numéro spécial

AVIGNON 2001

MÉLANGES

EN L'HONNEUR DE MAURICE ABITEBOUL

ASSOCIATION ARIAS

Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

M É L A N G E S

EN L'HONNEUR DE MAURICE ABITEBOUL

SOMMAIRE

Avant-propos p. 5
Rappel de la carrière universitaire de Maurice ABITEBOUL p. 7

I - DOMAINE ANGLOPHONE

Michel AROUIMI
Henry V et le *Livre des Nombres* p. 17

Jean-Luc BOUISSON
Son et dissolution dans *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare p. 31

Patrick FESTE
Aspects du western dans *True West* de Sam Shepard p. 41

Mireille MAGNIER
Ch. R. Maturin romancier et clergyman p. 47

N. J. RIGAUD
Tentative de décryptage d'une œuvre maniériste :
The Usual Suspects p. 55

II - DOMAINE FRANCOPHONE

Michel DYÉ
Un roman moderne centré sur les rapports de la science
et de la morale p. 67

Emmanuel NJIKE
Terre des Hommes d'Antoine de Saint-Exupéry : une perspective de lecture p. 71

III - DOMAINE GERMANOPHONE

Marie-Françoise HAMARD
Pour un engagement théâtral p. 77

Aline LE BERRE
Amour et amitié dans *Don Carlos* de Schiller. Surenchère
et concurrence p. 91

IV - DOMAINE HISPANOPHONE

Christian ANDRÈS
La "nivola" de Miguel de Unamuno ou l'invention
d'un nouveau "genre" romanesque p. 111

Emmanuelle GARNIER
Calderón et le tailleur de vers p. 123

Jean-François PODEUR
Poésie argentine et identité nationale de la conquête à 1930 p. 141

Carole RODIER
Compte rendu de *Boulevard du Guinardo* de Juan Marsé p. 155

V - DOMAINE ITALIEN

Théa PICQUET
Un jardin en Provence. Luigi Alamanni : *La Coltivazione* p. 159

Bernard URBANI
À la recherche de nouvelles perdues : *L'odeur du foin*
de Giorgio Bassani p. 165

Brigitte URBANI
Couleurs et suites italiennes d'un poème anglais : *Ulysses*,
d'Alfred Tennyson p. 201

VI - ESSAI ET CRÉATION LITTÉRAIRE

Olivier ABITEBOUL
Deux lectures du *Gorgias* de Platon p. 221

René AGOSTINI
Avignon 2000, un journal *(extraits)* p. 231

Jacques COULARDEAU
La Chaise Dieu, 3015 p. 239

Christian PETR
Réflexions sur l'écrit de cinéma p. 251

Louis VAN DELFT
Le théâtre du monde, mode d'emploi p. 255

Georges VOISSET
Masques et spectacles (poèmes traduits) p. 271

AVANT-PROPOS

Ce volume de *Mélanges* est publié en l'honneur de Monsieur le Professeur Maurice Abiteboul, qui vient de prendre sa retraite. Tous les participants sont des collaborateurs de la revue *Théâtres du Monde*, mais à l'occasion de cet hommage, le champ d'investigation a été ouvert à tous les genres, y compris à l'essai et à la création littéraire au sens large.

Le principe de classement retenu est le suivant : domaine anglophone, domaine francophone, domaine germanophone, domaine hispanophone, domaine italien, essai et création littéraire. À l'intérieur de chaque section, c'est l'ordre alphabétique qui a été choisi.

Ces pages sont un témoignage d'estime et d'amitié. Elles saluent le travail et le dévouement d'un enseignant-chercheur apprécié dont la carrière universitaire est rappelée brièvement en début de volume.

René Agostini, Jean-Luc Bouisson, Emmanuelle Garnier, Jean-François Podeur, Brigitte Urbani.

BIBLIOGRAPHIE

LISTE DES TRAVAUX, OUVRAGES, ARTICLES ET RÉALISATIONS

A) TRAVAUX ET OUVRAGES :

- 1984 -

-a- THÈSE DE DOCTORAT D'ÉTAT

"Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Cyril Tourneur, John Webster et Thomas Middleton : trois moments de la sensibilité jacobéenne". (Université de Montpellier III, oct. 1984 ; Lille : A.N.R.T., 1986), 2 vol., 1647 pages + 54 planches.
Mention très honorable à l'unanimité du jury.
Publication souhaitée par le jury.

-b- DOSSIER ICONOGRAPHIQUE :

Les 54 planches intégrées à la thèse, dans leur format d'origine, avant réduction par l'Atelier National de Reproduction des Thèses.

-c- DOSSIER COMPLÉMENTAIRE :

Ce fascicule comporte le Sommaire, la Table des matières analytique, la Table des illustrations et l'Index de la thèse de Doctorat d'Etat.

- 1990 -

Traduction de la pièce de Sam Shepard : *Savage / Love* (inédit).

- 1992 -

- Traduction de la pièce de Sam Shepard : *A Lie of the Mind,* 125 pages (inédit).
- *Le Drame Jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon : P.U. Éditions de l'ARIAS, Collection "Theatrum Mundi", 1992), 136 pages.

- 1993 -

- Le Théâtre au temps de Shakespeare .- *l'esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon : PU. Editions de l'ARIAS, Collection "Theatrum Mundi", 1993), 264 pages. -

1994 -

- L'Univers tragique de Tourneur, Webster et Middleton (Avignon : P.U. Éditions de l'ARIAS, Collection "Theatrum Mundi"), 72 pages.
- "*Revenge* dans The Spanish Tragedy, de Thomas Kyd : du nom-étiquette au personnage", in *Tudor Theatre : The Problematics of Text and Character* (Berne, Berlin, Frankfort, New-York, Paris, Vienne : Éditions Scientifiques Européennes, 1994), 191-201.

- 1995 -

- *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon. PU. Editions de l'ARIAS, Collection "Theatrum Mundi", 1995), 640 pages.

- 1996 -

- "La crise du sacré dans l'œuvre tragique de Shakespeare", in *Théâtre et sacré*, ouvrage publié par le Centre de Recherche "Théâtre, Langages et Sociétés (Université d'Avignon). Paris : Klincksieck.

B) PRINCIPALES ÉTUDES ET PUBLICATIONS :

- 1968 -

- 1 - "Un aspect de l'éthique dans *The Changeling* de Thomas Middleton et William Rowley : la survivance de l'allégorie médiévale", *Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence,* XLV (1968), 213 -34.

- 1969 -
- 2 - "Présence du baroque dans *The Changeling* de Thomas Middleton et William Rowley", *Baroque*, publication du Centre International de Synthèse du Baroque, Montauban, IV (1969), 67-76.
- 1972 -
- 3 - "Un aspect de l'esthétique dans *The Changeling* de Thomas Middleton et William Rowley : l'art du doute et des ambiguïtés", *Publications Universitaires d'Aix-en-Provence*, V (1972), 5-22.
- 1975 -
- 4 - "*The Task* (de William Cowper), poésie religieuse", *Annales Universitaires d'Avignon*, II (1975),33-36.
- 1976 -
- 5 - "L'Italie et l'Angleterre des Tudor : voyageurs et traducteurs", *Helios*, II (1976), 1-12 .
- 6 - "Le rire et le sourire dans la littérature anglaise : quelques exemples remarquables", *Annales de la Faculté des Lettres d'Avignon*, I-II (1978), 1-11.
- 1982 -
- 7 - "Machiavel et l'Angleterre des Tudor", in *Machiavelli attuale, Machiavel actuel* (Ravenne : Longo Editore, 1982), 99-107.
- 1983 -
- 8 - "The Changeling de Middleton et Rowley : croyances pures ou impures ?", *Mythes, Croyances et Religions*, I (1983), 39-59 (U.d'Avignon)
- 1984 -
- 9 - "Hamlet, marginal 'par nature' ou 'par accident ?", *Caliban*, 11-27 (U. de Toulouse)
- 10 - "Rituel et stratégie de l'implicite dans la tragédie jacobéenne", *C.A.R.A.*, V (1984), 25-39 (U. de Provence)
- 11 - "Présence du sacré dans *Hamlet* : mythe fondateur, violence rituelle et crise sacrificielle", *Mythes, Croyances et Religions*, II (1984) 31-51 (U. d'Avignon)
- 1985 -
- 12 - "Hamlet, Rosencrantz et Guildenstern ou la fin d'une amitié : un minidrame dans *La Tragédie d'Hamlet*», *Cahiers Elisabéthains*, XXVIII (oct. 1985), 45-59 (U. de Montpellier III)
- 13 - "Genèse et métamorphoses du monstrueux dans *Women Beware Women* de Thomas Middleton", *C.A.R.A.*, VI (1985), 67-78 (U. de Provence)
- 14 - "Du bon usage des religions dans *The Jew of Malta* de Christopher Marlowe", *Mythes, Croyances et Religions*, III (1985), 9-22 (U. d'Avignon)
- 15 - "Pour une théorie du sacré dans *Hamlet* : l'initiation du héros", *Mythes, Croyances et Religions*, III (1985), 23-43.
- 1986 -
- 16 - "*Hamlet aujourd'hui : du drame élisabéthain au roman policier moderne*", *Caliban*, XXIII (1986), 27-40 (U. de Toulouse)
- 17 - "Aspects de la citation dans *The Duchess of Malfi* de John Webster : un essai d'interprétation esthétique", in *L'Ente et la chimère*, (Caen : Centre de Publications de l'Université de Caen, 1986), 19-35
-18- "Sacrilège, consécration et exécration ou la circulation ambiguë du sacré dans *Hamlet*", *Mythes, Croyances et Religions*, IV (1986), 6-28 (U. d'Avignon) ; cette étude a fait l'objet d'une communication présentée au Congrès de la *S.A.E.S.* (Pau, 1984)
- 19- " *The Revengers Tragedy* de Cyril Tourneur ou les intermittences de la foi", *Mythes, Croyances et Religions*, IV (1986), 29-40 (U. d'Avignon)

-1987-

- 20 - "L'Italie dans l'imaginaire de trois dramaturges jacobéens : Cyril Tourneur, John Webster et Thomas Middleton", *C.A.R.A.*, VII (1987), 1-10 (U. de Provence)
- 21 - "L'art de la contrastivité dans *Hamlet*", in Essais sur le Dialogue : *Contrastivités*, vol. III, *C.R.T.F.* (1987), pp. 143 -161 (U. de Grenoble)
- 22 - "La part du naturel, du surnaturel et de l'antinaturel dans *Macbeth*", *Mythes, Croyances et Religions*, V (1987), 11-23 (U. d'Avignon)
- 23 - "*The Duchess of Malfi* de John Webster ou les avatars de l'espérance", *Mythes, Croyances et Religions*, V (1987), 27-37 (U. d'Avignon)
- 24 - "Civilisation et régression dans L'Empereur *Jones* d'Eugene O'Neill et *Vacances d'Eté* de Francis Ebejer : le progrès est-il un mythe ?", *Commonwealth* (1987), 49-56, (U. de Dijon)
- 25 - "La dimension onirique dans *La Turista* de Sam Shepard : une version baroque du 'voyage' et de la métamorphose", *Études Anglaises*, XL, n°4 (oct.déc. 1987), 421-433 (Paris : Didier-Erudition).

- 1988 -

- 26 - "La Temporalité dans *Macbeth*", *C.A.R.A.*, VIII (1988),11-22 (U. de Provence)
- 27 - "L'Univers d'Othello : démons et merveilles ?", *Mythes, Croyances et Religions*, VI (1988), 9-22 (U. d'Avignon)
- 28 - "*Women Beware Women* de Thomas Middleton ou les chemins désertés de la charité", *Mythes, Croyances et Religions*, VI (1988), 23-35 (U. d'Avignon)
- 29 - "*The Penitent* de Isaac Baschevis Singer ou l'exil et le royaume", *Caliban*, XXV (1988), 13-23 (U. de Toulouse)
- 30 - "Le romanesque et le grotesque dans 'The Man from Mars' de Margaret Atwood ou le mythe démythifié", *Études Canadiennes*, n° 24 (1988), 87-98 (Revue interdisciplinaire des Études Canadiennes en France)

- 1989 -

- 31 - "De la Spiritualité dans *King Lear* : invocations païennes, croyances traditionnelles et convictions religieuses", *Mythes, Croyances et Religions*, VII (1989), 1-18 (U. d'Avignon)
- 32 - "Analyse spectrale du phénomène religieux dans 'Tis Pity She's a Whore de John Ford", *Mythes, Croyances et Religions*, VII (1989), 19-31 (U. d'Avignon)
- 33 - Ferdinand dans *The Duchess of Malfi* de John Webster ou la violence en procès", *C.A.R.A.*, X (1989), 19-30 (U. de Provence)
- 34 - "*Othello* ou la parole dans tous ses états", *Cycnos*, V (1989), 71-79 (U. de Nice)

- 1990 -

- 35 - " L'Univers de *The Malcontent* de John Marston : l'exil et le royaume", *M.C.Rel.*, VIII (1990), 1-13 (U. d'Avignon)
- 36 - "De la permanence des genres dramatiques traditionnels dans *A Woman Killed with Kindness* de Thomas Heywood : 'Mystère', 'Moralité' et 'Interlude' ", *Mythes, Croyances et Religions*, VIII (1990), 15-27 (U. d'Avignon)

- 1991 -

- 37 - "Situation d'un personnage au-dessus de tout soupçon : REVENGE dans *The Spanish Tragedy de Thomas Kyd*", *Mythes, Croyances et Religions*, IX (1991), 1-10 (U. d'Avignon)
- 38 - "Survivance de l'élément allégorique et de la tradition médiévale dans *Troilus and Cressida*", *Mythes, Croyances et Religions*, IX (1991), 11-20 (U. d'Avignon)
- 39 - "La Temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard (1967-74)", *Théâtres du Monde*, I (1991), 29-41 (U. d'Avignon)

- 40 - "*Sauvage Mon Amour* de Sam Shepard : du texte à la scène", *Théâtres du Monde*, I (1991),123-130. (U. d'Avignon)
- 41 - "L'Homme en son théâtre", *Théâtres du Monde*, I (1991), 7-9 (U. d'Avignon)

- 1992 -

- 42 - "Pouvoir et luttes d'influence dans la tragédie élisabéthaine : survivance de quelques structures et attitudes médiévales", *Alizés*, n°2-3 (1991-1992), 7-17
- 43 - "Quelques réflexions sur l'ambiguïté dans Troilus and Cressida", Caliban, XXIX (1992), 21-28
- 44 - "*A Slight Ache* (*Une Légère Douleur*), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden", *Théâtres du Monde*, II (1992), 89-103 (U. d'Avignon)
- 45 - "Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello : *The Real Inspector Hound*', *Théâtres du Monde*, II (l 992), 151-157 (U. d'Avignon)
- 46 - "La Dimension spirituelle dans *Bussy d'Ambois* de George Chapman : survivance de l'allégorie médiévale, présence du surnaturel et sensibilité religieuse", *Mythes, Croyances et Religions*, X (1992), 23-32 (U. d'Avignon)
- 47 - "Violence et souffrance dans *A Lie of the Mind* de Sam Shepard", *Mythes, Croyances et Religions*, X (1992), 179-86 (U. d'Avignon)
- 48 - "Autour du texte dramatique", *Théâtres du Monde*, II (1992), 7-12 (U. d'Avignon)
- 49 - "*M.C.Rel.* a dix ans *Mythes, Croyances et Religions*, X (1992), 1-7. (U. d'Avignon)
- 50 - "Le Mensonge et ses masques dans *A Lie of the Mind* de Sam Shepard", *Études Anglaises*, XLV, n°4 (oct.-déc. 1992), 441-53. (Paris : Didier-Érudition).
-***- *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance*. Avignon : ARIAS, Collection "Theatrum Mundi", 136 pages.

- 1993 -

- 51 - "Configuration de l'enfance dans *Macbeth*", *C.A.R.A.*, XIII (1993)
- 52 - "Lecture de *Au Bois lacté* de Dylan Thomas", *Théâtres du Monde*, III (1993), 139-147. (U. d'Avignon)
- 53 - "Le Scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance", *Théâtres du Monde*, III (1993), 15-21. (U. d'Avignon)
- 54 - "Une Spiritualité vivante et agissante", *Mythes, Croyances et Religions*, XI (1993), 5-9. (U. d'Avignon)
- 55 - "Quelques réflexions sur la problématique du Mal dans l'œuvre tragique de Cyril Tourneur", *Mythes, Croyances et Religions*, XI (1993), 13-18. (U. d'Avignon)
- 56 - "Utopie (et dystopie) dans *La Tempête*, ou le bonheur selon Prospero "et selon Shakespeare", *Mythes, Croyances et Religions*, XI (1993), 19-29. (U. d'Avignon)
- 57 - "Le théâtre, jadis, naguère et aujourd'hui", *Théâtres du Monde*, III (1993), 7-11. (U. d'Avignon)
- 58 - "Groupe et individu dans *Women Beware Women* de Thomas Middleton", Lèz Valenciennes, 15 (1993), in *Le Groupe et l'individu dans le monde anglophone*, 41-46.
-***- *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne*. Avignon : ARIAS, Collection "Theatrum Mundi", 264 pages.

- 1994 -

- 59 - "Penser le théâtre, aimer le théâtre", *Théâtres du Monde*, IV (1994), 7-13. (U. d'Avignon)
- 60 - "*Dieu*, de Woody Allen : une pièce "sans queue ni tête" ? ou le triomphe de l'absurde", *Théâtres du Monde*, IV (1994), 117-129. (U. d'Avignon)
- 61 - "*Phèdre*, d'après Racine, ou la rencontre d'*eros* et de *thanatos* : 'mise en scène contemporaine' de Stéphane Aucante", *Théâtres du Monde*, IV (1994), 191-192. (U. d'Avignon)

- 62 - "William Blake, poète de l'âme", *Mythes, Croyances et Religions*, XII (1994), 175-181. (U. d'Avignon)
.***- *L'univers tragique de Tourneur, Webster et Middleton* Avignon : ARIAS, Collection "Theatrum Mundi", 74 pages.

- 1995 -

- 63 - "Contours de l'échec au théâtre", *Théâtres du Monde*, V (1995), 7-11. (U. d'Avignon)
- 64 - "La Tragédie de l'athée, de Cyril Tourneur, ou l'échec de l'athéisme", *Théâtres du Monde*, V (1995), 33-40. (U. d'Avignon)
- 65 - "Les Lyrical Ballads de Wordsworth : les petits "oratoires" à l'ombre de "l'église gothique", *Mythes, Croyances et Religions*, XIII (1995), 27-33. (U. d'Avignon)
- 66 - "Introduction", *Mythes, Croyances et Religions*, XIII (1995), 5-8. (U. d'Avignon)
- 67 - "*Twelfth Night* : ombres et lumières de la comédie festive", étude destinée aux étudiants d'agrégation et de CAPES (programme 1996). Paris : Éditions Ellipses, 1995, 9-30.
-***- *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*. Avignon : ARIAS, Coll. "Theatrum Mundi", 640 pages.

