne connaissent pas d'issue tragique : le public vient y chercher le rire à travers des situations burlesques. Il s'agit d'abord de s'amuser et, peut-être, de laisser de côté les difficultés de la vie.

Lorsque *La Chauve-Souris* est créée le 5 avril 1874, Vienne se remet à peine du krach boursier qui avait ébranlé les milieux d'affaire autrichiens un an plus tôt. Le choc économique est encore proche, la vie culturelle se remet doucement. L'opérette de Strauss en porte les traces paradoxales : elle est, en effet, parcourue d'une sorte de gaîté nihiliste symptomatique de l'état d'esprit qui règne alors à Vienne. Dans cette société fragilisée, la soif de fête est intense et âpre. Et, puisque l'opérette est le miroir parodié d'une société, la diversité culturelle austro-hongroise se condense dans la partition de Strauss, alors que déjà se profile le déclin de l'Empire-moment qualifié de « joyeuse apocalypse » par le dramaturge autrichien Hermann Broch. La comédie est donc bigarrée, frénétique et féroce.

L'histoire tourne en dérision les élites décadentes-de la bonne société provinciale de la III^e République, dans la pièce initiale, à la grande bourgeoisie viennoise qui, mise à mal par la récente crise économique, trouve refuge dans l'ivresse et le plaisir. La consommation d'alcool traverse l'œuvre avec une préférence pour le champagne, sacré « Empereur Champagne Premier » à la fin du second acte ainsi qu'à la fin de la pièce, où tout le monde se console en chantant un hommage au dit Empereur. Cet esprit de fête orgiaque n'a rien de surprenant sur le terrain de la comédie, registre naturellement associé à Bacchus, dieu du vin, de l'ivresse et des débordements (notamment sexuels) – qui préside à l'avènement de la folie, de la fête et du rire.

Pour autant le rire n'est pas gratuit, et bien que la comédie interdise un dénouement funeste, le rire n'est pas que joie. Il correspond à une fonction essentielle du théâtre comique, définie par la formule latine *castigat ridendo mores* : « châtier les mœurs en riant ». Il s'agit d'offrir à la société un miroir amusant de ses propres travers pour mieux l'inviter à les reconnaître et à s'en corriger. Moqueuse, *La Chauve-Souris* fait ainsi la satire d'une gent masculine perdue dans ses excès-l'argent, l'alcool et l'adultère-mais elle interroge plus généralement, et non sans pessimisme, la faiblesse morale de toute une société.

ALLER PLUS LOIN : Ivresse, humaine faiblesse



Drunk, Thomas Vinterberg (2020)

Drunk du Danois Thomas Vinterberg (2020) raconte le défi que se lancent quatre raisonnables professeurs de lycée, légèrement moroses et dépassés par leur vie personnelle et professionnelle. S'appuyant sur une théorie psychologique selon laquelle le corps humain souffrirait d'un déficit chronique d'un demi-gramme d'alcool dans le sang, les quatre amis décident d'éprouver l'hypothèse et d'en vérifier les effets sur eux-mêmes. S'attelant à l'expérience avec rigueur, chacun intègre à son quotidien la dose d'alcool manquante. Les résultats, très positifs, ne tardent pas à apparaître : confiants, désinhibés, les personnages se métamorphosent

et connaissent d'abord un état de grâce inespéré – qui se traduit par la légèreté d'une danse parfaitement maîtrisée chez l'un d'eux, initialement le plus réfractaire au test.

Pourtant, l'allégresse ne dure pas. L'expérience bascule dans l'addiction et l'excès, entraînant certains dans la déchéance. La question se pose alors de la nature de l'ivresse, source de détachement du réel – salvatrice ou mortelle : parce qu'elle opère une parenthèse de pleine lucidité chez ceux qui sauront s'en détourner, poussant les autres dans une accoutumance désespérée, c'est d'abord la lacune humaine essentielle, base et pré-supposé de la théorie de départ, qui se trouve soulignée.