- 1996 -

- 68 - "La crise du sacré dans l'œuvre tragique de Shakespeare", in *Théâtre et sacré*, ouvrage publié par le Centre de Recherche "Théâtres, Langages et Sociétés" (Université d'Avignon). Paris : Klincksieck, 1996, 95-122.
- 69 - "Théâtre et société : la famille en question", *Théâtres du Monde*, VI (1996), 5 - 13. (U. d'Avignon)
- 70 - "*La Comédie des méprises*, de Shakespeare : la famille en question et la quête du moi". *Théâtres du Monde*, VI (1996), 37-47. (U. d'Avignon)
- 71 - "La dimension religieuse dans *Hamlet*. Paris : Editions Ellipses, 1996, 66-80 (U. d'Avignon)
- 72 - Avant-Propos à *Lectures d'une oeuvre* : *Hamlet* (Paris - Editions du Temps, 1996), 5-10.
- 73 - " 'Oublieuse mémoire' : la mémoire et l'oubli dans *Hamlet*". Paris : Éditions du Temps, 1996, 45-61.
- 74 - " 'Un cœur simple' : portrait de la reine Gertrude en femme ordinaire", Paris : Éditions du Temps, 1996, 115-27.
- 75 - "Introduction", *Mythes, Croyances et Religions*, XIV (1996). (U. d'Avignon)
- 76 - " La dimension spirituelle dans *Loves Labours Lost* ", *Mythes, Croyances et Religions*, XIV (1996), 13 -26. (U. d'Avignon)

- 1997 -

- 77 - " Théâtre(s) engagé(s) ? ", *Théâtres du Monde*, VII (1997), 7-13. (U. d'Avignon)
- 78 - " *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare (1592) : perversion, subversion ou conversion ", *Théâtres du Monde*, VII (1997), 35-47. (U. d'Avignon)
- 79 - " Avant-Propos ", *Lectures d'une oeuvre* : As You Like It (Paris : Editions du Temps, 1997), 5-12.
- 80 - " 'For ever and a day' : la perception du temps dans *As You Like It* ", Lectures d'une oeuvre : *As You Like It* (Paris : Éditions du Temps, 1997), 87-102.
- 81 - " Les Jeux de la grâce et du hasard dans *As You Like It* ", *Réussir l'épreuve de littérature* : As You Like It (Paris: Ellipses, 1997), 75-87.
- 82 - " 'Those that are in extremity of either are abominable fellows' : la recherche du juste milieu dans *As You Like It* ", Société d'Etudes anglo-américaines des XVIIème et XVIIIème siècles, 45 (nov. 1997), 7-25.

- 83 - " *Measure for Measure* : enjeux politiques ou spirituels ? ", *Mythes, Croyances et Religions*, XV (1997). (U. d'Avignon)

- 1998 -

- 84 - " La norme et la marge au théâtre ", *Théâtres du Monde*, VIII (1998), 5-9. (U. d'Avignon)
- 85 - " *Beaucoup de bruit pour rien* ou les limites de la comédie ", *Théâtres du Monde*, VIII (1998), 47-57. (U. d'Avignon)
- 86 - " *Le Marchand de Venise* ou l'apprentissage d'une sagesse ", *Mythes, Croyances et Religions*, XVI (1998), 1929. (U. d'Avignon)
- 87 - " La souffrance et le deuil dans *Venus and Adonis* : configuration de l'absence", Société d'Études anglo-américaines des XVIIème et XVIIIème siècles, 47 (nov. 1998), 11-23.
- 88 - Avant-Propos à *Lectures d'une œuvre* : *Venus and Adonis* (Paris : Éditions du Temps, 1998), 5-10.
- 89 - " Venus and Adonis : histoire d'une quête érotique ", *Lectures d'une œuvre* : *Venus and Adonis* (Paris : Éditions du Temps, 1998), 11-26.

- 1999 -

- 90 - " Voyages et voyageurs au théâtre ", *Théâtres du Monde*, IX (1999), 7-11. (U. d'Avignon)
- 91 - " Voyages et voyageurs dans *Hamlet* ", *Théâtres du Monde*, IX (1999), 21-30. (U. d'Avignon)
- 92 - " *'Lights! Lights! Lights!'* : lumières paradoxales dans *Hamlet* ", in *Vie, formes et lumière(s). Hommage à Paul Denizot. Bulletin de la Société d'Etudes anglo-américaines des XVIIème et XVIIIème siècles* (1999), 95-102.
- 93 - Avant-Propos à *Lectures d'une œuvre* : *Richard III* (Paris : Éd. du Temps, 1999), 5-10.
- 94 - " Le Richard III de Shakespeare : du modèle historique et des exemples littéraires de la tradition à la création originale ", *Lectures d'une œuvre* : Richard III (Paris : Editions du Temps, 1999), 33-58.
- 95 - " Les personnages féminins dans *Richard III* ", *Lectures d'une œuvre* : Richard III (Paris : Éditions du Temps, 1999), 59-84.
- 96 - " Pour une définition du héros tragique dans *Richard III* ", *Société d'Etudes anglo-américaines des XVIIème et XVIIIème siècles*, 49 (nov. 1999), 41-54.
- 97 - " La crise des valeurs au temps de Shakespeare : remises en question et perspectives nouvelles ", *Mythes, Croyances et Religions*, XVII (1999), 41-9. (U. d'Avignon)

- 2000 -

- 98 - " La promesse et l'oubli au théâtre ", *Théâtres du Monde*, X (2000), 7-12. (U. d'Avignon)
- 99 - " La mélancolie dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains : promesses trahies et oubli des valeurs spirituelles ", *Théâtres du Monde*, X (2000), 23-37. (U. d'Avignon)
- 100 - " "Au cœur des ténèbres" : l'ombre de Shakespeare ou la nuit spirituelle chez Tourneur, Webster et Middleton ", *La Nuit dans les œuvres de Shakespeare et de ses contemporains. Actes du Colloque 1998 de Valenciennes*, (2000), 49-65.

- 2001 - (articles et études parus ou à paraître) :

- 101 - " La parole, le silence et le cri au théâtre ", *Théâtres du Monde*, XI (2001). (U. d'Avignon)
- 102 - " Hamlet ou "la rage de l'expression" : la parole, le silence et le cri dans *Hamlet*", *Théâtres du Monde*, XI (2001). (U. d'Avignon)

- 103 - " Pour une esthétique du duel dans *Hamlet* de Shakespeare ", *Duels en scène*, (2001).
- 104 - " Le Bestiaire dans *Venus and Adonis* de Shakespeare ", *Bêtes de scène*, Paris, Ed. Klincksieck, 2001 (?).
* - 105 - " Le "parfait gentilhomme" dans *The Two Gentlemen of Verona* : apprentissage (de vie), éducation (sentimentale) ou conversion (spirituelle) ? ", *Mélanges offerts à Henri Suhamy*, Paris, 2001 (?).
* - 106- " Droit à l'oubli et devoir de mémoire dans le théâtre de Shakespeare ", in *Théâtre et mémoire*, Paris, Ed. Klincksieck, 2001 (?). Actes du Colloque d'Avignon, nov. 1999.
* * * *L'Esprit de la comédie shakespearienne*, Ouvrage d'environ 400 pages à paraître dans la collection " *Theatrum Mundi* " en 2001 ou 2002.

C) RÉALISATIONS ET PRODUCTIONS ÉDITORIALES

I. REVUE *MYTHES, CROYANCES ET RELIGIONS DANS LE MONDE ANGLO-SAXON* :

Revue publiée par le Centre de Recherches du Département d'Anglais de la Faculté des Lettres d'Avignon.

Cofondateur de ce Centre et Directeur de la publication " Mythes, Croyances et Religions dans le Monde anglo-saxon " entre 1986 et 1997. Responsabilités administratives, scientifiques et éditoriales des numéros 7 (1989), n°8 (1990), n° 9 (1991), n° 10 (1992), n° 11 (1993), n° 13 (1995) et n° 14 (1996). Cette revue publie des articles en français et en anglais provenant d'universités françaises (Aix-en-Provence, Avignon, Angers, Bordeaux, Limoges, Montpellier, Nice, Paris X, Saint-Etienne, Strasbourg, Toulouse, La Réunion), et étrangères (Angleterre, Irlande, Etats-Unis, Allemagne).

II. REVUE *THÉÂTRES DU MONDE* :

Fondateur et Directeur de cette revue publiée par l'IRIAS (Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle) de l'Université d'Avignon.

Directeur de cet Institut depuis 1990, M. Abiteboul a fondé en 1991 la revue *Théâtres du Monde* ; il s'agit d'une revue interdisciplinaire qui réunit des contributions de collaborateurs de l'Université d'Avignon et d'autres universités françaises (Aix-en-Provence, Amiens, Limoges, du Littoral, Montpellier, Paris IV, Paris X, Rennes, Strasbourg) et étrangères (Cameroun, Grèce, Israël). Articles publiés sur les théâtres anglais, gallois, écossais, irlandais, américain et maltais, auxquels s'ajoutent des articles sur les théâtres français et francophones (Maroc, Québec), italien, roumain, portugais, espagnol, chilien, argentin, allemand, autrichien, hongrois, suisse, israélien.

Directeur de cette revue, M. Abiteboul a assumé les responsabilités administratives et éditoriales des numéros suivants :

★ numéro 1 (1991) « L'Homme en son théâtre » (168 p.)
★ numéro 2 (1992) « Autour du texte dramatique » (186 p.)
★ numéro 3 (1993) « Le théâtre jadis et naguère et aujourd'hui » (206 p.)
★ numéro 4 (1994) « Penser le théâtre, aimer le théâtre » (210 p.)
★ numéro 5 (1995) « Contours de l'échec au théâtre » (198 p.)
★ numéro 6 (1996) « Théâtre et société : la famille en question » (274 p.)
★ numéro 7 (1997) « Théâtre(s) engagé(s) ? » (224 p.)
★ numéro 8 (1998) « La norme et la marge au théâtre » (222 p.)

★ numéro 9 (1999) « Voyages et voyageurs au théâtre » (230 p.)
★ numéro 10 (2000) : « La promesse et l'oubli au théâtre » (212 p.)
★ numéro 11 (en chantier, à paraître en 2001) : « La parole, le silence et le cri au théâtre ». Au total, plus de cent soixante contributions ont été jusqu'ici recueillies pour *Théâtres du Monde*.

III. COLLECTION « THEATRUM MUNDI » :
Fondateur et Directeur de cette collection.

Collection fondée en 1992 et dont M. Abiteboul a dirigé les projets éditoriaux, elle comprend à son catalogue plusieurs ouvrages sur les théâtres classiques et modernes ou contemporains, dans les domaines anglophones principalement pour le moment ; notamment :
* Maurice Abiteboul, *L'Esthélique de la tragédie jacobéenne* (1993), 260 pages.
* Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (1995), 640 pages.
* Aline Le Berre, [U. de Limoges] *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (1996), 124 pages.
* Olivier Abiteboul, *Diagonales. Essai sur le théâtre et la philosophie* (1997), 142 pages. Ouvrages en préparation :
Christian Andrès [U. d'Amiens], *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol.*
Jean-Luc Bouisson [U. d'Avignon], *Essai sur le duel et le théâtre dans les tragédies de Shakespeare.*
* Jean-Patrick Feste, *Essai sur le théâtre maltais.*
* Brigitte Urbani [U. d'Aix-en-Pce], *Regards sur le théâtre italien contemporain*

L'ambition de cette collection est de publier a) de courtes monographies de dramaturges accompagnées de textes d'anthologie à titre d'illustrations ; b) des études d'ensemble sur certaines périodes (théâtre élisabéthain, théâtre du Siècle d'Or espagnol, théâtre préclassique de langue allemande ; théâtre italien contemporain) ; c) de présenter des traductions annotées de pièces modernes des théâtres irlandais ou américain par exemple (O'Casey, Shepard).

IV. COLLECTION « LECTURES D'UNE ŒUVRE » (Paris : Éditions du Temps) :

1. HAMLET(1996),160 pages.
2. AS YOU LIKE IT (1997), 192 pages.
3. VENUS AND ADONIS (1998),160 pages.
4. RICHARD III (1999), 200 pages.

Directeur scientifique des ouvrages collectifs sur *Hamlet*, sur *As You Like It*, sur *Venus and Adonis* et sur *Richard III* pour les Éditions du Temps (Paris), M. Abiteboul a coordonné l'ensemble des études et articles proposés par ses collaborateurs pour la publication de ces livres destinés notamment aux étudiants de CAPES et d'agrégation d'anglais.

V. DICTIONNAIRE SHAKESPEARE (sous la direction de Henri Suhamy) :

Participation à l'élaboration et à la rédaction d'un certain nombre d'entrées de ce dictionnaire dont la parution, aux Éditions Ellipses, est prévue pour 2001 : notamment les entrées concernant « baroque (esthétique) », « justice », « scélérat (*villain*) », « spiritualité (et sacré) », « Tourneur », « vengeance » et « Webster ».

I - DOMAINE ANGLOPHONE

Michel AROUIMI

Henry V et le *Livre des Nombres*

Jean-Luc BOUISSON

Son et dissolution dans *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare

Patrick FESTE

Aspects du Western dans *True West* de Sam Shepard

Mireille MAGNIER

Ch. R. Maturin romancier et clergyman

N. J. RIGAUD

Tentative de décryptage d'une œuvre maniériste : *The Usual Suspects*

HENRY V ET LE *LIVRE DES NOMBRES*

Les données historiques dont s'empare l'imagination de l'auteur de *Henry V* semblent recouvrir une autre source, objet d'une citation en I, 2 : " Car dans le *Livre des Nombres* il est écrit : 'Quand le fils meurt, que l'héritage/Se transmette à la fille'. " (63) Parmi d'autres allusions bibliques, cette citation (*Nb* 27) éclaire les faits historiques inspirant ce drame, réaménagés en vue d'une adaptation très libre, à sans doute demi consciente, du *Livre des Nombres*. Le dernier chapitre des *Nombres* (*Nb* 36), concernant l'héritage de la femme mariée, ne coïncide-t-il pas avec l'acte V, où Catherine épouse Henry V ?

La politique d'expansion des Israëlites après l'exil à Babylone et les dissensions internes qui agitent ce peuple seraient le modèle mythique (ou historique ?) de l'élan guerrier des Anglais dont le groupe est si composite. Cet élan se fonde sur le respect d'une " loi " obscure (I, 1) : un reflet condensé des textes législatifs qui dans *Nb* déterminent l'organisation du peuple juif[1] ? La France, objet d'une expédition conduite dans l'espoir ou dans le pessimisme (comme celle des Israëlites) est un nouveau Canaan. Le " miel " du baiser de Catherine vaut celui dont ruisselle Canaan (*Nb* 14, 8) ; mais les prostituées sacrées de Moab ou le mariage étranger de Moïse supportent le même rapprochement. Le thème de la femme adultère, associé à celui de la lèpre (*Nb* 5) se renouvelle entre Bardolph et Pistolet qui envoie vers une " putain lépreuse " ce camarade dont il a épousé la promise. (Le rapport des deux hommes permet de songer encore à la sœur médisante de Moïse et d'Aaron, châtiée par la lèpre : 12, 9.)

L'unité problématique du peuple juif se réfléchit dans celle des Anglais, autre peuple séparé et pécheur, mais saint au regard du Roi qui répète qu'il ne " souhaite pas un homme de plus " pour se battre et mourir, à l'occasion d'une évaluation numérique de ses troupes, qui évoque celles de *Nb*. Et si le recensement des Lévites en *Nb* 26 répond symétriquement à celui de *Nb* 1, on peut souligner dans *Henry V*, en I, 2 et IV,8, le relais qui associe la généalogie des princes français et la liste des Français tués. (Les derniers versets de *Nb* 26 recèlent d'ailleurs des allusions auxquelles ce souhait du roi semble faire écho : " Yahvé le leur avait dit : ceux-ci mourraient dans le désert et il n'en resterait aucun. ") Mais surtout les récriminations du peuple juif, effrayé par les calamités qui accompagnent son aventure, trouvent de multiples échos dans *Henry V*, où les larmes des veuves qui menacent la confiance du Roi répondent à celles des Israëlites. La manne dont ces derniers sont dégoûtés (11, 6) donne-t-elle son goût à la " décoction d'orge " qui nourrit le sang des Anglais (175) ? Cette manne ambrée qui tombe avec la rosée (11, 9) se convertit dans le " miel sur l'herbe folle " qui exprime les bénéfices occultes de la guerre entreprise par Henry V (221).

Les maladies attrapées, et jusqu'à la peste que génèrent les cadavres des Anglais, sont pour Shakespeare un moyen de signifier l'abolition des différences sociales et individuelles, prolongeant ainsi le symbolisme des épidémies qui dans *Nb* châtient le manque de respect de la hiérarchie imposée par le Dieu vivant. Les deux dés sacrés qui

1 Shakespeare : *Henry V*, Gallimard (Folio), 1999. Je citerai la *Bible de Jérusalem*, CERF, 1979.

déterminent le sort du peuple juif (27, 21) sont-ils ironisés dans les " dés " qui semblaient décider le sort des Anglais entre les mains du Dauphin (281) ?

Ce prince français, avec son cheval qui s'impose comme une incarnation du Verbe (comme dans la tradition juive), peut bien jouer ici le rôle d'un chef israëlite : Shakespeare multiplie les liens textuels qui rapprochent le Dauphin et Henry V, avatar plus reconnaissable de Moïse, dont il revit d'une certaine façon l'expérience mystique. Les penchants opposés du caractère de Moïse coïncident avec la tendance analogue d'Henry V. Ce dernier, avec le lion de ses armes qui en fait un digne représentant de Levi (la tribue élue) agit au nom de Dieu : " la guerre est Sa vengeance " (239) et proteste contre la charge de sa royauté avec des accents dignes de ceux de Moïse. En graciant un malfaiteur puis en condamnant à mort les prisonniers, Henry V semble imiter le Dieu de Moïse. D'autre part, la bénédiction de son mariage par le Roi et la Reine de France renouvelle celle que Balaam adresse aux Israëlites, au détriment de son propre pays. Enfin, le travers majeur des Israëlites, en révolte contre leurs chefs et leur Dieu, est partagé par maints personnages de *Henry V*.

Les efforts d'Henry V pour que son Dieu lui pardonne la mort de son père ont des accents bibliques. Les personnages secondaires, avec le vol d'un ciboire ou simplement la nostalgie de Londres, éprouvent l'attirance exercée par la Demeure divine (interdite) ou la nostalgie si négative de l'Égypte esclavagiste. Le bouc " en sacrifice " de *Nb* s'humanise dans la troupe des Anglais : " Like sacrifices " (218), et s'avilit dans le " bouc " injurieux que se renvoient les bouches de Pistolet et de Fluellen, frères de violence. Et les couples masculins ne manquent pas dans *Henry V,* qui incarnent les mythes premiers, illustrés par les couples positifs ou malfaisants du récit biblique. La duplicité ou les revirements des personnages et de l'action traduiraient dans *Henry V* - comme dans *Nb* ? - la coïncidence des contraires qui s'opère dans l'Unité suprême. Cet Un dont la scission est préalable à l'expansion du multiple, qui englobe toutes les formes de la Création.