L'HEURE DE LA CHAUVÉ SOURIS

Comme dans *Le Réveillon*, pièce de Ludovic Halévy et Henri Meilhac qui l'inspira, *La Chauve-Souris* se déroule un soir de fête. Pourtant, l'opérette de Strauss effectue un léger glissement culturel : en laissant de côté le réveillon du texte source au profit d'un bal masqué, les librettistes Genée et Haffner adaptent le livret à une tradition viennoise très populaire du temps de Strauss : le carnaval précédant le Carême.

Pour la mise en scène de Laurent Pelly, la réécriture proposée par Agathe Mélinand revient au réveillon initial et à l'esprit français du vaudeville. Nous ne sommes plus à Vienne mais à Pincornet-les-Bœufs, petite ville dont le nom

crie la France profonde et le thème grivois de l'adultère. Dans un cadre provincial atemporel, quelque part entre le XIX^e siècle et aujourd'hui, une bourgeoisie étriquée se prend au jeu des déguisements, dans le but avoué d'amuser le spectateur. Les personnages, marionnettes frivoles échauffées par l'esprit débridé de la fête, perdent le contrôle des plans qu'ils fomentent et finissent dupes de leurs propres pièges. Aussi égrillarde que le livret original de Strauss, cette *Chauve-Souris* batifole avec légèreté, sans boudier son plaisir.

Cependant, pour saisir pleinement les subtilités de l'œuvre, la cheffe Johanna Malangré souligne la nécessité de « trouver un équilibre entre le divertissement léger [...] et une intrigue aux accents parfois plus sérieux qu'il n'y paraît. » De son côté, le metteur en scène Laurent Pelly remarque que « les situations et les personnages possèdent une dimension très théâtrale, il y a ici quelque chose des pièces de Feydeau ou Labiche. On est dans le registre de la comédie, certes, mais une comédie à la fois burlesque, satirique et caustique qui, à certains égards, tient de l'étude de mœurs. »

C'est que, précisément, les canines acérées de *La Chauve-Souris* croquent de manière pointue le mode de vie de la bourgeoisie – et sa conduite dissolue. Si, dans le cas du réveillon comme dans celui du carnaval, l'action prend place dans un contexte festif et populaire, elle est toujours étroitement liée à un moment significatif. La nuit du réveillon constitue la zone liminaire d'une année à l'autre, marquant un passage important dans le temps. Effectuant, dans ses heures et ses minutes, le décompte entre fin et recommencement, elle enterre le passé et ouvre sur l'avenir. Traditionnellement associé au calendrier chrétien, le carnaval correspond également à une période hautement symbolique liée au temps du Carême. Opérant un contraste entre ascèse et débordements, entre privations et excès, le carnaval comporte une fonction cathartique bien particulière, par un renversement des rôles et des valeurs au sein de la communauté. Historiquement, ce phénomène a parfois permis d'extravagantes libertés, en particulier dans le domaine des mœurs¹.

Dans un article consacré à la fonction des éléments carnavalesques en littérature², Karl Canvat souligne : « Les travaux des historiens, des anthropologues et des ethnologues³ ont montré que le carnaval, au-delà de la fonction récréative et libératoire à quoi on le ramène d'ordinaire, ressortit plus profondément au " sacré de transgression " : ritualisée, la violation des normes de la vie sociale courante qui fonde le carnaval est en même temps la garantie de la sacralité de ces normes et donc de leur pérennité. Le carnaval est un moment de rupture avec la continuité et la cohérence de la vie ordinaire, où celle-ci se régénère en renversant les interdits, en faisant éclater les barrières sociales entre les individus et en inversant les frontières entre le haut (spirituel) et le bas (corporel), le bien et le mal, la vie et la mort, le jeu et le sérieux. »

Conforme en cela à la tradition, *La Chauve-souris*, présente un microcosme qui, le temps d'une nuit, retourne les codes de l'ordre établi. Chacun étant masqué, l'occasion est parfaite pour s'adonner à toutes les transgressions. Il convient à ce titre de noter le motif de l'arrestation de Gaillardin/Eisenstein : c'est un outrage à agent (représentant de l'ordre) qui lui vaut son séjour en prison. Dès son ouverture, la pièce se signale donc par un renversement de l'autorité. Les lois qui régissent habituellement la société sont bousculées et le monde se retrouve sens dessus dessous – mais comment s'en étonner, dans une œuvre baptisée *La Chauve-souris*, animal connu pour dormir le jour et la tête en bas ?