L'unité tourmentée des " milliers d'Israël " réfléchirait ce rapport mythique de l'Un et du multiple, qui se poétise dans la structure hypnotique de *Nb,* avec l'appui de certains rapports numériques ou chiffres traditionnels (immergés certes dans une opaque floraison de chiffres), que Shakespeare semble adapter dans son drame, en surenchérissant notamment sur l'impact du nombre " mille "... Dans *Nb,* ce souci du Nombre se manifeste sur le plan de l'action, dans le rapport des " six-cent mille hommes de pied " de Moïse (11, 21) et des Moabites moins nombreux -comme les Anglais confrontés à leurs " soixante mille " adversaires (259). (" Enlève-leur .../Le pouvoir de compter, sinon le nombre de leurs ennemis/ leur fera perdre courage " demande Henry V au " Dieu des batailles " 249.) Les énumérations nominales de *Nb* (comme celles du drame?) obéissent à une " mesure " (le mot est employé par Henry V à propos de l'activité poétique : 347) qui détermine à tous ses niveaux la facture du texte sacré. -À commencer par les structures concentriques de maints passages, une technique utilisée pour certaines répliques du drame (par ex. p. 261). Une allusion concernant la mort de Falstaff : " il a crié 'Dieu, Dieu, Dieu!' trois ou quatre fois " (121) s'apparente à la triple répétition du nom divin dans *Nb* (6, 22-23) : une clé des rythmes qui animent le texte ?

Ces rythmes dans *Henry V* s'épurent dans une anaphore à quatre temps : 3+1 (" Why so didst you. (Seem- Come -Seem / Or...) " 114) dans une réplique où le " démon " est

l'objet de " trois ou quatre " allusions. Dans une autre scène, les trois mentions du nom " Cheschu " par Fluellen alternent avec les six répétions de " Crish " par Macmorris, exprimant ainsi l'antagonisme de ces doubles (Gallois et Irlandais), dans une série d'énoncés refermée par ce cri : " Que le Crish me pardonne, je vais vous trancher la tête " (159).

LE MARIAGE DES ACTES

La suite des 24 scènes du drame (que Shakespeare n'a pas numérotées) est elle-même " tranchée " en deux moitiés égales par la leçon d'anglais de Catherine, suivie par l'entrée des princes français (II, 5 et 6). Cette disposition - un indice de l'harmonie pluriforme du bâti de ce drame - exprime le dualisme qui sur le plan de l'action se résout en V, 2. - Malgré le sordide conflit des deux soldats (anglais et gallois) en V,1, où s'exaspère la violence indifférenciatrice, objet de l'exorcisme qui s'opère en V, 2 dans le mariage du Roi anglais et de la princesse française. Le symbolisme cosmologique du nombre 24 s'altère par les valeurs infernales qui s'attachent par exemple aux 24 différents tableaux du premier *Faust* de Goethe. Cette architecture dramatique (2 + 4 + 8 + 8 + 2 scènes) ponctuée par les interventions du Choeur présente un système d'appariements thématiques associant deux à deux les cinq actes (contigus ou séparés). Le procédé (comme les dispositions en miroir des textes bibliques) trouve son chiffre dans le relais qui associe " le miroir de tous les rois chrétiens " (II : Choeur) et " le miroir déformant (perspectively) qui change ces villes en une jeune fille " (V, 2 : 363). En V, 2 le " cercle " imaginaire dont parle Bourgogne (359) répond au cercle bien concret mais non moins magique du " O " évoqué par le Prologue. (En IV l'allusion du Choeur au Roi " encercl(é) " (" enrounded ") est équidistante des deux précédentes citations.)

L'emphase héroïque des Anglais trouve un écho dans celle des Français, en III et IV ; et plus tard les princes français qui médisent du Dauphin s'apparentent aux traîtres démasqués par Henry V. Le procédé s'accompagne d'une variation du sens, caractéristique de l'esthétique de Shakespeare. La nostalgie de Londres, éprouvée par un jeune garçon en III (147) se retourne en IV dans l'horreur de la Tamise où le Roi, par lâcheté, se serait plongé (231). Cette inversion sémantique est une énigme, renouvelée dans l'ambiguïté du caractère des personnages : Henry V lui-même, ou l'infâme Pistolet, objet de divers points de vue au fil des actes. Dans certaines situations, Roi et soldat peuvent apparaître comme des doubles, amicaux ou antagonistes... Sans étudier ici ce phénomène, soulignons à l'intérieur du même acte IV (1 et 4) l'annonce de la pendaison de deux vauriens (279), qui fait écho au conseil que Williams lance aveuglément au Roi (dont il est alors le double) : " Autant (...) aller te pendre " (243).

Le Double, dans sa dimension mythique (ou métaphysique) est miné par le relais qui associe la définition que Fluellen parlant à Pistolet (son double négatif) donne de la Fortune en III : " elle n'est que mutabilité et variation " (183) et celle de Pistolet qui, en V, déclare à Fluellen : " La Fortune à présent fait-elle la putain avec moi ? " (333).

Les scènes 2 et 4 des actes I et II sont unies par le thème de la danse : " gaillarde " (77) puis " mauresque " (129) !, mais encore par la métaphore des flots humains : écossais

(69) puis anglais (129) ! Et dans ces deux scènes le thème du veuvage s'affirme sans variation du contexte, en raison de son symbolisme : la rupture de l'unité, réfléchie par ces relais textuels. (En III, 6 l'association des deux danses françaises enseignées en Angleterre : " la volte bondissante et la vive courante " complète le relais déjà souligné.) En III, 7 un jeu de mots (autre danse !) sur le mot " jambes " dans la bouche de Henry V (" pair of legs " 193) se renouvelle en IV, 7 dans celle de Fluellen (" two legs " 303).

Ce jeu se raffine, tandis que s'accuse le lien du désir et de la violence : avec le relais qui associe la " putain lépreuse " imaginaire à laquelle Pistolet condamne Bardolph (II, 97) et la " peste " imaginaire engendrée par la dépouille des Anglais, sur le sol d'une France sans vertu (IV, 299). Et dans la réplique de Pistolet menacé, les mots " Couple a gorge, that is the word " s'altèrent en IV, 4 dans la bouche d'un Pistolet cette fois menaçant : " Oui, coupe la gorge, par ma foi " (276). Le lapsus de Pistolet parlant en français (" Couple ") souligne le dualisme violent de la première situation, dont la seconde est le reflet inversé. Et cette situation recouvre une énigme, intéressant le verbe de Shakespeare : " that is the word "...

Le thème filé du miel dans le *Livre des Nombres*, animé de rythmes où résonne le " Verbe " divin ? se prolonge dans le miel où les ennemis du père d'Henry V ont " plongé leur amertume " (107). Et ces paroles d'un traître trouvent un écho déjà souligné en IV, dans la bouche du Roi qui évoque alors le démon : " the devil himself " (220). La duplicité du Dia-ble (contre la puissance du Verbe, défini comme la scission de l'Unité divine) revendique ses droits dans ces harmonies, scellées en V par le baiser de miel de Catherine.

Le Verbe divin, dans la bouche du Dauphin est l'objet implicite d'une évocation exaltée en III, 8 qui rebondit en IV, 2, saturée d'un symbolisme qui se précise dans les " langues éloquentes, " impuissantes à épuiser le thème de ce cheval merveilleux, dont le sens occulte est masqué par ses comparants mythologiques. Les langues sont autant de " grains de sable " où se réverbère le Verbe divin (201). Rattaché à l'ennemi (le Dauphin), le Verbe - modèle idéal de tout poète - semble l'objet d'une (auto)critique, qui s'énonce en IV dans l'autocritique d'Henry V, lassé du culte quasi religieux qui lui est rendu (247). Cette visée critique serait elle-même condamnée en V, à travers les mots que Gower adresse à Pistolet : " Vous voulez vous moquer d'une tradition ancienne... " (333).

La critique du Verbe (poétique ou divin) est encore suggérée par la juxtaposition, en V 1 et 2, du rapport de Fluellen et de Pistolet, empreint d'un érotisme suspect, et de la séduction de Catherine par Heny V, occasion d'un quiproquo linguistique où s'adoucit le relief sexuel de la méprise linguistique de Catherine en III, 5.

Le conflit des deux langues s'impose à maints égards comme un moyen de signifier le dualisme violent - une violence originelle ? - qui se transcende dans l'esthétique des contrastes où Shakespeare excelle (avec des formes textuelles harmonisées à la thématique essentiellement dualiste), et qui serait le fondement du mythe susceptible de justifier cette technique. Le travail de Shakespeare apparaît comme le moyen d'une catharsis adaptée au dualisme qui régit nos consciences ; mais cette parenté avec les principes de l'art sacré se nuance par une mise en avant de la violence, dont le rôle fondateur dans la conception même du sacré semble pressenti par Shakespeare. Et les traces mémorielles de *Nb* se lisent comme un défi, lancé à la " Tradition " que Shakespeare estime à l'aune des lois qui commandent son écriture poétique.

Le mythe de l'Androgyne, dont les aspects négatifs et positifs sont impliqués en V 1 et 2, revêt toute son ambivalence dans le relais qui associe (en IV, 2 et 7) le sang chaud qui jaillit des yeux des Anglais (253) et les larmes d'Exeter : " Ce que j'ai en moi de ma mère jaillit tout entier dans mes yeux " (287). Ces larmes engendrées par la mère identifiée au Tout : " All my mother " se perdent parmi les détails où semble s'illustrer le rapport de l'Un et du multiple, destiné à se résorber dans l'Un.

Un questionnement de l'Un

Matérialisé dans la Demeure divine qui combine la Tente de la rencontre (*Nb* 11 : 24) et le coffre, l'Arche d'alliance (10:35), l'Un se profanise dans les tentes et dans les bagages du camp anglais (IV, 4), ce camp de cinq mille hommes que résument le Roi et Westmoreland : comme un " seul homme " (267). (Le vers " Walking from watch to watch, from tent to tent " (218) semble imiter le rythme alterné des précisions spaciales de certains versets bibliques...)

Le Roi dont le corps est " semblable à un paradis/ Qui enveloppe et contient les esprits célestes " (51) est encore qualifié par la métaphore du " torrent/Aux flots impétueux " lorsqu'il domine " le vice (...) à tête d'hydre ". En II, 4 la métaphore de la montagne, appliquée au père du Prince de Galles, complète cette énigme qui circonscrit la (relative) séparation de l'Un et du multiple. Ignorant cette séparation, l'image d'" Albion aux contours déchiquetés " en III (173) oppose sa vigueur positive au symbole de l'Hydre. Mais, en II comme en IV, ce symbolisme se dégrade dans le rôle si ingrat de modèle joué par le monarque dont la gloire est rendue à Dieu : " la gloire n'est due qu'à Lui seul " (319). Cet isolement sacré n'est que le revers positif de l'érection satanique (jadis éprouvée par Henry V) de l'ego des deux soldats en II, 1, unis par l'usage ironique du mot " *solus* " (93), répété dans un contexte violent qui implique tous ses sens, même le plus théâtral. (Un lien se tisse, entre le rôle du Roi sur lequel convergent les pulsions mimétiques dont le monde est pétri et celui de l'acteur sous nos regards, enfermé dans son rôle.) Le Verbe dans cette réplique de Pistolet prend la forme du " feu roulant " de son " pistolet ", par l'effet du jeu nominal où se traduit le repli omniscient qui caractérise l'agir de l'Un. En V, 1 le gourdin de Fluellen n'est pas moins expressif, lorqu'il frappe Pistolet obligé de manger le fameux poireau : cette " tradition ancienne ", mise pour celle de l'Un fait Deux ?

Cette inversion du mythe unitaire s'envenime avec la putain lépreuse à laquelle Pistolet, dans la réplique inaugurée par les mots " Couple a gorge ", oppose la Dolly Déchire-draps dérobée à Bardolph : " C'est pour moi l'unique (the only she) " (97).

La lèpre, comme ailleurs la peste, préfigure le bubon du cheval de *Jeunesse,* qui incarne sous la plume de Rimbaud le principe des " rythmes " évoqués dans la phrase précédente de cette *Illumination* qui certes n'est pas de celles où Rimbaud évoque l'œuvre dramatique de Shakespeare[2]. L'engendrement du multiple est encore mieux poétisé en IV dans les cadavres pesteux des Anglais qui " tels des boulets (...) volent en éclats " : reflet des balles de jeu de paume en II, reçues comme une insulte par Henry V qui déclare : " sa

2 " Les calculs de côté, (...) et la séance des rythmes occupent la demeure, le tête et le monde de l'esprit. / - Un cheval détale sur le turf suburbain, (...) percé par la peste carbonique. " (*Œuvres*, Classiques Garnier, 1993, p. 296.)

moquerie (du Dauphin) /Changera ses balles en boulets de canon " (79). Cette image suggère le rapport de ces balles et du verbe poétique (moqueur ?), animé de rythmes dont ces balles manifesteraient l'essence diabolique. (Sans rien dire de la conception du langage comme système d'échange...)

Certes la musique, dans la beauté de ses harmonies, est en I le comparant attendu du rôle unificateur du gouvernement idéal (73). (Le mythe en question n'est pas que le modèle des poètes...) Mais en II l'épée " cerclée (...) / De couronnes impériales " (87) est concurrencée par l'épée " toute simple (a simple one) " de Filou (89). - Autre manière d'assombrir l'aura de l'Un.

L'association du gourdin et du poireau (cet attribut qui équivaut aux signes distinctifs des Israëlites aux vêtements garnis de houppes ornées d'un fil de pourpre : *Nb* 15:37) est au moins le chiffre de l'esthétique littéraire de Shakespeare, dont les aspects purement lyriques s'aiguisent dans la récurrence de ces deux mots : douze emplois du mot " poireau " par Fluellen et Pistolet en V, 1. L'une d'entre elles, au pluriel, semble répondre à la mention au singulier qui inaugure cette série dans la bouche de Gower. Et les neuf mentions du poireau par Fluellen sont équilibrées par neuf autres mentions (du poireau et du gourdin) dans la bouche des trois personnages présents. Or ce gourdin réplique à la " pelle à feu " mentionnée en III : volée par " deux frères jurés en escroquerie " avec un étui de luth " porté douze lieues et (...) revendu pour trois sous " (151). On retrouve ici, associés au thème musical, les chiffres attribués à l'agir du Verbe dans la métaphysique (en l'occurrence chrétienne, si présente dans la scène suivante, où Catherine et Henry V s'unissent pour ne faire qu'un). Mais la passion numérale de Shakespeare dans ce drame où se voit convoqué le *Livre des Nombres,* prend les couleurs de sordides soucis monétaires, diversifiés au gré de l'action...

Gourdin et poireau, parmi d'autres couples de motifs ou de personnages, participent à une constellation symbolique impliquant la notion du Double, dans des aspects toujours violents. Les " deux démons attelés au même dessein " que sont " la trahison et le meurtre " (II, 113) annoncent le couple inamical formé par " la mansuétude et la cruauté (qui) se disputent un royaume " (III, 191). Et la fureur des chevaux qui tuent " deux fois " leurs maîtres abattus (IV, 295) tandis que les membres des paysans trempent dans le sang des princes dit assez l'échec de l'idéal unitaire, honoré en V, 2 avec une ironie contenue.

Cette énigme se renouvelle dans les choix lexicaux de Shakespeare. La variation " bowel / guts " dans le combat verbal de deux vauriens (93) est l'indice d'un phénomène aux aspects souvent plus complexes. (Je laisse le lecteur se questionner sur l'injure de Pistolet, à laquelle Fluellen répond tardivement en V (327) : la mémoire approximative de Fluellen semble mise pour celle d'un soldat français, seul personnage à être ainsi injurié sous nos yeux par Pistolet (en IV, 273).

L'union matrimoniale en V prolonge l'union dans la mort de Suffolk et de York en IV. Catherine tient d'ailleurs le rôle de l'agneau sacrifié de *Nb*. La " pure farine " associée aux sacrifices se retrouve-t-elle dans l'image du traître démasqué : " tu paraissais (...) d'une farine pure, bien tamisée " (115) ?

La raison profonde de cette giration du sens nous est donnée en IV, 6, où la sépulture une et les " deux monastères " consacrés par le Roi à son père défunt (251)

semblent exorciser une dualité irréductible, impliquant les figures (mythiques) du Père et du Fils. En II, le détail horaire de la mort de Falstaff : " dans le sein d'Arthur (...) entre midi et une heure, pile au changement de marée " (121) prépare énigmatiquement le choc du Oui et du Non, dans deux autres répliques de la Patronne : " Oui, ça c'est vrai / Non, ça ce n'est pas vrai ". Les formes " Ay " et " Nay " expriment idéalement la contradiction infligée par le Père à ses descendants, dans laquelle René Girard voit le fondement de la culture - et d'abord du sacré. Le jeu de mots qui suit ces deux répliques (" devils incarnate / carnation " 122), mais encore le portrait de Falstaff : " le nez pointu comme une plume (pen), (il) marmonnait des histoires de verts pâturages " indiquent les enjeux littéraires de cette énigme introduite par ces mots du mimétique Bardolph : " Je voudrais être avec lui, (...) au Ciel ou en Enfer ! "

En IV, 7 l'évocation du père d'Alexandre le Grand par Fluellen est associée à la comparaison de deux rivières (macédonienne et anglaise), auréolée du symbolisme dualiste qui s'attache à la rive, souligné par René Girard en lisant Shakespeare[3]. Le(s) lapsus de Fluellen : " Alexander the 'pig' " (288) exprime(nt) le dualisme parental, déplacé dans le rapport du Roi de ce drame et de ses sujets. La référence mythologique qui referme cette réplique n'efface pas le souvenir de *Nb,* dont les rédacteurs semblent avoir adapté leur art à ce problème, en vue d'une catharsis pluriforme qui se réactualise dans les pratiques littéraires de Shakespeare.

Ces pratiques se singularisent par des retournements du sens, dont l'esprit se matérialise dans l'épée dégainée puis rengainée de Pistolet (93). La conjonction des oppositions qui s'opère dans l'Un se réfléchit certes dans ce portrait de Kate : " c'est le soleil et la lune, ou plutôt le soleil " (349) déclare le Roi glorieux " comme un soleil " (119). Mais la beauté surnaturelle du cheval du Dauphin, incarnation du même mythe en III, est vaincue par la " bouche flasque " et l'insensible " double mors (gimmal'd bit) " (257) des chevaux anglais en IV.

LE VERBE ÉGORGÉ

Enfin les actes II à IV sont rythmés par des fantasmes de décapitation ou d'égorgement qui viseraient, dans les têtes et les gorges tranchées, les avatars princiers du Verbe, en vertu du lien sémantique de la " tête " et du " prince ". Et si ce désir meurtrier est éprouvé par le Roi (le prince) lui-même qui déclare : " Ce n'est pas trahison pour un Anglais que de trancher la tête (cut French crowns), et demain le Roi lui-même en tranchera quelques-unes (the King himself will be a clipper) " (245), on peut songer au mouvement à double sens du Verbe, dont l'agir même est questionné dans ces décapitations, mortelles divisions. Cette prise de parole du Roi manifesterait la violence contradictoire, sous-jacente au mythe du mouvement du Verbe. (Le relais de cet énoncé en IV, 1 avec une seconde déclaration du Roi en IV, 7 : " nous trancherons la gorge de ceux que nous tenons " (293) n'est pas moins évocateur.)

Dans quelques énoncés de cette série, le motif de la tête ou de la gorge tranchée est associé à des détails où le dualisme prend des formes complexes : trahison, mensonge (245,

3 René Girard, *Shakespeare : Les feux de l'envie,* Grasset, 1990, p. 234.

307) ou plus évidentes, comme la différenciation des prisonniers et des cavaliers français que le Roi menace (293). Les " deux cents écus " promis par le soldat français à Pistolet qui s'apprête à lui couper la gorge (277) et les huit shillings pariés, évoqués par Filou lorsque Bardolph demande : " Pourquoi serions-nous toujours à couteaux tirés pour nous trancher la gorge ? " (97-99) se répondent dans une symétrie (IV, 4 et II, 4) qui suggère la valeur allégorique de ce terrible geste. Toujours en IV, 4 lorsque le malheureux soldat français s'écrie : " Ayez pitié de moi ! ", les " quarante mois (forty moys) " réclamés par Pistolet à sa victime : " sinon je te l'extirpe (le péritoine) par la gorge en gouttes de sang cramoisi " (273) complètent cette énigme chiffrée qui associe au thème de l'égorgement la suite chiffrée 8 - 40 - 200, expression numérique du dia-bolisme que le verbe de Shakespeare désigne comme son propre moteur.

Plus généralement ces mentions de la gorge tranchée s'accompagnent d'indications monétaires : dettes, exactions, butins variés, rançons, dont le rapport métaphorique au langage est suggéré par la précédente citation de Pistolet, avec le jeu de mots sur les " quarante mois (moys) d'or ", préférés à un seul " moy ". Pistolet, pickpocket et maquereau dans l'âme, est une allégorie dépréciative du travail littéraire. (Le langage comme système de valeurs, mais encore son exploitation poétique, avec des moyens que le Nombre et les mythes qui lui sont liés sont impuissants à justifier dans *Henry V.*)

On peut revenir sur l'énoncé de Filou : " Je te trancherai la gorge un jour ou l'autre (one time or other) " (une expectative où le Double se temporalise) qui répond à la menace de Pistolet : " prends ce *solus* dans les dents et dans la gorge " (93, II, 1). La réponse de Pistolet : " Couple a gorge, that is the word " trouve un écho en IV, 4 (" Oui, coupe la gorge, par ma foi ") ; et si " ma foi " confirme dérisoirement la divinité du " (W)ord ", les " écus, (les) beaux écus " réclamés après cette entrée en matière (les " deux cents écus " proposés par le soldat pour avoir la vie sauve) répondent au fameux " *solus* ", secondé dans la première réplique de Pistolet (qui inaugure en fait la série complète) par l'allusion à Dolly Tearshet : " the only she ".

On ne saurait mieux renier le mythe de l'Un (envisagé dans son expansion) qui pourrait cautionner ce système d'écriture.

Les allures cosmologiques de ce dernier se précisent dans les douze mentions du mot " throat " (avec la variante redoublée " gorge ") : 6 dans la bouche des deux compères Pistolet et Filou (93, 95, 97, 272, 274, 276) et 6 autres dans celles de six personnages différents : Bardolph (97), Macmorris (157), Williams (240), le Roi (293), Gower (287), Fluellen (308).

En fait, l'égorgement proprement dit ne regroupe que 9 énoncés (si l'on excepte le " *solus* " dans la gorge (95) en II, 1, le péritoine extirpé par la gorge (273) et le mensonge dont Fluellen accuse Williams : " That's a lie in thy throat " (308) en IV, 7 et 8. Mais la série des neuf mentions de la gorge est équilibrée par une autre suite de 9 termes, qui rassemble 6 allusions aux têtes fracassées ou tranchées (159, 191, 226, 237, 244, 329), et (comme dans la cas précédent) trois notations divergentes : le fil de la vie de Bardolph coupé par la corde, après une allusion à l'étouffement de la trachée par le chanvre (183), puis l'image du nez fendu (" executed ") de Bardolph (189). (Parmi la suite des six allusions à la décapitation, l'ellipse dans la bouche du Roi : " We could have all such

offenders so cut " (191) trouve un écho dans l'énoncé déjà souligné qui lui répond en symétrie dans la série complète : " to cut French crowns " (244).)

Les neuf énoncés de cette seconde suite se distinguent eux aussi par des valeurs monétaires (ou allusions assimilées). Or ces valeurs se retrouvent encore dans un autre ensemble, numériquement équivalent, d'énoncés où la division de l'Un prend la forme d'un passage taillé parmi les forces françaises (" cut their passage ") : une image qui dans la bouche du Roi semble mystérieusement générée par l'allusion d'Exeter à la " bourse d'or étranger ", prix de la trahison qui menace la vie du souverain (105). Plus loin le gouffre (" Thou needs must be englutted ") est la métaphore de la chute que pourrait adoucir la " rançon " (267). Cette dimension métaphorique se recreuse, avec la " faille " du pouvoir royal anglais : " une nichée de cœurs creux, qu'elle comble (la France) / Avec l'or de la trahison " (87). L'image du creux rempli d'or (" a nest of hollow bosoms ") le dispute à celle du débusquage de la défaillance (" thy fault France hath in thee found out ") pour " expliquer " cette émergence du thème monétaire, associé à maints avatars sémantiques de la division. De même, les doigts meurtris pour un salaire étranger (113), la friabilité des promesses, auxquelles est préféré le Paiement au Comptant (125), et même la " contremine " creusée à quatre mètres de profondeur - une précision de mesure (expression chiffrée du double) qui se substitue aux allusions monétaires (" four yard under the countermines " 153) - illustrent cette obsédante association qui trouve sa forme la plus raffinée dans l'énoncé qui domine cette série : l'allusion de la Patronne à " une douzaine de demoiselles qui vivent (...) de la pointe de leur aiguille " (91).

En anglais, l'appromation : " a dozen or fourteen gentlewomen ", et l'association du singulier et du pluriel dans l'expression : " the prick of their needles ", définissent à elles seules le programme de cette combinatoire impliquant les trois ensembles de neuf énoncés, justement dominés par cette allusion dont la sagesse apparente se voit menacée par la réputation de ces demoiselles dans lesquelles certains voient, au grand dam de la Patronne, les pensionnaires d'un bordel. (Cette malice de plume préfigure celle du " panier fleuri " licencieux dans lequel Rimbaud en écrivant *Mystique* se joue du mythe unitaire, questionné dans cette " *illumination* " dont les rythmes internes renouent mystérieusement avec ceux de l'*Apocalypse*, thème implicite de ce poème.)

Shakespeare réinterprète donc le mythe de l'Unité suprême, dans des termes qui révèlent avec une insistance obsédante la violence où s'enracinerait ce mythe. Et la sûreté de son regard est validée par les mesures du système dont je ne souligne que les indices les plus voyants.

Les dix-huit allusions aux têtes ou aux gorges tranchées sont l'exemple d'un rythme, honoré sur un autre niveau du texte par les dix-huit mentions regroupées en V, 1 par les mots " poireau " et " gourdin ". Les dix-huit actants du *Livre des Nombres* (les tribus d'Israël, les porteurs du Sanctuaire et de la Demeure, Moïse accompagné de son fils et de son frère) ou la prière de Moïse, répétée six fois [4], manifestent le symbolisme positif de ces nombres qui comportent un revers négatif, attesté dans maintes traditions. Shakespeare n'innove donc pas en ajustant ce(s) choix métrique(s) à la dualité violente. Le nombre de la Bête de l'*Apocalypse* n'exprime rien d'autre, et s'il est celui de " l'œuvre du mauvais esprit ", il peut aussi bien se comprendre comme celui de " l'accomplissement de l'Œuvre

4 Voir Pierre Buis : *Le Livre des Nombres*, Cahiers Évangile, 1992, p. 12.

de l'Esprit ", dont le mauvais esprit est la caricature[5]. L'impact mémoriel de *Nb* le cède à celui du Livre de Jean de Patmos quand la Patronne, à propos de Falstaff qui " disait que le diable l'aurait par les femmes " déclare : " il parlait de la putain de Babylone " (123).

On aurait tort de ne voir dans ces paroles qu'une allusion à la papauté. Le nombre de la Bête (sur laquelle est montée la Prostituée fameuse), cette fois en dehors de tout rapport d'influence, s'imprime de diverses manières dans le texte de ce drame. Aussi bien dans les six références bibliques qui le parcourent que dans les six scènes réservées au clan des Français (II, 4 - III, 6, 8 - IV, 2, 5, -V, 2), redoublées par celles dans lesquelles apparaissent les chefs anglais. Réunis dans trois scènes différentes (II, 7 - IV, 1 et V, 1) Pistolet et Fluellen apparaissent chacun dans trois autres scènes (II, 1, 3- IV, 3 et III, 3 - IV, 7, 8) !

Cette combinatoire, envisagée dans ses procédés comme dans son principe, mérite bien la métaphore de la gorge coupée, dont les mentions ne pouvaient pas ne pas être le prétexte d'une série lexicale harmonisée, qui en croise sans doute bien d'autres dans l'espace textuel de ce drame. Je me permettrai d'évoquer ici *The shadow line* où Conrad poursuit le questionnement de son propre verbe, entrepris avec tant d'éclat dans *Heart of Darkness*. Dans *The shadow line,* trois occurrences du numéral " sixty " (différenciées sur le rapport 1/2 avec la répétition de " sixty five (years old) ") et trois occurrences du numéral " six " (différenciées sur le même rapport, avec l'inscription en chiffres arabes " 600 (miles) ") livrent la clé d'un rythme d'écriture qui ne se limite pas à la suite des six chapitres de ce récit. Or dans ce dernier les souvenirs probables du Livre de Jean de Patmos, et plus précisément du mythe de la Bête, donnent son sens le plus grave à l'inscription du détail des " six words ", dans un passage où ces mots assonent avec cinq répétitions du mot " scissors ". L'identification des " six mots " aux " ciseaux " n'est pas vainement suggérée par la plume de Conrad. Il s'agit des ciseaux que le second du navire semble vouloir se plonger dans la gorge : une situation dans laquelle Conrad portraiture son propre rapport au Nombre. (Cette allégorie est corsée par le rôle de ce personnage dément : double rival du capitaine défunt et du jeune narrateur qui lui a succédé.)

Shakespeare n'est pas moins énigmatique, avec l'énoncé déjà commenté de Pistolet : " Couple a gorge, that is the word. I defy thee again ", qui rayonne dans une série lexicale régie par le nombre 18 (6+6+6).

L'entrelacement des souvenirs de Pythagore (la musique des sphères) et de la métaphysique chrétienne (qui a le 'dernier mot' dans ce drame) laisse tout son impact au souvenir des sacrifices bibliques dominés par la figure d'Abraham, dont l'imagination de Shakespeare retiendrait le sens le plus négatif. L'importance du *Livre des Nombres* (d'après la citation déjà soulignée) donne son sens au jeu mémoriel qui certes déborde ce Livre dans l'imagination du dramaturge. Shakespeare convoque dans l'espace de ce drame les grands mythes bibliques, hantés à divers degrés par cette notion du Nombre qui ne donne pas vainement son titre au fameux Livre *(Nb)* où nous sont rapportés des événements dans lesquels s'esquisserait une allégorie de l'agir du Nombre. Et le jeu de Shakespeare concerne en fait l'unité de ces mythes, autant de mystères avec lesquels coïncident ceux d'un faire dont Shakespeare, par tous les moyens, fait le procès.

La série thématique des gorges tranchées s'interrompt en IV et se voit prolongée en V, 1 par la caboche malmenée de Pistolet : la fin - ou l'autre 'tête' de cette série ? Mais la

5 Urbain Marquet : *Les Douze. Médiation sur le Nombre,* Désiris, 1993, p. 71.

juxtaposition des deux scènes de cet acte incite à voir en Catherine " conquise par la guerre " la victime que ne peut sauver l'" ange " auquel elle est identifiée (351). Et l'allusion au futur garçon " moitié français, moitié anglais, qui ira (...) tirer le Grand Turc par la barbe " maintient le cap sur la violence impliquant le Père et le Fils mythiques.

Entre les mains du " boucher " cogneur (347), Roi du peuple qui " manqu(e) de viande de boeuf " (215), Catherine est bien la victime dont le sacrifice éponge les marées de la violence mimétique, resserrées dans le rapport spéculaire de Henry V et du Dauphin (le fils du Roi de France !), mais encore dans la confrontation de Fluellen et Pistolet en V, 1. Catherine incarne pourtant, dans son respect virginal des usages, un aspect méconnu de la compulsion mimétique, déjà signifié par son ardeur suspecte à " répéter tous les mots " qu'on lui apprend (167). Et, dans cette scène de l'acte III, les choix linguistiques de l'écolière guidée par une Alice dont le prénom masque celui du Malin : " main / pied " se font le signe de la contradiction qui, dans le mythe hébraïque obscurément visé par les gorges tranchées, se rejoue dans le drame d'Abraham. Théodor Reik associait à ce mythe l'origine de l'art musical, entendu comme une commémoration du sacrifice[6]. Mais pour Henry V qui, en se déclarant, condamne la rhétorique poétique (et les rythmes qu'elle met en jeu), la voix de sa belle est " musique, (et son anglais boiteux) ". Cette ambiguïté n'est pas seulement celle de la répartition des rôles dans cette association du sacrificateur et de la victime. Shakespeare aspire-t-il à l'Harmonie première, indépendante de la violence dualiste qui conditionne notre perception de l'Harmonie ? Mais il s'agit d'un rêve impossible, et la demande d'Henry V : " votre réponse, dans une musique boiteuse " (355) recouvre un aveu du créateur assumant les limites de sa condition humaine et artistique. Notre vision de l'Un (rejoint dans l'étreinte de Kate) reste tributaire de la fracture spirituelle, nommée dans le chiasme qui suit l'expression " broken music " : " broken English... English broken ". Et cette répétition confirme le symbolisme de cette déclaration de Henry V, ce roi qui incarne au moins le Verbe de Shakespeare.

LE VERBE RENDU À LUI-MÊME

La fanfare qui célèbre l'union du Roi et de Catherine (" Sennet ") peut-elle malgré tout s'entendre comme un écho du Verbe divin, incarné dans ce couple ? Cette ultime didascalie de l'acte V est la 18ème indication sonore du drame. Or les mesures associées au rituel décrit par Reik : " trois groupes de chacun quatre notes, interrompues par des prières " avec le regroupement 8+4, suggéré par la deuxième prière, réservée au souvenir d'Abraham (Reik, 378), coïncident avec l'harmonie de la répartition des désignations récurrentes : 18 mentions. Il s'agit des mots : " Flourish " (8 fois), " Alarum " (8 fois) et " Tucket " (2 fois), qui alternent parmi quatre autres désignations : " Sound trumpets " en II, 2 (104) et " A parley " (158) puis " Drums " (188) et enfin " Sennet " (366), qui sont disposées symétriquement sur les deux moitiés du drame (I, 1 à III, 4 puis III, 8 à V, 2), encadrant ainsi les autres indications sonores. (Même si les " trumpets " font écho au tout premier " Flourish " qui introduit l'acte II -et cette série sonore.)

Deux suites de 11 désignations - ou deux suites de 9, si l'on excepte celles qui ne sont pas répétées ! - se répartissent donc sur les deux moitiés du drame. Même les numéros 4 et 8 des scènes de l'acte III, entre lesquelles se situe l'axe médian de cette série, s'ajoutent

6 Théodor Reik : *Le rituel. Psychanalyse des rites religieux*, Paris : Denoël, 1974.

à l'énigme que nous mesurons. (De rares allusions à des instruments de musique, cette fois dans le discours des personnages, suggèrent d'autres rapports numériques, que j'épargnerai au lecteur...)

II	0	Flourish (84)	
	2		Sound trumpets (104)
		Flourish (118)	
	4	Flourish (126, 138)	
III	0	Flourish (140)	Alarum (142)
	1		Alarum (142, 144)
	4	Flourish (162)	A parley (158)
	8		Drums (188)
			Tucket (190)
IV	3		Tucket (266)
	4		Alarum (270)
	5		short Alarum (280)
	6		Alarum (282, 286)
	7	Flourish	Alarum (290)
V	2	Flourish (264)	
			Sennet (366)

L'ultime fanfare sauve-t-elle le sens guerrier des précédentes irruptions sonores ? Est-ce le Verbe divin qui, pour les oreilles des spectateurs, se transpose dans leur succession, dont les mesures coïncident avec celles de l'Esprit ? Ce changement de point de vue sur les enjeux métaphoriques de ce drame est nécessité par d'autres coïncidences, de nature bien différente...

" Its sorts well with your fierceness. " Ces six mots du Roi quand sort Pistol qui vient de déclarer : " My name is Pistol call'd " (228) attirent l'attention sur les six lettres de Pistol, qui expriment en effet, d'après le symbolisme néfaste que le nombre 6 revêt sous la plume de Jean de Patmos, toute la duplicité du personnage. Et cette duplicité recouvre l'ambiguïté du destin poétique de Shakespeare, dont Henry V et Pistol incarnent les aspects célestes (ou à peu près) et infernaux. Cette adéquation (d'abord sémantique) du nom et du caractère (néfaste), au delà du mythe de la Bête, rejoint la croyance juive dans la détermination du caractère de l'individu par le nom qu'il porte. D'autre part le nom de " Henry the Sixth " dans l'épilogue du drame (juste avant les six derniers vers), nous ramène au tout premier drame de Shakespeare : un *Henry VI* en trois parties, dans lesquelles il ne serait pas abusif de reconnaître un reflet du nombre de la Bête (666, *Ap.*13 : 18). En effet *Henry V,* œuvre charnière à maints égards, est la 18ème pièce écrite par Shakespeare après *Henry VI.* Et cette série de 18 œuvres fut suivie par 18 autres - avant le dernier drame : *Henry VIII,* achevé en 1613. (Pour équilibrer les deux parties de *Henry IV,* entrepris en 1597 ? En achevant *Henry VIII,* Shakespeare célébrait la venue de la dix-huitième année après l'entreprise de *Henry IV*...)

Voilà qui incite à remettre en cause le carcan dualiste où je me suis efforcé d'emprisonner la question du Nombre, abordée dans *Henry V* par Shakespeare avec une âpreté qui devait s'adoucir en 1601 dans son poème *The Phoenix and the Turtle,* commenté dans ce sens par Gérard Gacon[7]. Shakespeare écrivit d'ailleurs ce drame à l'âge de 36 ans : un âge clé, dont le mystère préoccupait certains philosophes allemands (romantiques) épris de sciences occultes. À cet âge où chaque homme se voit soumis à la pression des revendications les plus contradictoires de l'ego et de l'" Esprit ", Shakespeare, en vertu d'une détermination supérieure qui régit son destin (seulement poétique ?), est revenu à l'image du père... de son premier héros. La mort d'Henry V, survenue dans sa trente-sixième année (1387 - 1413) n'est pas étrangère à l'identification probable de Shakespeare à ce Roi, dont le destin guerrier anticiperait, dans une mesure qui resterait à étudier, celui du poète qui sut - grâce à ce modèle ? - surmonter la crise de ses 36 ans. Et cette remontée chronologique (Henry VI - Henry V) se double par le questionnement de Shakespeare écrivant *Henry V* sur la nature du mystérieux pouvoir qui commande sa plume, un pouvoir que l'on devrait alors identifier à celui dont Moïse, dans le *Livre des Nombres,* se fait le porte-parole.