Le phénomène du carnaval, placé « sous le sceau de l'ambivalence », constitue un principe de renversement rituel des valeurs, également inscrit dans un cycle temporel particulier. La communauté orchestre une transgression codifiée des interdits en vue d'une régénération périodique : « On s'en souvient, le mécanisme principal sur lequel repose,

1 Selon Aubin Louis Millin de Grandmaison, érudit spécialiste en histoire de l'art médiéval et classique, la fête des Fous donnait lieu à des cérémonies extrêmement bizarres. On élisait un évêque, et même dans quelques églises un pape des fous. Les prêtres, barbouillés de lie, masqués et travestis de la manière la plus folle, dansaient en entrant dans le chœur et y chantaient des chansons obscènes, les diacres et les sous-diacres mangeaient des boudins et des saucisses sur l'autel, devant le célébrant, jouaient sous ses yeux aux cartes et aux dés, et brûlaient dans les encensoirs de vieilles savates. Ensuite, on les charrait tous par les rues, dans des tombereaux pleins d'ordures, où ils prenaient des poses lascives et faisaient des gestes impudiques.

Ce n'étaient pas seulement dans les cathédrales et dans les collégiales que ces joyusetés se célébraient : elles étaient aussi pratiquées dans les monastères des deux sexes. <https://patrimoine.agglropole.fr/la-fete-des-fous/>

2 *Fantastique et carnavalesque dans les « contes crépusculaires » de Michel de Ghelderode* ([openedition.org](https://www.openedition.org)) Article de Karl Canvat publié dans *Textyles, Revue des lettres belges de langue française* (n° 10, 1993, Fantastiqueurs, « Des auteurs fantastiques »)

3 Sur le carnaval, voir H. COX, *La fête des fous. Essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*. Paris, Seuil, 1971

4 M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, coll. Bibliothèque des idées, pp. 18-19

d'après Bakhtine, la fête du carnaval, le grotesque joyeux et subversif du rire populaire, est celui du rabaissement systématique, du renversement de toute valeur officielle : ce mouvement qui part du haut vers le bas et ramène à la terre, au matériel et au concret, dans un geste de régénération continue. » Il s'agit là du « moment de négation implicite [...] nécessaire avant le renouveau⁵ ».

Alors que les protagonistes se livrent à une course effrénée vers le climax, atteint au milieu de la nuit, le rapport à la temporalité est bien présent. Le bijou offert par Gaillardin, dérobé par sa propre épouse, n'a rien d'anodin : il s'agit en effet d'une montre, instrument de mesure du temps – qui ne sera restitué que le matin, lorsque symboliquement, les pendules seront remises à l'heure.

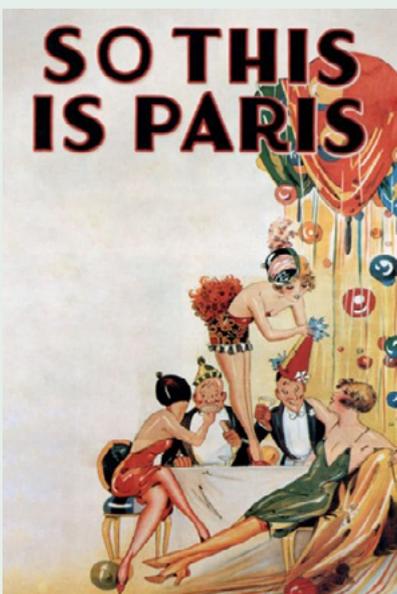
ALLER PLUS LOIN : *La Chauve-Souris*, un vaudeville au cinéma :