Les 18 lettres du nom de William Shakespeare manifestent-elles un choix parental, parmi d'autres moyens d'encourager, même innocemment, l'aventure spirituelle du futur génie ? (Je n'abuserai pas des jeux étymologiques qui pourraient justifier ce destin par le nom de Shakes-peare....) La violence fondatrice n'est pas un leurre, mais le pire de ses méfaits serait de nous aveugler sur le sens de l'analogie que présentent les " formes " qu'elle dicte dans les œuvres (en l'occurrence littéraires) vouées à la mettre en scène, avec celles que détermine la volonté divine, dans son action créatrice. La mutation psychologique d'Henry V, avec ses imperfections, se fait l'expression dramatique de ce dilemme qui s'expose aussi bien dans le symbolisme du nombre 36 : un des nombres parfaits de la tradition pythagoricienne, et pourtant celui de la Bête, relu comme la somme de trois 6. Et pour nos regards l'équilibre de forces concurrentes, symbolisé par la structure mathématique du nombre 6, impliquera toujours l'idée d'un conflit surmonté ou à venir.

Aux deux extrémités de Henry V, les deux ecclésiastiques préoccupés de politique (Archevêque et Évêque) et les deux rois rayonnants - un couple au fond non moins suspect - expriment cette ambiguïté dans leur symétrie, qui résume les aspects connus de l'esthétique de Shakespeare. Et quelle que soit la profondeur des questions ouvertes par les coïncidences numériques soulignées jusque là, on peut au moins reconnaître dans *The life of Henry the fifth* une œuvre qui, selon l'idéal plotinien, exprime la " totalité qui a raison de la dispersion spatiale ou de l'opacité (...) et qui s'affirme comme vie "[8]. - Autrement dit l'Unité première, dont ce drame réfléchit simultanément la lumière authentique et les altérations que lui font subir nos regards.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

7 G. Gacon : "Phénix et Colombe : Double discours?" in *Mythes, croyances et religions*, 17, 1999, p. 13-16.

8 Cité par A. Charles-Saget : *L'architecture du divin,* Paris : SEDES, 1982, p. 308.

SON ET DISSOLUTION DANS *ANTOINE ET CLÉOPÂTRE* DE SHAKESPEARE

Antoine et Cléopâtre fut composée vers 1607, juste après les grandes tragédies noires (*Hamlet*, *Othello*, *Macbeth* et *Le Roi Lear*) et avant les *Romances* (*Périclès*, *Cymbeline*, *Le Conte d'hiver* et *La Tempête*). Toutefois, cette pièce, souvent classée parmi les tragédies romaines au côté de *Jules César* et *Coriolan*, diffère totalement de ses voisines et de celles du groupe auquel elle est rattachée. Même si le " bruit et la fureur " des tragédies sombres retentissent, au silence après la mort des héros se mêle ici le souffle de l'espoir qui va s'affirmer dans les drames romanesques, espoir de renaissance, de réconciliation, d'une spiritualité[1] et d'un bonheur retrouvés. Ainsi, la pièce " précise la possibilité d'une transcendance des passions humaines au sein même de la corruption et du désespoir... "[2] L'atmosphère tragique est bien présente, mais elle est parfois dissipée par des touches de comédie, tout ceci au sein d'un drame historique romain. *Tragedy*, *comedy*, *history* sont autant de termes qui soulignent la diversité intrinsèque d'*Antoine et Cléopâtre*. Cette diversité engendre une richesse dramatique qui fait de la pièce le " chef-d'œuvre suprême "[3] de Shakespeare en matière d'esthétique, " la plus souriante et la plus joviale des tragédies, au dialogue enjoué, imprégné d'érotisme jusque dans la musique de ses phonèmes "[4].

La musicalité est, en effet, un autre trait caractéristique et distinctif de la pièce. La musique se trouve au cœur même du vers et de la structure du drame[5], mais elle est également représentée sur la scène. La diversité ultérieurement énoncée se reflète dans l'utilisation de la musique mise en scène par le dramaturge dans cette pièce. On retrouve ainsi les fanfares, la musique de pompe, les trompettes et tambours qui sont le propre des drames historiques. On rencontre également la musique de fête et les chansons à boire des comédies, ainsi qu'une musique de hautbois, plus grave, qui a une fonction tragique[6]. Ces différents types de musique et d'instruments accompagnent les personnages, affinent leurs traits de caractère, créent une atmosphère, rythment l'action..., et sont donc des éléments qui jouent un rôle important dans le spectacle.

Dans *Antoine et Cléopâtre*, les personnages éponymes sont souvent entourés de musique, une musique qui marque les moments cruciaux de leurs rapports et de leur

---

1 Sur ce thème de la spiritualité dans le drame shakespearien, voir l'ouvrage de Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon : ARIAS, 1995).

2 Henri Fluchère, notes préliminaires, *Shakespeare, Œuvres complètes*, vol. 2 (Paris : Gallimard, 1959) cxlix. Les citations en français des pièces de Shakespeare sont tirées de ces éditions.

3 Henry Suhamy, *Shakespeare* (Paris : de Fallois, 1996) 154.

4 Suhamy 153.

5 J. L. Simmons, *Shakespeare's Pagan World : The Roman Tragedies* (Brighton : Harvester Press, 1973) : " [...] the dramatic structure of *Antony and Cleopatra* [...] is more often viewed as a pattern of poetry or even music rather than as something resembling a plot. "

6 Pour une étude de la spécificité de la musique en fonction du genre dramatique, voir Jean-Luc Bouisson, *Les rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (Thèse de Doctorat : Avignon, 1998) et plus particulièrement le chapitre intitulé " Musique et duel : générateurs du ton dramatique " 198-225.

évolution. Ainsi, la musique qui accompagne Cléopâtre est chargée d'érotisme et devient même castratrice ; quant à celle qui caractérise Antoine, elle annonce et rythme sa chute. La musique se met, en quelque sorte, au service de la dissolution, et semble servir le chaos dans lequel sombrent les deux personnages. Elle devient rupture et symbole de la destiné tragique de ce général romain subjugué par une belle reine d'Égypte.

" [...] music, moody food " (2.5. 1) : la musique de Cléopâtre au service de la sensualité et d'un amour castrateur

Cléopâtre semble avoir des pouvoirs de séduction dévastateurs. Elle apparaît comme un personnage mystérieux, sensuel, et les contours de sa personnalité sont parfois difficiles à définir. La musique contribue largement à l'édification du caractère éthéré de la reine et de ses amours. Ainsi, sa première entrée sur scène, au côté d'Antoine, se fait au son des fanfares : *[Fanfares. Entrent Antoine et Cléopâtre, accompagnés de leur suite.]*[7] (1.1. 10). Ce type de fanfares a pour rôle conventionnel de mettre en relief la puissance des monarques. Toutefois, la suite des didascalies nuance la dimension prestigieuse que confère la musique à la scène : *[Des eunuques agitent des éventails devant la reine]*[8]. Cette indication minimise la gloire du général romain et projette Cléopâtre au centre de la scène. La force, la virilité d'Antoine sont comme balayées par le souffle des éventails agités par les eunuques. Le valeureux général se trouve noyé au milieu des serviteurs de Cléopâtre et, comme eux, il semble avoir perdu toute masculinité. C'est ce qu'indique le discours de Philon juste avant cette première entrée d'Antoine et Cléopâtre :

> [...] Ce cœur du chef,
> Dont les amples battements, dans l'ardeur de la mêlée, faisaient
> sauter
> Les boucles de la cuirasse, à présent, renonçant sa vertu,
> N'est plus qu'un éventail entre les mains de l'Égyptienne
> Pour calmer ses chaleurs de gipsy.[9]

Le cœur du soldat se transforme, de façon métaphorique, en un éventail. Le guerrier devient un jouet, " ce hochet à putain "[10] entre les mains de l'envoûtante Egyptienne. Il perd sa masculinité, d'autant plus que l'objet servant la métaphore – l'éventail en l'occurrence – est le même que celui utilisé par les eunuques. Antoine est donc directement associé à l'un d'entre eux. L'amour de Cléopâtre possède donc une valeur castratrice et c'est elle l'élément dominateur du couple. Par l'intermédiaire de la musique s'opère donc ici une inversion des valeurs : les fanfares sont au service de l'amour lascif de Cléopâtre et ne retentissent pas pour le noble guerrier. Le discours et la mise en scène effectuent un détournement sémantique de la musique : le son des trompettes n'annonce pas la majesté d'Antoine mais constitue plutôt un prélude à sa chute. Sa virilité d'homme et de guerrier se

---

7 [Flourish. Enter Antony, Cleopatra, her ladies, the train...]. Les traductions sont extraites de l'édition d'Oxford en un volume des œuvres complètes de Shakespeare : Stanley Wells & Gary Taylor, gen. ed., *William Shakespeare, The Complete Works* (Oxford : Clarendon Press, 1988)

8 [...with eunuchs fanning her]

9 " [...] His captain's heart, / Which in the scuffles of great fights hath burst / The buckles on his breast, reneges all temper, / And is become the bellow and the fan / To cool a gipsy's lust. " (1.1. 6-9)

10 " [...] a strumpet's fool... " (1.1. 13)

dissout au contact du luxe et de la luxure de l'Orientale. Il devient, au même titre que les eunuques, son esclave.

Dès le début de la pièce, le luxe oriental prend donc le dessus sur le pouvoir du général romain. Ce phénomène est souligné par Enobarbus, un des partisans d'Antoine, dans sa description de l'arrivée en barque de Cléopâtre :

> La barque où elle était couchée, resplendissante comme un trône,
> Incendiait l'eau ; la poupe était d'or martelé ;
> De pourpre les voiles et parfumées au point que
> Les vents amoureux pâmaient sur elle ; les avirons étaient d'argent,
> Qui battaient les flots en cadence, au son des flûtes...
> [...]
> ... De toute la barque
> S'exhale une invisible vapeur parfumée
> Dont s'enivrent les quais les plus proches, vibrant du peuple
> Qu'y déverse la cité. Vers elle, tous accourent,
> Désertant la place publique où trône Antoine ; il appelle, mais sa voix expire ;
> Et, si le vide était possible, l'air même aurait fui,
> Parti pour contempler lui aussi Cléopâtre,
> Laissant dans la nature un trou.[11]

Cette description élève Cléopâtre au rang de déesse, " plus belle encore que cette image de Vénus[12] ". L'eau, le feu, l'air, les couleurs, les parfums, les sons font de Cléopâtre un personnage éthéré dont l'aura dépasse de loin celle d'Antoine qui, pour l'heure, se retrouve seul sur la place publique. Les attributs qui entouraient l'Égyptienne lors de sa première entrée sur scène (1.1. 10) sont également présents ici, mais ils prennent un caractère divin : ses suivantes sont " comme autant de Néréides, et semblables aux fées des eaux[13] ", les serviteurs qui agitent les éventails ne sont plus des eunuques mais " de mignons garçons potelés, pareils à des cupidons souriants[14] ", et la fanfare de trompettes est remplacée par le doux son des flûtes. Le discours même d'Enobarbus devient musique avec ses allitérations (*follow faster, whose wind, many mermaids...*), ses réverbérations de sons qui, tout au long de la description, confèrent au vers shakespearien la légèreté qu'il dépeint. Musique et poésie sont au service de Cléopâtre et font le vide autour d'Antoine qui reste seul sur terre alors que la reine semble évoluer dans les airs. Les oppositions air-terre, musique-silence, foule-solitude créent, avec le mélange des sonorités du vers shakespearien,

---

11 " The barge she sat in, like a burnished throne / Burned on the water. The poop was beaten gold ; / Purple the sails, and so perfumed that / The winds were love-sick with them. The oars were silver, / Which to the tune of flutes kept stroke, and made / The water which they beat to follow faster, / As amorous of their stroke.../ [...] / ...From the barge, / A strange invisible perfume hits the sense / Of the adjacent wharfs. The city cast / Her people out upon her, and Antony, / Enthroned i'th' market-place, did sit alone, / Whistling to th'air, which but for vacancy / Had gone to gaze on Cleopatra too, / And made a gap in nature. " (2.2. 198-225)

12 " O'er-picturing that Venus... " (2.2. 207)

13 " Her gentlewomen, like the Nereides, / So many mermaids... " (2.2. 213-4)

14 " [...] pretty dimpled boys, like smiling Cupids " (2.2. 209)

un phénomène de fuite de l'autorité d'Antoine au profit de Cléopâtre. La fluidité du discours alimente cette dissolution du pouvoir d'Antoine, ce passage du plein au vide, et traduit le phénomène d'aspiration et de remplissage qui s'effectue, comme par magie, en faveur de la reine d'Égypte. Cléopâtre elle-même représente cette fluidité, comme l'évoque la référence à Vénus. Comme elle, elle désigne le désir physique et, comme l'indique le surnom de la déesse – Anadyomène : celle qui sort de l'eau – Cléopâtre semble être une apparition divine, directement sortie des eaux du Cydnus, l'eau étant cet élément associé à la dissolution (du pouvoir d'Antoine en l'occurrence).

Cette musique qui l'entoure, la reine la réclame un peu plus loin dans la pièce :

> Faites venir mes musiciens. Musique, morne aliment
> De ceux qu'amour tourmente.[15]

Ces paroles ne sont pas sans rappeler celles du duc Orsino dans *Le Soir des Rois* : " If music be the food of love... " (1.1. 1). Pour Cléopâtre aussi la musique est l'aliment de l'amour. Cette musique – que l'on retrouve dans les allitérations et assonances [m], [i], [u:], [d] qui unissent les mots *music*, *moody* et *food* – prend toutefois ici une saveur particulière. C'est, en effet, l'eunuque Mardian qui fait son entrée lorsque un serviteur exécute l'ordre de sa reine : " The music, ho! *[Enter Mardian, the eunuch]* " (2.5. 2). La musique qui est directement liée à l'amour prend des connotations sexuelles négatives, la castration en l'occurrence. Mais, Cléopâtre est animée d'un désir plus érotique que celui qui consiste à écouter la musique d'un eunuque. Elle cherche des relations masculines plus viriles et elle remplace cette activité par le billard. Mais, plutôt que de jouer au billard avec Mardian, elle décide d'aller à la pêche. Si l'on opte pour une interprétation d'ordre psychanalytique, ces deux dernières activités sont plus symboliques de la virilité masculine que la musique - la queue du billard ou la canne à pêche pouvant être un substitut du pénis, de celui d'Antoine notamment. Dans cette scène, on assiste à une montée en force du désir sexuel de Cléopâtre, un désir qui prend naissance et qui s'exprime à travers la musique : la musique alimente l'amour et, pendant que Cléopâtre pêchera et donnera aux poissons piqués par son hameçon le nom d'Antoine, la musique accompagnera cette parodie de castration :

> Qu'on m'apporte ma ligne; allons pêcher dans le canal. Là,
> Tandis qu'on entendra de loin la musique, je piperai
> Des poissons bruns au ventre blond. Mon hameçon crochera
> Leurs molles babines et à chacun, quand je les sortirai de l'eau,
> Je penserai que c'est Antoine
> Et je crierai : Ah! Ah! Te voilà pris ![16]

Ce jeu lui rappelle, en effet, un épisode de ses relations avec Antoine, épisode durant lequel on peut voir la domination castratrice de Cléopâtre :

> [...] je l'ai si bien soûlé qu'il roulait sur le lit,
> Revêtu de mes atours et de mes robes, tandis que

15 " Give me some music – music, moody food / Of us that trade in love. " (2.5. 1-2)

16 " Give me mine angle. We'll to th' river. There, / My music playing far off, I will betray / Tawny-finned fishes. My bended hook shall pierce / Their slimy jaws, and as I draw them up / I'll think them every one an Antony, / And say *Ah ha, you're caught!* " (2. 5. 10-5)

J'avais ceint son fameux glaive de Philippes.[17]

Dans cette scène, Antoine perd ses attributs masculins et notamment son glaive - celui même qui lui avait permis de vaincre Brutus et Cassius -, autre symbole phallique. Il est à la merci de Cléopâtre qui le prive de sa virilité et effectue une sorte de castration du guerrier qu'elle transforme en femme.

Bacchus, Hercule et Mars ou la symphonie du chaos

Antoine et Cléopâtre, héros de la pièce, ont un caractère divin. Ils sont ainsi comparés, associés à des divinités. Les exploits guerriers d'Antoine l'apparentent à Mars et il a pour génie le demi-dieu Hercule. Il aime également le vin, la fête et il s'adonne volontiers au culte de Bacchus. Toutes les manifestations musicales liées à ces divinités servent le thème principal du drame, à savoir la chute d'Antoine. Elles génèrent des situations qui le précipitent vers sa déchéance et engendrent ainsi un chaos qui va anéantir le général romain.

Les Bacchanales : *In vino veritas* ou la " galère " des triumvirs

L'épisode (2.7.) où les trois piliers de l'Empire romain - Marc Antoine, Octave César et Lépide - se retrouvent à bord de la galère de Pompée est une scène de comédie. Pour servir le comique, le dramaturge a recours à la musique, le vin étant l'autre instrument qui permet de plonger la tragédie dans une atmosphère comique. Tout comme la musique et le luxe oriental de Cléopâtre transforment le général romain en un amant lascif, ici musique et vin changent le guerrier - qui, dans la scène précédente, était prêt à entrer en guerre contre Pompée - en un ivrogne décadent.

La scène s'ouvre en musique, comme l'indiquent les didascalies : *[Music plays. Enter two or three Servants with a banquet]*. La musique qui accompagne la mise en place du banquet permet d'assurer la transition d'une scène de bataille – qui, certes, n'a pas eu lieu – à une scène de festivités, la représentation étant, à l'origine, ininterrompue[18]. On passe ainsi d'une atmosphère de guerre à une atmosphère de fête et l'entrée des convives se fait au son des trompettes. Ce signal musical, un *sennet* en l'occurrence (2.7. 16), matérialise l'entrée d'un groupe assez important d'acteurs accompagnés sur la scène par une musique de pompe. Cette musique pourrait être le signe d'une union au sein du triumvirat, le point de départ d'une fête en l'honneur du Dieu Bacchus, avec un vin qui " était réputé pour briser nombre de sortilèges, pour démasquer les mensonges (*In vino veritas*)...[19] " Mais, ce n'est pas le cas et la scène va, en fait, être une illustration de la décadence de l'Empire romain et de la déchéance d'Antoine. Cléopâtre n'est pas présente, mais la fête va devenir une " bacchanale égyptienne " comme la surnomme Enobarbus (2.7. 100) et perdre ainsi sa dimension spirituelle. Le charme de l'Égyptienne opère à distance : ainsi, la conversation entre les trois piliers de l'Empire romain a pour unique sujet l'Égypte, avec pour emblèmes ses eaux débordantes et ses crocodiles (2.7. 16-51). Cléopâtre endosse les valeurs symboliques négatives associées à ce reptile aquatique, à savoir la voracité (sexuelle

17 " [...] I drunk him to his bed, / Then put my tires and mantles on him whilst / I wore his sword Philippan. " (2.5. 21-23)

18 Comme il apparaît dans le texte de l'in-folio de 1623, il n'y avait pas de division en actes ou en scènes.

19 Michel Cazenave, *Encyclopédie des symboles* (Turin : La Pochothèque, 1996) 719.

en l'occurrence) et la duplicité (lorsqu'elle faussera compagnie à Antoine dans la bataille). La fête est donc placée sous de mauvais auspices et tourne au burlesque. La dimension religieuse de communion avec le divin par l'intermédiaire du vin est remplacée par le grotesque né des chants et danses des personnages ivres. La musique opère donc un détournement de la spiritualité et transforme l'épisode en un *antimasque*, représentation de la dégradation de Rome et de la crise interne d'Antoine qui ne peut se détacher de Cléopâtre. C'est Antoine et Enobarbus qui mènent la danse :

> *Antoine* : Tenons-nous par la main, et tournons
> Jusqu'à ce que le vin triomphe de nos sens,
> Pareil au suave et délicat Léthé.
> *Enobarbus* : Les mains dans les mains.
> Que la musique nous assourdisse.
> Je vais placer chacun : cet enfant commencera le chant ;
> Et chacun de vous entonnera le refrain
> De toute la force de ses poumons.
> [Enobarbus place les convives tandis qu'un enfant chante.][20]

Cette ronde d'hommes ivres montre à quel point l'Empire romain est mal en point. Ses piliers s'écroulent dans " cette mascarade [qui] a presque / fait d['eux] des pantins " (2.7. 121-2). La chanson adressée à Bacchus " Viens à nous, Monarque du vin " est chantée par un enfant, un jeune garçon. Dans cet épisode[21], la musique, une fois de plus, est associée à une masculinité non virile qui renvoie directement au triumvirat. Elle annihile la force et le courage du guerrier romain qui se ridiculise ici dans une mascarade. La scène de beuverie se termine sur le son des trompettes et des tambours : *[Fanfare et tambours]* (2.7. 130). Cette musique prend une valeur ironique dans la mesure où la majesté qu'elle transmet habituellement ne correspond en aucun cas à la scène qu'elle clôt.

En cette fin de scène, Ménas, lorsqu'il se retire, fait appel à " ces tambours, ces trompettes, ces flûtes[22] " en guise de salut et il évoque Neptune : " Que Neptune entende nos sonores adieux à ces grands compagnons ![23] " On remarque dans cette énumération d'instruments de musique un certain manque d'unité : si tambours et trompettes sont souvent associés dans la musique de guerre ou de cérémonie, il n'en va pas de même pour les flûtes qui sont utilisées dans un contexte plus intime et pour créer une atmosphère plus douce. Cette " mésalliance " évoque la perversion du guerrier romain par la sensualité et le luxe orientaux, surtout si l'on garde en mémoire le fait que ces flûtes accompagnaient Cléopâtre lorsqu'elle venait à la rencontre d'Antoine (2.2. 202). De plus, la musique, à l'origine en l'honneur de Bacchus, est adressée à Neptune en fin de scène. On passe ainsi du Dieu du vin au Dieu de l'eau, une eau qui rappelle également Cléopâtre et sa barge ou

---

20 " *Antony* : Come, let's all take hands / Till that the conquering wine hath steeped our sense / In soft and delicate Lethe. *Enobarbus* : All take hands. / Make battery to our ears with the loud music. / The while I'll place you, then the boy shall sing. / The holding every man shall beat as loud / As his strong sides can volley. " *[Music plays. Enobarbus places them hand in hand]* (2.7. 103-9)

21 Pour plus de détails sur la musique utilisée et sa représentation dans cette scène, voir John H. Long, *Shakespeare's Use of Music : the Histories and Tragedies* (Gainesville : University of Florida Press, 1971) 205-13.

22 " [...] These drums, these trumpets, these flutes, what ! " (2.7. 128)

23 " Let Neptune hear we bid a loud farewell / To these great fellows... " (2.7. 129-30)

encore la partie de pêche de Cléopâtre. Si l'on considère que Neptune peut être source de régression spirituelle, de dissolution, il apparaît clairement que cette scène marque une étape supplémentaire vers la chute d'Antoine et vers la désunion de l'Empire romain. Neptune est aussi le Dieu qui décide de la victoire lors des combats sur mer. La musique qui lui est destinée se charge donc d'ironie dramatique lorsqu'on sait que Cléopâtre trahira Antoine lors du combat naval qui l'oppose à César (3.10).

On pourrait, comme Géronte dans *Les Fourberies de Scapin* de Molière, se demander, à l'égard d'Antoine : " Que diable allait-il faire dans cette galère ? " La réponse est que des deux aspects de sa personnalité, l'homme de guerre et l'homme de fête, le deuxième a pris le dessus. Son amour du vin l'a poussé à festoyer à bord de la galère de Pompée et son amour pour Cléopâtre le précipite à sa chute.

La musique d'Hercule et de Mars : lorsque les Dieux abandonnent Antoine

Musique, chant et danse ont été source de comique dans la scène à bord de la galère de Pompée. Un peu plus loin dans la pièce, le son des hautbois va créer une tout autre atmosphère en introduisant le surnaturel lors de la désertion d'Hercule, génie protecteur d'Antoine :

> [Musique de hautbois sous la scène]
> *Quatrième soldat* : Silence ! Quel est ce bruit ?
> *Premier soldat* : Écoute, écoute!
> *Deuxième soldat* : Chut !
> *Premier soldat* : Il y a de la musique dans l'air.
> *Troisième soldat* : Sous terre.
> *Quatrième soldat* : C'est de bon présage, n'est-ce pas ?
> *Troisième soldat* : Non !
> *Premier soldat* : Taisez-vous donc ! Qu'est-ce que cela signifie ?
> *Second soldat* : C'est le dieu Hercule, celui qu'Antoine aimait, qui l'abandonne.[24]

La relation Antoine-Hercule apparaît en filigrane lors de l'épisode au cours duquel Cléopâtre raconte comment, après avoir soûlé Antoine, elle avait ceint son glaive (2.5. 21-3). Ce traitement rappelle l'épreuve infligée à Hercule par Omphale, reine de Lydie. Il montre l'homme sous un angle peu flatteur et place la relation Antoine-Hercule[25] sous de mauvais auspices. Et, en effet, dans cette scène où résonne la grave musique des hautbois, Hercule abandonne Antoine. L'opposition musique dans l'air / musique sous terre, soulignée par les commentaires en vers blancs des sentinelles, met en relief la chute vertigineuse du héros romain. On passe ainsi d'une dimension céleste qui élevait Antoine

---

24 " *[Music of the hautboys is under the stage] Second soldier* : Peace, what noise ? *First soldier* : List, list ! / *Second soldier* : Hark ! *First soldier* : Music i'th'air. *Third soldier* : Under the earth. / *Fourth soldier* : It signs well, does it not ? *Third soldier* : No. *First soldier* : Peace, I say ! What should this mean ? / *Second soldier* : 'Tis the god Hercules, whom Antony loved, / Now leaves him. (4.3. 10-5)

25 Pour une étude des éléments mythiques dans *Antoine et Cléopâtre* et notamment la relation Antoine-Hercule, voir Marie-Thérèse Jones-Davis, *Shakespeare : Le théâtre du monde* (Mesnil-sur-l'Estrée : Balland, 1987) 183-90.

au rang de demi-dieu à une vision souterraine qui annonce la mort du héros. Sa valeur guerrière semble s'évaporer au son des hautbois qui créent une atmosphère funèbre. Au cœur de cette dissolution se trouve Cléopâtre, comme le montre la scène suivante (4.4.) où l'on retrouve Antoine en compagnie de la reine d'Égypte et d'Éros. Alors que le général romain réclame son armure à Éros, Cléopâtre lui conseille de rester au lit :

> *Antoine* : Éros ! Éros ! Mon armure.
> *Cléopâtre* : Dors encore un moment.[26]

Par la suite, elle insiste afin d'aider Antoine à accrocher sa cuirasse. Elle prend la place d'Éros et le général voit en elle " un écuyer plus adroit que [celui-ci] " (2.2. 14-5). Elle effectue de nouveau une substitution des valeurs guerrières au profit d'un érotisme qui la met au centre de l'action. L'écuyer Eros est remplacé par la reine qui sert si bien Éros, le Dieu de l'amour charnel. La présence de Cléopâtre, sa sensualité emplissent d'ironie le son des trompettes qui retentissent dans cette scène (4.3. 23) et qui ne parviennent pas à rétablir les valeurs guerrières du général romain.

Les sonneries de trompettes font également la transition avec l'épisode suivant durant lequel un vieux soldat annonce la désertion d'Enobarbus (4.5.). Abandonné par son bon génie Hercule, Antoine est ici trahi par son fidèle compagnon. Dans les scènes suivantes (4.6 à 4.8.), tambours et trompettes rythment les différentes phases de la bataille. Fanfares et marches militaires permettent de matérialiser les mouvements de troupes et donnent des indications sur l'évolution des combats, les affrontements n'ayant pas lieu sur scène. Pour l'heure, Antoine réussit à repousser les forces de César. Toutefois, trompettes et tambours ne suffisent pas à donner une image glorieuse d'Antoine : il est, en effet, accompagné de Scarus qui est blessé et la présence de Cléopâtre détourne de nouveau l'exploit du guerrier qui apparaît plus comme l'amant de la reine empressé de festoyer que comme un valeureux soldat concentré sur une guerre qui n'est pas encore gagnée : " Nous ferons carousse et boirons à ce fatidique demain " (4.8. 34). Antoine réclame de la musique pour fêter sa victoire :

> ...Sonnez, trompettes !
> Qu'une clameur d'airain assourdisse la ville.
> Mariez-y vos roulements, tambours !
> L'applaudissement de la terre et du ciel doit éclater à notre approche.[27]

Cette union terre-ciel par l'intermédiaire de la musique ne saurait se réaliser. Dans un épisode précédent, la barge de Cléopâtre avançant sur l'eau au son des flûtes avait volé la vedette à Antoine restant seul sur terre, déserté par le public (2.2). Dans une autre scène, musique céleste et musique terrestre – plus précisément souterraine – annonçaient la désertion d'Hercule, génie protecteur d'Antoine. Ces signaux musicaux sont autant d'indices qui élaborent et tissent, à travers un système d'échos, la déchéance du guerrier romain. Ainsi, les tambours et trompettes que demande Antoine afin de clamer sa victoire se chargent d'une signification négative et sont en quelque sorte le prélude à la trahison de

---

26 " *Antony* : Eros, mine armour, Eros! *Cleopatra* : Sleep a little " (1.1. 1)

27 " ...Trumpeters, / With brazen din blast you the city's ear; / Make mingle with our rattling taborins, / That heaven and earth may strike their sounds together, / Applauding our approach. " (4.8. 35-9)

Cléopâtre lors du combat naval (4.12.). Antoine, abandonné par la foule en début de pièce, par Hercule ensuite, puis par Enobarbus (dont la mort est ponctuée par le roulement des tambours) et par Cléopâtre enfin, se retrouve seul et perd son identité qui, semblable à la consistance éphémère d'un nuage (4.15. 1-11), semble se dissoudre :

> Éros, mon brave enfant, ton maître désormais, n'a pas plus de réalités
> Que ces apparences; ici, je suis encore Antoine,
> Mais je ne puis maintenir plus longtemps cette forme visible, mon enfant.[28]

La présence d'Éros, l'entrée de l'eunuque Mardian (4.14. 22) suivie de la remarque d'Antoine " Oh ! Ton infâme maîtresse, / Elle m'a pris jusqu'à mon épée " soulignent, une fois de plus, que le guerrier a perdu force et virilité au contact de l'Égyptienne. Le général romain qui a préféré servir Bacchus plutôt que Mars se voit également abandonné par le Dieu de la guerre qui ne lui accorde même pas l'honneur d'un suicide réussi : la lame sur laquelle il se jette dévie de sa trajectoire et Antoine est privé d'une fin héroïque (4.14.). Dès lors, hormis deux fanfares qui marquent l'entrée et la sortie de César au dernier acte (5.2. 108 et 186), la musique est totalement absente de la pièce. Cette absence souligne encore plus le fait que, dans *Antoine et Cléopâtre*, le dramaturge utilise la musique afin de renforcer l'effet d'échec qui caractérise les relations des deux héros éponymes. Musique et absence de musique mettent en relief le phénomène de dissolution des valeurs guerrières et de la virilité d'Antoine au contact de Cléopâtre.

Conclusion

La note est donnée par les toutes premières paroles de la pièce contenues dans la remarque de Philon qui dresse le portrait de son général, Antoine :

> Parbleu, cet engouement de notre général
> Passe la mesure. Ces regards altiers
> Qui, sur les rangs pressés des légions combattantes
> Étincelaient pareils à Mars dans son armure, désormais détournés et soumis
> Inclinent leur dévotion vers un front basané [29]

La faute qui déclenche la tragédie réside dans cet excès de la nature d'Antoine qui ne respecte pas la mesure. Ce manque de mesure, source de chaos, renvoie à la théorie pythagoricienne qui représente l'harmonie céleste à l'aide de la symbolique de la musique des sphères. Ici, comme dans *Troïlus et Cressida*, c'est Éros, fils de Chaos, qui engendre ce dérèglement chez le général romain. Comme le souligne Philon qui compare Antoine au dieu Mars, les vertus guerrières du Romain ont été annihilées par son adoration pour Cléopâtre, cette reine qui représente l'amour charnel et la sensualité qui perdront Antoine.

---

28 " My good knave Eros, now thy captain is / Even such a body. Here I am Antony, / Yet cannot hold this visible shape, my knave. " (4.14. 12-4)

29 " Nay, but this dotage of our General's / O'erflows the measure. Those of his goodly eyes, / That o'er the files and musters of the war / Have glowed like plated Mars, now bend, now turn / The office and devotion of their view / Upon a tawny front... " (1.1. 1-5)

Dans la pièce, les occurrences musicales servent à illustrer ce passage de Mars à Éros en mettant Cléopâtre au centre de la scène. Celle-ci est l'élément dominant du couple et cette domination a des effets castrateurs que les épisodes musicaux ne manquent pas de mettre en relief en servant la dissolution des pouvoirs guerriers et de la virilité d'Antoine.

Cet excès tragique[30] s'exprime aussi dans les paroles qu'échangent les deux héros sur le thème de l'amour :

> *Cléopâtre* : Si c'est vraiment de l'amour, jusqu'où s'étend-il, dites ?
> *Antoine* : Fi du piteux amour qui se laisserait mesurer.
> *Cléopâtre* : Je veux chercher jusqu'où je pourrais être aimée.
> *Antoine* : Tu trouveras alors, sous des cieux neufs, une terre inconnue.[31]

Cette démesure est à l'origine de l'échec de leur relation amoureuse qui va se solder par le suicide des deux amants. Toutefois, ce dépassement des limites va donner à leur amour une dimension céleste. Ce n'est, en effet, ni à Rome ni en Égypte qu'ils vont réussir une union parfaite, mais bien sous d'autres cieux. Une fois mort, Antoine prend, aux yeux de Cléopâtre, une envergure de héros mythique, lors d'un songe qu'elle raconte à Dolabella :

> J'ai rêvé d'un empereur qui s'appelait Antoine.
> /.../
> Son visage était semblable aux cieux...
> /.../
> Son pas enjambait l'océan ; son bras étendu
> Faisait ombre sur le monde ; sa voix quand il parlait
> À un ami, rappelait la musique des sphères...[32]

Cette référence à la musique des sphères, le refus de Cléopâtre d'être salie par des vers de ballades[33] montrent que l'harmonie reprend ses droits et que, comme Roméo et Juliette, les amants, après le suicide de Cléopâtre et la dissolution de leur vie terrestre, vont être réunis pour l'éternité. L'histoire de ces prestigieux amants, rythmée par une musique variée qui balise leur parcours terrestre, annonce l'atmosphère et la poésie que le dramaturge va développer dans ses *Romances*. *Antoine et Cléopâtre* ouvre donc " une voie nouvelle, celle d'une spiritualité triomphante "[34].

Jean-Luc Bouisson
Université d'Avignon

---

30 Voir l'article de A. C. Bradley dans *Shakespeare* : Antony and Cleopatra, *A Casebook* (London : Macmillan, 1968) 74.

31 " *Cleopatra* : If it be love indeed, tell me how much. / *Antony* : There's beggary in the love that can be reckoned. / *Cleopatra* : I'll set a bourn how far to be beloved. / *Antony* : Then must thou needs find out new heaven, new earth. " (1.1. 14-7)

32 " I dreamt there was an Emperor Antony. /.../ His face was as the heav'ns... /.../ His legs bestrid the ocean; his reared arm / Crested the world. His voice was propertied / As all the tuned spheres, and that to friends... " (5.2. 74-83)

33 " Nay, 'tis most certain, Iras. Saucy lictors / Will catch at us like strumpets, and scald rhymers / Ballad us out o' tune... " (5.2. 210-2)

34 Abiteboul, *Théâtre et spiritualité*, 608.

ASPECTS DU WESTERN DANS *TRUE WEST* DE SAM SHEPARD

Le titre suppose une vérité historique (l'Ouest américain au temps des pionniers ou des poseurs de rails) débarrassée des légendes qui tendent à l'embellir en la peuplant de héros. Avec le temps augmente la difficulté de distinguer le vrai du faux et, dans l'incertitude, peut alors naître la tentation de privilégier la légende au détriment de l'Histoire. On songe inévitablement à cette réplique de *The Man Who Shot Liberty Valance* qu'adresse un journaliste au sénateur Stoddard après que celui-ci vient de rétablir la vérité sur son fait d'armes de quelque quarante ans auparavant : " Ici, c'est l'Ouest, monsieur. Lorsque la légende devient de simples faits, imprimez la légende "[1]. La légende est donc aussi mensonge délibéré visant à travestir un simple concours de circonstances en action d'éclat, un comportement ordinaire en fragment d'épopée.

Que se passe-t-il lorsque le phénomène s'inverse, c'est-à-dire lorsque la légende donne naissance à une réalité dont l'individu peut faire personnellement l'expérience ? Dans *True West*, l'imaginaire prend corps grâce au conflit opposant deux frères et leur vision respective d'un genre cinématographique typiquement américain : le western.

L'élément déclencheur tient dans ce court dialogue entre Lee, l'un des deux frères qui vit en marge de la société, et Saul Kimmer, le producteur de cinéma pour lequel Austin, l'autre frère, doit écrire un scénario de film historique :

> LEE : Alors vous pensez qu'il y a de la place pour un vrai western aujourd'hui ? Un western réaliste ?
> SAUL : Eh bien, je ne vois pas ce qui s'y opposerait. Vous pourriez – heu – raconter cette histoire à Austin et lui en faire écrire les grandes lignes.[2]

Pour Austin un western réaliste n'a aucune chance d'attirer le public. D'un point de vue commercial, il est même parfaitement irréaliste. Mais le paradoxe dépasse le simple jeu de mots. Les critiques qu'Austin adresse à son frère alors que celui-ci lui explique son idée portent sur la nature d'un genre devenu tradition à force de clichés. Ainsi, il n'accepte pas l'idée que l'un des protagonistes de l'histoire puisse se trouver à court d'essence alors qu'il est poursuivi :

> AUSTIN : Ça ne ressemble pas à la réalité ! Ça ne ressemble pas assez à la réalité. Les choses ne se passent pas comme ça.[3]

Trop de réalisme tue le réalisme, de sorte que, de l'avis d'Austin, l'histoire de Lee sonne aussi faux qu'une aventure de Hopalong Cassidy, héros au cœur pur et sans tache d'une multitude de westerns tournés dans les années quarante. Le western, en tant que

---

1 " This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend."