Das fidele Gefängnis (La Joyeuse Prison), Ernst Lubitsch, 1917

La Chauve-Souris de Strauss inspirera plusieurs fois Ernst Lubitsch. En 1917, au début de sa gloire et avant qu'il ne quitte l'Allemagne pour les États-Unis, le réalisateur adapte une première fois l'opérette de Strauss dans le moyen-métrage muet *Das fidele Gefängnis* (La Joyeuse Prison). Le titre convoque la pièce autrichienne de 1851, *Das Gefängnis* (La Prison) de Roderich Benedix, adaptée par Henri Meilhac et Ludovic Halévy en 1872 sous le titre *Le Réveillon*, avant de devenir *La Chauve-Souris* sous la plume de Richard Genée et Karl Haffner.

En 1926, dans sa période muette américaine, Lubitsch livre un remake de *La Joyeuse Prison* avec *So This Is Paris* (Les Surprises de la TSF). Le scénario se transforme légèrement d'un film à l'autre. *Das fidele Gefängnis* est plus proche de l'intrigue d'origine : un mari volage remet à plus tard une convocation de la police, sans se douter que son rival le remplace en prison et qu'il courtise lui-même sa propre épouse, masquée pour mieux le confondre. La servante du ménage, déguisée en artiste, s'élève socialement le temps d'un bal pour partager les turpitudes d'une haute société ivre et décadente. *So This Is Paris* fait le récit d'un chassé-croisé amoureux entre deux couples frivoles. Sur fond de tromperies, mensonges et déguisements, les personnages enchaînent les quiproquos dans un climat de joyeuse amoralité. Dans ces deux adaptations, Lubitsch s'inspire de la comédie de boulevard. Empruntant à l'opérette originale le motif de l'adultère et le ton enjoué de la pantalonnade, il explore avec une causticité subversive le thème de la tromperie et des faux-semblants.



So This Is Paris (Les Surprises de la TSF), Ernst Lubitsch (1926)



5 Du clown au tragédien : le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode (openedition.org) Article d'Isabelle Ost publié dans Textyles, (n°24, 2004, Une Europe en miniature ?)

ALLER PLUS LOIN : Le carnaval féroce

On trouve chez l’auteur flamand Michel de Ghelderode l’idée que les gens ne sont vrais que masqués. L’ensemble du conte *Sortilège*, qui se déroule à Ostende pendant le célèbre carnaval du Rat mort, à la Mi-Carême, est sans doute inspiré de l’univers du peintre belge James Ensor.

Reconnaissable à sa lumière éclatée et à la violence de ses couleurs, ainsi qu’au «truillage féroce» de la matière picturale sculptée dans sa densité, l’œuvre de James Ensor développe autour du carnaval un univers fantasmagorique, sarcastique et inquiétant.

Suivant leur fonction traditionnelle, les éléments carnavalesques présents chez Ensor indiquent un renversement des valeurs du monde. Mais les masques, tantôt grimaçants, tantôt grotesques, s’écartent aussi de leur fonction première (dissimuler) pour, au contraire, personnifier et approfondir une intériorité en la caricaturant. Le masque offre un visage à l’individu moral, accentué jusqu’à la difformité, voire animalisé. Sur les toiles de James Ensor, on distingue difficilement ceux qui portent un masque de ceux qui n’en portent pas. Par leur étrange absorption de la chair, les éléments traditionnels de travestissement donnent jour à des existences indépendantes et paradoxales-colorées, brillantes, expressives et pourtant singulièrement inanimées—constamment associées au squelette.

Fréquemment représentés en groupes, les masques d’Ensor formulent également un commentaire social, chargé de critiques envers une bourgeoisie dont ils révèlent l’absurdité, l’hypocrisie et la superficialité : c’est que la communauté la plus en vue est un théâtre où chacun joue un rôle, affublé du costume et du visage approprié. Phénomène de foule, l’univers carnavalesque aborde donc l’humain dans sa dimension collective. Or, parce qu’ils incarnent la mort affublée des apparences de la vie, les masques traduisent le drame d’une société fondamentalement mortifère⁶.



Squelette arrêtant masques, James Ensor, 1891



Les musiciens terribles, James Ensor, 1891.jpg

LE MONDE EST UN THÉÂTRE

Du masque, Jean Lorrain écrit : « c’est la face trouble et troublante de l’inconnu, c’est le sourire du mensonge, c’est l’âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant ; c’est la luxure pimentée de la peur [...]. Les masques sont aussi bien de coupe-gorge que de cimetière : il y a en eux du tire-laine, de la fille de joie et du revenant⁷. » Si le masque effraye, il pose aussi la question de la réalité confuse et suspecte derrière le mur des apparences.

Dans *La Chauve-Souris*, tout le monde joue un rôle. Non seulement les artistes présents sur scène, comme dans tout spectacle, interprètent leur personnage ; non seulement ces personnages se couvrent d’une identité factice le temps d’une nuit de fête (les bourgeois se font aristocrates étrangers au bal masqué du « prince » Orlofsky, la domestique Adèle se déguise en artiste dans la robe de sa patronne, le soupirant Alfred tient en prison le rôle de Gaillardin/Eisenstein). Mais surtout, tous se prétendent autres que ce qu’ils sont et revêtent constamment une personnalité de circonstance : le couple central joue la comédie de la fidélité conjugale et de l’union sincère, et tous

6 Visible jusqu’au 23 juin 2024 au Palais des Beaux-Arts - BOZAR Bruxelles, l’exposition "James Ensor. Maestro" commémore le 75ème anniversaire de la mort de l’artiste.

7 Jean Lorrain, *Histoires de masques*. L’homme au bracelet, Paris, Ollendorff, 1900, p. 119

deux se lamentent sur la séparation momentanée – qu'ils attendent impatiemment. Gaillardin/Einsenstein, sur le point de se rendre au commissariat pour effectuer quelques jours de prison, demande d'abord des guenilles adaptées à son rôle de prisonnier – puis, invité au bal, se ravise : une soudaine noblesse d'âme lui impose d'affronter son sort en tenue de soirée. Caroline/Rosalinde s'offusque, lorsqu'on la découvre en compagnie d'Alfred, qu'on puisse prendre ce dernier pour son amant : elle est une épouse respectable ! La domestique Adèle prétexte une visite à sa tante malade pour, en réalité, se rendre au bal déguisée en grande dame – et endosser le rôle d'actrice, couverture traditionnelle servant à cacher la réalité sordide de la prostitution. Elle sera d'ailleurs, en conclusion, prise en charge par le prince et « mecène » Orlofsky, sensible à son talent... Tout est bien qui finit bien.

La Chauve-Souris opère donc, avec insistance et sur plusieurs niveaux, une mise en abîme de la comédie. Le théâtre dans le théâtre se décline sous toutes ses formes et invite à considérer le monde comme une scène immense. Nous sommes proches, ici, d'une idée formulée maintes fois chez Shakespeare : « Le monde entier est un théâtre, et les hommes et les femmes ne sont que des acteurs ; ils ont leurs entrées et leurs sorties. Un homme, dans le cours de sa vie, joue différents rôles⁸. »

Cela rappelle l'ambiguïté morale historiquement prêtée aux comédiens : jouer un rôle, c'est simuler et mentir. C'est également faire du corps et de ses apparences trompeuses un instrument de séduction. L'opprobre a longtemps accompagné cette activité, dans la droite ligne de l'infamie légale des comédiens de la Rome antique, privés de droits civiques tels que les magistratures. La foi chrétienne, jugée incompatible avec une activité comparée à la prostitution, excommuniait les comédiens et imposait aux « histrions, pantomimes et cochers du cirque » de renoncer à leur métier pour rentrer dans le droit chemin. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que fut promulgué, le 16 avril 1641, un édit royal stipulant que le travail du comédien « ne puisse leur être imputé à blâme, ni préjudice à leur réputation dans le commerce public ». Pour autant, lorsque Molière décède en 1673, le curé de Saint-Eustache lui refuse les derniers sacrements⁹. Longue est la liste, jusqu'au XIX^e siècle, des artistes du spectacle vivant dont les funérailles furent problématiques en raison d'une activité jugée immorale, par héritage culturel¹⁰.