2 " LEE : So ya' think there's room for a real Western these days ? A true-to-life Western ?
SAUL : Well, I don't see why not. Why don't you uh– tell the story to Austin and have him write a little outline." (p. 19). N.B : Toutes les citations de *True West* sont tirées de *Sam Shepard : Seven Plays*, Faber and Faber, 1988.

3 " AUSTIN : It's not like real life ! It's not enough like real life. Things don't happen like that. " (p. 21)

fiction, n'échappe pas à certaines exigences comme la satisfaction de l'attente du public. Austin, scénariste de profession, c'est-à-dire inventeur d'histoires, considère le western comme un autre genre d'histoire dont les capacités à se renouveler sont désormais épuisées : l'Ouest " n'intéresse plus personne " car " il n'existe plus en tant que tel "[4]. Il est de ceux qui disent du western : " Lorsqu'on en a vu un, on les a tous vus ". La logique d'un tel raisonnement laisse bien sûr par trop à désirer. On pourrait objecter, par exemple, que le scénario auquel travaille Austin a pour cadre une époque révolue et que rien de permet donc de penser qu'elle suscitera l'intérêt du public. Mais Austin prend appui sur une conception du western qui n'admet pas de variantes, contrairement au film historique. Lorsque Saul apparaît pour la première fois il ne tarit pas d'éloges sur le projet de scénario que lui a remis Austin et il dit notamment ceci : " Vous avez vraiment réussi à saisir quelque chose, cette fois-ci "[5]. Le western, lui, s'est condamné en répétant inlassablement les mêmes situations avec les mêmes types de personnages échangeant souvent le même genre de répliques. Ce dernier aspect fait l'objet d'un différend entre les frères lorsqu'il s'agit de faire parler l'un des protagonistes :

> AUSTIN : Il dit – heu – (*il lit*) 'J't'ai dit que tu étais un imbécile de m'avoir suivi jusqu'ici. Je connais cette prairie comme le fond d'ma poche.'
> LEE : Non, non, non! C'est pas ce que j'ai dit. J'ai jamais dit ça.
> AUSTIN : C'est ce que j'ai écrit.
> LEE : C'est pas ce que j'ai dit. J'ai jamais dit 'comme le fond d'ma poche.' C'est idiot. C'est un de ces – comment tu l'appelles ? Comment t'appelles ça ?
> AUSTIN : Quoi?
> LEE : Comment tu dis quand quelque chose a déjà été répété mille fois. Comment t'appelles ça ?
> AUSTIN : Hem – un cliché ?
> LEE : Ouais, c'est ça. Cliché. Voilà ce que c'est. Un cliché [...].[6]

Pour éviter le cliché, Austin propose alors une formule qui convient finalement à Lee mais provoque une rupture de niveau de langue dont l'effet confine au ridicule :

---

4 " AUSTIN : There's no such thing as the West anymore ! It's a dead issue ! " (p. 35)

5 " You've really managed to capture something this time. " (p. 15)

6 " AUSTIN : He says uh – (*reading*) 'I told ya' you were a fool to follow me in here. I know this prairie like the back a' my hand.'
LEE : No, no, no ! That's not what I said. I never said that.
AUSTIN : That's what I wrote.
LEE : It's not what I said. I never said 'like the back a' my hand.' That's stupid. That's one a' those – whadya' call it ? Whadya' call that ?
AUSTIN : What ?
LEE : Whadya' call it when somethin's been said a thousand times before. Whadya' call that?
AUSTIN : Um – a cliché ?
LEE : Yeah. That's right. Cliché. That's what that is. A cliché [...]. " (p. 51)

> AUSTIN : Ça donnerait quelque chose du genre : (*il lit*) 'J't'ai dit que tu étais un imbécile de m'avoir suivi jusqu'ici. J'ai une relation intime avec cette prairie.'[7]

Sortir des sentiers battus en se libérant des contraintes du genre va quelquefois à l'encontre d'un plus grand réalisme. Ce qu'Austin substitue au cliché n'est autre qu'une incongruité. Il reste prisonnier de sa propre conception du western, de telle sorte qu'il est incapable de se le représenter autrement qu'à travers une série de clichés. Ce que nous avons dit du dialogue vaut pour la situation. Ainsi, bien que Lee ait précisé que les protagonistes se poursuivent dans les environs de Sweetwater, une région de plaine, Austin ne peut s'empêcher d'y voir des montagnes, cadre plus conforme à l'idée qu'il se fait de deux individus à la poursuite l'un de l'autre dans un western :

> AUSTIN : Donc, maintenant ils sont censés abandonner leur fourgon, enfourcher leur monture et continuer à se poursuivre dans les montagnes ?
> LEE : (*se levant brusquement*) Il n'y a pas de montagnes dans le Panhandle ! C'est plat ![8]

Le western selon Austin est donc authentique s'il se soumet à un certain nombre de conventions et contribue par là à entretenir la légende de l'Ouest. Il ne présente alors à ses yeux aucun intérêt, comme nous l'avons observé. Toute infraction aux règles établies, et particulièrement celle qui consiste à lui ôter sa dimension héroïque, aboutit d'autre part à un non-sens. Il ne représente plus la vision d'un passé où l'homme devait faire preuve de courage, de *virtu*, pour survivre mais celle d'une régression vers l'immaturité avec des " hommes adultes se comportant comme des petits garçons "[9].

Mais n'est-ce pas, justement, l'un des thèmes majeurs de *Lonely Are the Brave* pour lequel Lee éprouve une très grande admiration ? Le rôle de John Burns, tenu par Kirk Douglas, est celui d'un grand enfant égaré dans le monde des adultes dont il ne reconnaît pas les lois. Sous les traits d'un " cow-boy " typique – c'est-à-dire, si l'on excepte les revolvers à la ceinture, complètement équipé – il dort auprès de son cheval mais son sommeil est interrompu par le bruit assourdissant de plusieurs avions à réaction ; il chevauche dans la plaine mais doit s'ouvrir un passage à l'aide de cisailles pour franchir une clôture posée par la compagnie des eaux, ou encore risquer de se faire renverser en essayant de rejoindre l'autre côté d'une nationale très fréquentée. Ce cow-boy semble – ou veut – ignorer que l'Ouest sauvage a été quadrillé, domestiqué et qu'il n'existe plus qu'au cinéma. Les avatars de John Burns pourraient aisément donner lieu à des scènes comiques, sinon grotesques. Le metteur en scène, et sans doute le scénariste, ont évité cet écueil en faisant du personnage le jouet d'une destinée inéluctable ne lui laissant d'autre issue que la défaite et la mort. Celle-ci ne sort pas du canon d'un revolver de police, comme le spectateur aurait pu s'y attendre, mais de derrière le rideau de pluie qui masque un poids lourd lancé sur la

---

7 " AUSTIN : It'd go something like this : (*reads*) 'I told ya' you were a fool to follow me in here. I'm on intimate terms with this prairie.' " (p. 52)

8 " AUSTIN : So now they're supposed to abandon their trucks, climb on their horses and chase each other into the mountains ?
LEE : (*standing suddenly*) There aren't any mountains in the Panhandle! It's flat! " (p. 22). " Panhandle ", avec ou sans majuscule, désigne une langue de terre en forme de queue de poêle.

9 " AUSTIN " : [...] Because it's got grown men acting like little boys ? " (p. 35)

nationale que John Burns tente de traverser une dernière fois après avoir échappé à ses poursuivants... dans les montagnes. C'est dans ce film que Lee voit un exemple de " western contemporain tiré d'une histoire vraie "[10]. L'héroïsme, la grandeur n'en sont pas absents mais le héros n'est plus en mesure de lutter à armes égales avec le nouvel ennemi qu'il prétend défier. En ce sens, il a la naïveté de l'enfant qui ne craint pas le danger parce qu'il ne le comprend pas. La modernité dans laquelle il évolue lui apparaît comme un monde à la fois étranger et irréel qu'il est incapable de prendre au sérieux. À bien des égards il y a du Till Eulenspiegel dans John Burns.

Il y en a aussi chez Lee qui vit d'expédients et rend visite à son frère à seule fin, au début du moins, de dérober des appareils électriques dans les maisons du quartier. Il vole pour avoir de l'argent, bien sûr, comme lorsqu'il imagine de voler des moteurs de camion pour en revendre les pièces[11] mais il se déculpabilise en rejetant la faute sur la société de consommation qui produit des biens inutiles : " Ils ont pas besoin de leur télévision ! Je leur rends service "[12]. Ses vêtements d'une propreté douteuse, sa mise débraillée suffiraient à le ranger parmi les laissés-pour-compte d'une Amérique vivant dans le luxe et l'opulence. De fait, son apparence physique forme un contraste saisissant avec celle de son frère et surtout avec celle du producteur mais ne l'empêche nullement de donner rendez-vous à ce dernier sur un terrain de golf. Nous avons là un premier indice de son étonnant pouvoir de séduction puisque, non seulement la partie a effectivement lieu, mais Saul Kimmer est si enthousiasmé par son histoire qu'il finit par abandonner le projet qui le lie à Austin. Peut-être convient-il de s'interroger sur le peu de réalisme d'un tel renversement de situation – ajoutons à cela que Lee se révèle meilleur joueur de golf que Saul et qu'il est permis de se demander à quel moment il lui a été donné d'acquérir ses connaissances et de perfectionner sa technique, et quel club a bien pu lui ouvrir ses portes !

Nous serions tenté de répondre que, malgré son aspect extérieur peu appétissant et son manque d'instruction – il confond botanique et entomologie – Lee doit pouvoir subjuguer Saul Kimmer et fasciner Austin. Le mystère qui entoure sa vie passée, la confiance, aussi totale que soudaine, que lui accorde un producteur d'Hollywood font du personnage un être à part auquel Austin va s'identifier de plus en plus jusqu'à la fin. Pour rendre compte de cette évolution – le point essentiel de la pièce selon lui[13] – Shepard utilise divers procédés tels que la reproduction parfois *verbatim* de certains tics de langage[14] ou l'effet de parallélisme entre la narration par Lee des dernières secondes de *Lonely Are the Brave* et celle par Austin de la manière dont leur père a perdu toutes ses dents, les vraies puis les fausses.[15] Ce processus d'identification est facilité par la permutation des rôles : Austin se retrouve sans emploi tandis que Lee a acquis une " légitimité "[16].

En réussissant à voler une demi-douzaine de grille-pain dans les maisons du voisinage, Austin devient le hors-la-loi que Lee s'enorgueillit de ne plus être. À sa façon, il fait revivre la légende de l'Ouest en assumant le rôle du mauvais garçon jusque-là tenu

---

10 " LEE : Yeah. Contemporary Western. Based on a true story. " (p. 18)

11 " LEE : [...] I could go up to Sacramento Valley and steal me a diesel. Ten thousand a week dismantling one a' those suckers." (p. 24)

12 " LEE : They don't need their televisions ! I'm doin' them a service. " (p. 22)

13 " [...] the evolution of the characters' situation, which is the most important focus of the play." (p.3)

14 " LEE : Look, don't worry about me pal. I can take care a' myself. " (p. 11)
" AUSTIN : I can take care a' myself. Don't worry about me. " (p. 39)

15 " AUSTIN : We went back but we never did find it. (*pause*) Now that's a true story. True to life. " (p. 42)

16 " LEE : I'm a screenwriter now ! I'm legitimate. " (p. 37)

exclusivement par son frère. Il crée ainsi les conditions d'une rivalité dont l'enjeu est un territoire, le désert Mojave, que Lee n'a nulle intention de partager dès qu'il se rend compte de l'inanité de son projet :

> LEE : Ouais, mais tu avais raison depuis le départ, tu vois. Elle est idiote, cette histoire. " Deux abrutis qui se poursuivent à travers le Texas. " C'est bien ce que tu as dit, non ?[17]

Les deux protagonistes de la pièce s'opposent non pas parce qu'ils " baisent " la même femme[18] mais parce qu'ils se découvrent une passion commune pour une région où le " vrai Ouest " semble avoir conservé toute sa pureté. Exigeant sa part du trésor, Austin attaque physiquement son frère pour l'empêcher de partir sans lui. Dans un western traditionnel cette scène correspond au défi qui dresse deux individus l'un contre l'autre de sorte que le duel devient inévitable. Lorsque Lee et Austin se font face à la fin de la pièce ils sont dans la situation des deux " abrutis " de l'histoire, laquelle peut dès lors commencer.

Cette fin donne en apparence raison à Lee quant à la validité de sa conception réaliste du western. En effet, Austin, qui ne parvient jamais à se libérer des clichés auxquels il a tendance à réduire le genre, finit cependant par incarner l'un des deux personnages imaginés par son frère dans son " western contemporain tiré d'une histoire vraie ". Mais l'histoire ne devient vraie qu'après un détour du côté de l'imaginaire. Fasciné par l'expérience du désert vécue par Lee, et bien que celui-ci ne l'idéalise pas,[19] Austin la transforme en une nouvelle légende de l'Ouest à laquelle il exige d'être associé pour pouvoir renouer avec la réalité.[20]

Paradoxalement, le réalisme de Lee et l'imagination d'Austin ne s'opposent pas si l'on considère le résultat ; ils sont complémentaires. Il en va de même pour le western qui, sous peine d'invraisemblance, doit puiser dans la légende la garantie de son authenticité.

Patrick FESTE

Au Professeur Abiteboul qui a attiré mon attention sur le théâtre de Sam Shepard.

---

17 " LEE : Yeah, but you were right all along see. It is a dumb story. " Two lamebrains chasin' each other across Texas." That's what you said, right ? " (p. 56)

18 " LEE : Number one, he realizes that the guy behind him is the husband of the woman he's been – (Lee *makes gesture of screwing by pumping his arm*) (p. 21)

19 " LEE : Hey, do you actually think I chose to live out in the middle a' nowhere ? [...] I'm livin' out there 'cause I can't make it here! " (p. 49)

20 " AUSTIN : There's nothin' real down here, Lee ! Least of all me ! " (p. 49)

CH. R. MATURIN ROMANCIER ET CLERGYMAN

Maturin rêva toute sa vie de séjourner dans une île du Pacifique, sans grands besoins matériels, au milieu de fleurs et d'oiseaux éclatants, avec quelque princesse espagnole jetée là par les vagues. Le sort fit de lui un obscur pasteur dans une île de la mer du Nord, souvent battue par la pluie. Au lieu d'une demeure napolitaine ou d'un palais à Madrid, il eut une maison, tantôt somptueusement, trop somptueusement meublée, tantôt dégarnie à cause de ses dettes et de quatre enfants à nourrir.

Sa profession lui interdisant la table de jeu, il se mit à écrire avec plus ou moins de bonheur, et son imagination ardente liée à de vastes lectures l'aida à s'extraire par l'esprit d'un lieu et d'un métier pour lesquels il n'était point fait. Fils d'une famille impécunieuse, il avait choisi la situation rémunérée de clergyman, après une licence de théologie à Trinity. Il en remplissait les devoirs, témoin les *Cinq Sermons Contre l'Hérésie Papiste* prêchés au terme d'une existence finalement assez courte (1780-1824). Pourtant il n'obtint jamais de sa hiérarchie l'avancement espéré. Il aimait trop les bals, les frivolités de la vie mondaine, il avait fait jouer avec bonheur à Londres une pièce médiévale à la mode du temps, *Bertram*, son seul succès sur scène. Ceci lui permit d'évoluer un moment dans l'ombre magique des coulisses, puis dans la société élégante, d'y dilapider en un éclair la forte somme gagnée (en objets rares et en costumes) et de recommencer ses demandes de prêts auprès de Walter Scott qui l'aida beaucoup, de Byron, et des éditeurs. Il vivait à la même époque qu'Hoffman, qui oubliait dans l'écriture des Contes et dans les fumées du punch sa modeste situation et son errance perpétuelle au gré des guerres. Encore le fonctionnaire allemand rencontrait-il de mauvais visages, et des emplois temporaires, tandis que Maturin restait cloué à cette terre où ses ancêtres français avaient trouvé refuge après la Révocation de l'Édit de Nantes. Errant il le fut toutefois en esprit, conscient qu'il était de n'avoir pas sa place dans un foyer ordinaire, parmi des paroissiens peu instruits, doués de notions simplistes sur la religion : le papiste est un ennemi, l'Ancien Testament est sain, le Seigneur se manifeste parfois à ses créatures dans l'orage.

Maturin, homme et prêtre, n'est pas loin de voir la main de Dieu dans l'action de la mer, des cieux en furie. De sa côte irlandaise, il a entendu le chuintement puis le rugissement des flots, le sifflement du vent, et le fracas du tonnerre. Il lui suffit de transporter ce qu'il a vu en d'autres lieux et de placer en arrière plan, non pas la monotonie plate d'une partie de l'Irlande, mais les catacombes d'Italie où les sorciers mènent leur Sabbat, les catacombes où Monçada s'enfonce pour fuir ses persécuteurs, ou bien les rocs à l'entour de Madrid (que n'eût pas renié Goya) scène de l'étrange mariage entre Melmoth et Isadora[1]. Ces ruines sont la retraite favorite du solitaire, et le pasteur irlandais était comme ses héros, un solitaire. Pouvons-nous dire que le moine Schemoli vit à Naples ? Il y glisse parmi les autres, " isolé dans une sphère à lui, ignorant peur et douleur, sans attaches "[2]. Les frères Montorio sont séparés durant la plus grande partie de l'histoire. L'entrecroisement des lettres d'Ippolito et d'Annibal ne fait qu'augmenter l'extrême complication du récit, dans un enchevêtrement de trappes, de caveaux et de portes secrètes. Seule l'habileté du narrateur, la présence du " frère ", le Méchant du roman gothique, peuvent faire accepter la sombre poésie - à défaut de vraisemblance - d'un roman écrit en 1807. " Je suis " dit le

1 Sur l'île déserte, les indiens la nomment Immalee. En Espagne, elle est Isadora.

2 Ch. R. Maturin : *Montorio* 1 page 373 : " He seemed to walk in a sphere of his own, in a cheerless unsocial exemption from pain or fear ".

dominicain, " le corbeau qui frappe lourdement de l'aile à la fenêtre du mourant "[3]. À la fin, le moine-magicien, revenu au bout de vingt ans à Naples, explique comment il exerce sa vengeance sur son frère Orazio, ravisseur de ses deux fils : il leur a fait assassiner celui qu'ils croient être leur père. Accablés d'horreur lorsqu'il apprennent la vérité, ils s'enfuient et deviennent des soldats de fortune tués au service du roi d'Espagne.