Bien sûr, dans *La Chauve-Souris*, ce n'est pas l'activité artistique qui est mise en cause, mais la duplicité des personnages, concentrés sur leur seul plaisir. Chacun songe égoïstement à son propre intérêt, loin de toute forme de sentiment. Agathe Mélinand le souligne : « Il n'y a pas d'amour dans cette histoire : personne n'aime. Les hommes ne pensent qu'à lutiner des jeunes filles, les femmes rêvent de tromper leur mari, et les bonnes cherchent par tous les moyens à sortir de leur condition, quitte à se faire prostituées ou demi-mondaines. »

La pièce est, à tous les niveaux, la grande scène des faux-semblants – jusque dans son titre énigmatique, qui invite au questionnement : la chauve-souris, animal nocturne et mystérieux, nous convie-t-elle réellement à une fête – dans le but de célébrer l'avenir et d'oublier le passé en toute convivialité ? Ou revient-elle mordre sa proie pour l'inciter au re-mords ? Laurent Pelly rappelle que « *La Chauve-Souris* est simplement le souvenir d'une humiliation passée, qui est elle-même à l'origine de l'intrigue. [...] Cet oiseau de nuit charrie tout un univers fantastique, inquiétant. Or dans la fête de l'acte II, les personnages perdent pied avec la réalité, il y a comme une hallucination collective. Et Gaillardin, le personnage principal, vit une sorte de cauchemar. » En effet, la chauve-souris de l'histoire se démasque tardivement : il s'agit de Duparquet/Falke, notaire de profession (c'est-à-dire officier chargé d'authentifier des actes, de certifier leur valeur réelle sur le plan légal et d'en garder la trace) qui tient également un rôle : déguisé en ami pour mieux accomplir sa vengeance, payant de retour un litige passé soigneusement conservé – et démontrant que tous les comptes, comme les horloges, doivent tôt ou tard être réglés.

8 Ce propos est tenu par le personnage de Jacques dans *Comme il vous plaira* (1599) II, 5. La même pièce comporte une idée similaire formulée par le vieux duc : « Tu vois que nous ne sommes pas seuls malheureux ; ce vaste théâtre de l'univers offre de plus tristes spectacles que cette scène où nous jouons notre rôle. » Cette réflexion apparaît déjà dans *Le Marchand de Venise* (1596) I, 1 : « Je tiens ce monde pour ce qu'il est : un théâtre où chacun doit jouer son rôle. »

9 À la demande de Louis XIV cependant, l'archevêque de Paris autorisa qu'on lui donne une sépulture ecclésiastique dans le cimetière de la paroisse, pour autant qu'il n'y ait aucune cérémonie et que le corps du défunt soit transporté le soir.

10 Quelques exemples : décédé en 1686 sans avoir eu le temps de renoncer à sa profession, l'acteur et auteur dramatique Rosimond est enseveli sans clergé dans un endroit du cimetière où l'on enterre les enfants morts sans baptême. En 1730, la comédienne Adrienne Lecouvreur décède sans avoir renoncé au théâtre et est ensevelie au milieu de la nuit sur les berges de la Seine. En 1802, au décès de M^{lle} Chameroy, danseuse à l'Opéra de Paris, une foule indignée crée l'émeute devant l'église Saint-Roch, déclenchant un scandale politique ([source](#)).

ALLER PLUS LOIN : Le masque et les paupières

En 1999, Stanley Kubrick offre avec *Eyes Wide Shut* une œuvre bien loin du vaudeville. Ce drame érotique, tiré de *La Nouvelle rêvée* d'Arthur Schnitzler (1926), reprend pourtant les motifs du masque, de la soirée secrète et des tromperies conjugales dans le cadre bourgeois, pour explorer la dimension psychologique de l'adultère et la notion de corruption morale.

Dans la haute société new-yorkaise, un couple se fissure : William Harford, médecin, reçoit de sa femme Alice un aveu qui le perturbe excessivement. Celle-ci a été tentée de le tromper quelques mois plus tôt. Bien que rien ne se soit produit, l'harmonie se détraque : parce que l'envie a eu lieu, parce que la dissimulation a été possible, le soupçon ne peut plus disparaître. Peu après, William se rend à une soirée secrète où des individus masqués s'adonnent à une orgie sexuelle sur fond de rituels occultes. Il découvre ainsi l'existence d'une communauté dangereuse et perverse au sein de l'élite sociale. Cela confronte William à la frontière sombre où ses peurs rejoignent ses désirs. Dans un New York de plus en plus inquiétant, les rapports de stabilité et de confiance se brisent, devenant le miroir d'une désintégration intime. Le personnage n'échappe plus à la pensée obsédante du masque possible-porté par l'autre ou par lui-même.

Ce dernier film de Stanley Kubrick, reposant sur le jeu de rôle dans les relations privées, opère une mise en abîme troublante. En effet, le réalisateur met en scène le couple vedette de Hollywood à l'époque (Tom Cruise et Nicole Kidman). Le lien réel des deux acteurs, filmés dans une intimité explicite, jouant les tensions du doute et de l'éloignement, pimente et nourrit la réflexion sur le fantasme. La fiction incorpore une part de réel qui augmente le faux-semblant et la notion de personnage.



Eyes Wide Shut, Stanley Kubrick (1999)



ALLER PLUS LOIN : Tromper l'œil et l'esprit, mettre le monde mis en scène



Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, Tom Stoppard (1990)

En 1966, Tom Stoppard fait de deux personnages secondaires de *Hamlet* les héros de sa pièce : *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. Courtisans inséparables et amis d'enfance d'Hamlet chez Shakespeare, Rosencrantz et Guildenstern ont un rôle étrange et absurde : chargés d'escorter Hamlet en Angleterre, ils portent avec eux une lettre dont ils ignorent le contenu, ordonnant l'exécution d'Hamlet. Celui-ci découvre la lettre et la réécrit, ordonnant à son tour l'exécution des deux messagers. Rosencrantz et Guildenstern apportent donc sans le savoir l'ordre de leur propre condamnation et sont mis à mort en Angleterre, tandis que Hamlet regagne le Danemark.

La pièce parodique de Stoppard, adaptée au cinéma par le dramaturge lui-même en 1990 avec Tim Roth et Gary Oldman dans les rôles principaux, accentue les traits essentiels de ces deux personnages liés au questionnement existentiel shakespearien : être ou ne pas être. Tout débute par une étrange partie de pile ou face, dont le résultat immuable (toujours face), pousse les compagnons à mettre en doute la cohérence du réel. Sans grande certitude sur

leur identité (l'un est Rosencrantz, l'autre est Guildenstern, mais tous deux ignorent qui est qui), ils se savent chargés d'une mission dont ils ne connaissent ni l'origine ni le but. En chemin, ils rencontrent des comédiens ambulants en mal de spectateurs : aucune pièce ne pouvant exister sans public, les deux messagers sont chargés d'assister à la représentation d'*Hamlet*. Au croisement du théâtre de l'absurde et de l'art de l'illusion propre à la tradition baroque, deux intrigues et deux niveaux de réalité se tissent simultanément, dont on ne sait laquelle est la prophétie de l'autre - toutes deux menant à la mort inéluctable du tandem. Essayant d'échapper à leur destin, Rosencrantz et Guildenstern constatent qu'ils sont piégés : les armes dont ils disposent pour se défendre sont des accessoires de théâtre.