Dans *Melmoth*, la foule, lasse de sa cruauté, se venge du Grand Inquisiteur en le lynchant. Melmoth aussi se venge, tout au long d'un épais récit. Mais de quoi ? N'a-t-il pas encouru la situation dont il souffre si, sans qu'il le demande, au *paseo*, les gens s'éloignent de lui ? Il évolue dans un univers où Maturin mêle habilement bruit et silence : bruit des cloches qu'il n'avait guère le loisir d'entendre à Dublin, ronronnement des prières monacales, glissement des sandales dans les sombres couloirs de ce monde de muets[4]. Le romancier connaît aussi l'art de frapper l'imagination par le contraste entre lumière et nuit : les domestiques irlandais superstitieux placent des bougies supplémentaires afin de retenir dans la chambre l'âme de l'avare encore assez conscient pour s'indigner de cette maigre magnificence. Au-delà des courtes flammèches, comment ne pas évoquer les milliers de cierges flambant dans les églises devant ces idoles que sont les statues espagnoles, ou sur les tréteaux promenés pendant la semaine sainte ? Un buisson de feu cerne le condamné à l'autodafé, étranglé à la dernière minute s'il se repent. Le feu du ciel - inexplicablement pour eux - frappe le monastère où les moines maintiennent Monçada prisonnier car il refuse de prononcer ses vœux. En vain sa mère vient-elle, dans le parloir gris, l'exhorter une dernière fois. Les pierres sombres ne font que mettre en valeur les joyaux dont est constellée sa robe : cette fanatique veut ainsi réparer le péché commis, la naissance de son fils aîné avant son mariage. Tapi sous le monastère, le juif Adonaï qui secourt le jeune homme, garde son chandelier à sept branches allumé dès le vendredi pour éloigner l'esprit des ténèbres. Les torches des guetteurs rougeoient la nuit le long des rues de Madrid. Chez lui, Maturin a vu de véritables lanternes attirer sur la côte les vaisseaux que l'on veut faire sombrer et piller ensuite. D'ailleurs, il emploie le contraste ombre-lumière (puisé chez Murillo et Salvator Rosa) pour " photographier " une famille réunie[5], des gens réunis autour d'un cadavre[6], un enfant endormi dans une chaumière[7].

En remplissant les devoirs de son ministère, il a dû fréquenter nombre de ces bâtiments misérables en torchis au toit de chaume dont les paysans bouchaient la cheminée pour - croyaient-ils - conserver la chaleur. Il les a fuis par l'imagination vers des lieux non moins sinistres mais plus pittoresques : l'asile de fous où l'on emprisonne Stanton dont la raison survit jusqu'à sa délivrance, la prison où Isadora enfermée comme Marguerite (mais elle n'a pas tué son enfant) refuse l'abandon de son âme, l'inconfortable auberge espagnole théâtre d'un exploit de Melmoth[8], l'ancien palais mauresque maintenant décoré de crucifix et tableaux de famille où l'on continue à s'asseoir sur des coussins (*almohadas*) dans le jardin plein d'orangers et de jasmins rafraîchi par des fontaines : un lieu où l'on pourrait demeurer des jours et des semaines à écouter les guitares des esclaves.

Mais Maturin ne le peut, sous peine d'être accusé de complaisance envers le papisme. Son héros, Melmoth, ne le peut davantage, condamné par son pacte, comme le Juif Errant, à marcher jusqu'à la fin des temps, ne passant guère plus de quarante-huit

3 *Id. Ibid.* p. 95... " the raven that beats heavily at the window of the dying ".

4 *Id. Melmoth* I, p. 217 ... " some subterannean world of the mute and voiceless ".

5 Ch. R. Maturin : *Melmoth*, IV, p. 408.

6 *Id. Ibid.* IV, p. 430.

7 *Id. Ibid.* IV, p. 421. (En fait l'enfant est mort).

8 *Id. Ibid.* I, p. 36 : " They hurried to the door, but the father was first. They burst it open, and found the bride a corpse in the arms of her husband ".

heures au même endroit. De cette misère, Melmoth a dû se faire gloire au début (car nous ne savons pas, au contraire de Faust, à quel moment il a signé) : traverser les murailles, se rire des geôliers, partir à l'autre bout du globe par un simple acte de volonté, quelle revanche, quelle flatterie pour son orgueil qui l'a toujours poussé à s'élever au-dessus d'autrui, pour sa curiosité aussi, repue des choses d'ici bas ! En contrepartie, quelle absence d'espérance et annihilation de la découverte qui sont le lot et le plaisir des créatures ordinaires ! Nous le voyons passer l'Océan en un clin d'œil, contempler la terre de très haut, la survoler, se perdre dans les espaces célestes peuplés de météores et de vents furieux. Hélas, ce sera à jamais son sort et sa punition éternelle comme il l'annonce à Monçada et à son petit neveu, quand le hasard ou la volonté divine l'ont ramené dans le pays de sa naissance, l'Irlande. " Si, un jour, une comète, dans sa course éperdue, apparaît dans l'éther, songez à moi "[9]. En fait, le livre n'est qu'un gigantesque *flash-back*, une fois que nous comprenons que tous les épisodes sont centrés sur un seul protagoniste, Melmoth, dont les aventures commencent et finissent en Irlande. La plus longue (l'histoire des Indiens) se situe dans une île où paraît Immalee. Si on est allé jusqu'à parler de préférence, chez Maturin, pour les scènes " voluptueuses ", on ne verrait aujourd'hui dans le portrait qu'il en trace que beauté sans apprêts, empruntée à la nature : une robe de plumes et fleurs multicolores, un diadème de corail, des perles inimaginables, même dans le coffret des plus grandes impératrices. À peine le narrateur ose-t-il mentionner qu'elle a les pieds nus. D'ailleurs, la soie, la nacre et les pierreries qui plus tard orneront son costume espagnol ne sont-ils pas l'œuvre de Dieu ?

Maturin eût-il fait un grand voyageur ? Sans doute, si ses moyens exigus et l'absence d'attaches familiales l'eussent permis. Simplement, il aurait noté avec justesse ce qu'il avait sous les yeux alors que son imagination, enfiévrée par l'éloignement de telles scènes, inspirait à sa plume ce qui, bien souvent, est de la poésie en prose. Être libre enfin des conventions de son état et de son époque, affranchi des liens de la chair, ceci a souvent dû être le rêve secret de cet écrivain longtemps incompris, de cet homme d'église suspect au moins de " fantaisie " dans son entourage, et qui s'exclame : " Qu'il est terrible le conflit entre un esprit supérieur, un cœur ardent, et la parfaite médiocrité des gens et des situations auxquels il est confronté ! "[10]. On pouvait aisément accuser d'impiété celui dont le héros se moque du ciel, " cage où on veut emprisonner les âmes ",[11] mais que la tombe - dernière demeure, qui d'après la Bible, permet la réunion à ses ancêtres - ne recevra pas. C'est pourquoi, embrouillant géographie et chronologie, l'auteur télescope lieux, dates et épisodes, associant l'Angleterre de Charles II, l'Allemagne de la Guerre de Trente Ans, l'Espagne de la Renaissance, et ne révèle jamais ce que Melmoth chuchote à l'oreille des victimes choisies - des personnes dans des situations épouvantables - qui les fait pâlir et reculer. (C'est un échange qu'il veut. Qu'il accepte le pacte signé autrefois par lui et le délivre ainsi).

---

9 *Id. Ibid.* IV, p. 540 : " When a meteor blazes in your atmosphere.... look up, and perhaps you may think of the spirit condemned to guide the blazing and erratic orb ".

10 *Id. Ibid.* p. 476 : " How dreadful is the conflict of superior intellect and a burning heart with the perfect mediocrity of the characters and circumstances they are generally doomed to live with ! " (Balzac qui admirait Melmoth dit exactement la même chose à propos de " l'homme supérieur " face aux médiocres).

11 *Id. Ibid.* IV. p. 519 : ... " where their captivity is hopeless ".

Même Immalee, l'Ève d'avant le péché, épouse Melmoth, mais ne vendra pas son salut éternel. Son mari était insaisissable, elle est emprisonnée par l'Inquisition et meurt sauvée, malgré une dernière question abominable (sans doute absoute par son confesseur qui lui promet le ciel) : " Le ciel, oui, mais s'y trouvera-t-il ? "[12].

Si, comme on le devine, Immalee s'était attachée à Melmoth, le but premier de celui-ci était de désespérer, par jalousie, cette enfant heureuse de vivre. Il s'adresse à elle comme il ne l'a jamais fait à aucun vivant. Ses proies sont d'ordinaire des hommes. Il lui confie son mépris et sa détestation des autres qui, là-bas, voguent sur leurs vaisseaux pleins de richesses et lourds de péché[13]. Grâce à son télescope magique, il lui apprend l'horreur de certaines pratiques religieuses[14]. Un navire viendra un jour la chercher pour la ramener dans son pays : l'Espagne. Puisque le héros transcende l'espace, il transcende aussi le temps et sait l'avenir (sauf le sien). Ainsi a-t-il prédit à Stanton que ses héritiers, pour le dépouiller de son bien, le feraient interner, sans lui annoncer qu'il s'échapperait à la faveur d'un incendie. Jusque là, il restera sain d'esprit au milieu des fous. D'ailleurs, leur rencontre, au son d'une musique qui toujours annonce Melmoth, n'a-t-elle pas produit chez cet Anglais curieux, une fascination qui, tournant peu à peu à la monomanie, facilite les manœuvres de ses ennemis ? Le jeune Monçada, prisonnier de l'Inquisition, a conversé en pure perte pendant quelques nuits, avec un inconnu aux yeux flamboyants dissimulés le plus souvent, qui se moque des grilles et des gardiens. Confier son sort à un moine parricide et traître à lui-même, par la suite, lui est préférable. Immalee, païenne, ignorante de tous les interdits, aperçoit, comme Miranda, un humain pour la première fois. Mieux, il parle son langage - les démons ne lui parlent-ils pas tous ? L'Étranger, comme elle l'appelle, n'est jamais décrit. On peut supposer que l'horloge s'étant arrêtée pour lui comme pour Faust, mais sans qu'il l'ait demandé, Melmoth a gardé l'apparence de sa jeunesse, avec les rancœurs de l'expérience. On insiste par contre, sur ses yeux terribles, son rire strident qui glace le sang, car il n'est jamais l'expression de la gaieté : ... gaieté, mais bien au contraire du sarcasme et de la haine. Il rit de ces gens rivés à leur coin de terre, ou enchaînés aux murs de leurs cachots, effrayés par tout ce qui sort de l'ordinaire. Le regard épouvanté du jeune Melmoth croit voir bouger celui du portrait du grand-oncle, l'original disparu depuis cent quarante ans, alors que ce dernier est déjà dans la maison, ceci permettant à l'auteur d'éviter le ridicule de la forme peinte quittant son cadre[15]. Briser toute limite terrestre, ce que l'humble révérend, trop imaginatif, n'a pu accomplir, voilà un don chèrement acquis. À l'approche du maudit s'enfuient les animaux car ils savent reconnaître ce qui n'est pas de ce monde[16]. Il peut même laisser son image en un endroit, alors que sa forme corporelle a déjà disparu[17]. Du gentilhomme il possède l'allure - il se bat en duel avec le frère d'Isadora - et du diable l'invulnérabilité - il le transperce - continuant ses destructions par le meurtre de son enfant, étranglé sur les genoux d'Isadora pendant la nuit.

Il a même le pouvoir de tuer d'un seul regard, et l'exerce sur un prêtre[18] qu'il poursuit de sa haine, car l'autre l'a démasqué. Avec quelle joie se compare-t-il à Judas[19], au grand ange déchu par l'orgueil, car tous deux ont bravé la divinité, et regarde-t-il les œuvres

---

12 *Id. Ibid.* IV, p. 533 : " Paradise " uttered Immalee with her last breath " will HE be there ? "

13 *Id. Ibid.* III, p. 298.

14 Les sacrifices d'enfants dans certaines religions indoues.

15 H. Walpole : *The Castle of Otranto.*

16 Ch. R. Maturin : *Melmoth,* IV, p. 441 : " Animals have a kind of instinct in... recognizing the approach of beings not of this world. "

17 *Id. Ibid.* III, p. 355.

18 *Id. Ibid.* I, p. 34 (il s'agit de Father Olavida).

19 *Id. Ibid.* II, p. 201.

d'art humaines succomber au temps ![20]. Tout l'or de la terre étant à sa disposition, il pourrait, à la seconde, sortir les Guzman de leur misère. Ceux-ci refusent, l'un vendant son sang pour subsister, l'autre prenant le peu de pain destiné à ses enfants. Leur vertu sera récompensée, et rétabli leur droit au testament injustement arraché. Leur créateur, lui, vivotait chichement sur un maigre salaire, ou grâce aux articles envoyés à la *Quaterly Review*. À certains moments, on dirait qu'il fait de Melmoth son double diabolique. Comme lui, le damné visite les prisons, se penche au chevet des malades en une monstrueuse parodie de la tâche de l'homme d'église. Ce dernier accorde des consolations spirituelles, l'autre essaie d'instiller le désespoir dans l'âme des possesseurs de ce que lui-même a abandonné : le libre arbitre, le choix entre Rédemption et damnation. Melmoth n'est que détestation, mais détestation clairvoyante. Il voit la guerre se déchaîner pour quelques arpents de terre en supplément, les couronnes comme autant de babioles coûteuses. Les gens intriguent à Rome où la tiare est objet de marchandage, une fois conquise, instrument de tyrannie envers les autres. Lui demeure en marge. D'aucuns cherchent à percer son mystère, mais perdent la vue ou la vie à vouloir déchiffrer des manuscrits parfois interrompus à cause de quelque page perdue, ce qui épargne au narrateur des cheminements de cause à effet, et augmente encore l'incertitude à propos de ses pérégrinations.

S'agit-il seulement d'un roman ? Si oui, ce ne serait qu'une unité parmi la prolifération des histoires " gothiques " de cette époque. Quelques-unes sont remarquables comme *Le Moine*[21]. La majorité n'est que jeux de miroirs, d'identités multiples, ou Grand Guignol d'horreurs anti-papistes. Le fantôme y devient un acteur, occupant une place quasi corporelle, le château un paravent de crimes cachés. Il n'y a ni spectre, ni château gothique dans *Melmoth*. " L'étranger " est bien vivant. Il possède, au contraire du vampire, son reflet dans le miroir, avec, en plus, le don d'ubiquité, qui lui fait tourmenter Isadora et Stanton en même temps[22]. Melmoth reste un être dont le corps a échappé à certaines contraintes (on ne le voit jamais manger) mais dont l'âme vendue d'avance, souffre. Personne n'a jamais voulu échanger sa destinée[23] avec lui car chaque créature ici-bas est unique. La douceur des larmes qu'Isadora a appris de son diabolique compagnon sous les Tropiques[24], lui-même, dans son orgueil, ne pourrait-il avouer qu'il l'a ressentie au moins une fois[25], et que ses visites à la sauvageonne inspirée d'*Atala*[26] lui sont une oasis dans le désert d'une longue vie[27] où nul n'a jamais eu pitié de lui ?

Mieux, il fait partie des rêves de la jeune fille[28] durant les jours où elle est séparée de lui. L'emprise de Melmoth sur Isadora est aussi humaine, et il essaie de l'amener à cette exaspération des sens, cette jouissance de toutes choses qu'il voudrait encore ressentir, en écrasant les jacinthes et les tubéreuses aux odeurs enivrantes de son jardin[29], en bravant la violence du vent qui l'enveloppe, car la nature fait retentir ses plus beaux chants à travers

---

20 *Id. Ibid.* I, p. 30 : " ... the relics of art for ever decaying, the productions of nature for ever renewed. "

21 De M. G. Lewis. 1794.

22 *Id. Ibid.* p. 298.

23 *Id. Ibid.* p. 538 : " No one has ever exchanged destinies with Melmoth. "

24 *Id. Ibid.* III, p. 309 : " You have taught me the joy of grief "

25 *Id. Ibid.* III, p. 319 : " The Indian looked up and ... beheld him shed tears. "

26 Œuvre de Chateaubriand, 1805.

27 *Id. Ibid.* III, p. 360 : " She was the oasis of his desert. The fountain at which he drank and forgot his passage over the burning sands. "

28 *Id. Ibid.* III, p. 346 " ... that delicious existence which seems a dream and still fills my dreams."

29 *Id. Ibid.* III, p. 346 " He flung himself on a bed of hyacinths and tuberoses. "

ciel et terre mêlés à l'océan en furie[30], ou dans l'entêtant parfum des orangers du jardin espagnol. Isadora qui a déjà profité des splendeurs de la vie civilisée, se replie maintenant sur ses souvenirs de l'île où les heures semblaient suspendues. À présent, elle est replongée dans la durée : cela signifie trois ans de soumission à une famille aussi rigide que le vertugadin qui lui meurtrit la taille, la perspective d'un mariage arrangé, prison aussi dorée que celle où elle a placé ses perroquets nains, les toxias. Elle choisit de s'unir à Melmoth en secret, devant un prêtre dont elle sent la présence mais ne voit pas la personne. Melmoth, dont Maturin nous assure que la sensualité ne l'a jamais effleuré, une façon de se concilier le lecteur rigoriste, ne voit là qu'un pas dans la conquête de son âme. Ces deux héros romantiques, un peu sombres pour le génie latin, occupent les volumes 3, 4 et 5 du livre. Ensuite, Isadora disparaît de la scène, laissant Melmoth en proie au désespoir, en proie aussi au temps agissant sur ses traits, au fur et à mesure qu'approche le moment de rendre des comptes[31].

Comme ecclésiastique, Maturin fut sans doute jugé sévèrement à son époque, non pour immoralité, mais parce qu'il animait sur le papier des personnages, alors que le Très Haut est le seul acteur de la vie. Pourtant, son livre ne serait-il pas un prône sur le péché et les fins dernières de l'homme, habillé de la couleur de la littérature ? Le Seigneur nous a créés supérieurs aux bêtes, mais inférieurs aux anges, êtres de lumière et de feu. Se soumettre au Dieu de Maturin ne consiste pas seulement en pratique comme aller aux offices[32], faire pénitence, jeûner, sacrifier le coq le jour de Pâques, coutumes papistes ou juives. Il faut obéir au décret d'en haut qui a voulu le croyant humble, et maintenu dans les bornes fixées par l'église. Chasser les démons est un pouvoir que Maturin conteste aux catholiques, car Dieu uniquement a puissance sur eux. Encore refuse-t-il aux protestants extrémistes le dépouillement ostentatoire, la destruction d'œuvres d'art, la suppression en Écosse de toute célébration de la Nativité. Le caractère de la vie monastique le révolte, car le pire sadisme peut s'y exercer, contre des amants coupables emmurés[33], condamnés à se dévorer l'un l'autre, ou contre Monçada. Délivré, celui-ci reste cependant chrétien. Il a survécu à la prise d'habit imposée, cheval de bataille de tous les auteurs du Gothique, incrédules quant aux vocations spontanées.

Maturin raille aussi la bigoterie - exploitée par des prêtres intéressés - la croyance superstitieuse en ces " images " que sont reliques et chapelets. Melmoth pourrait en rire si sa dérision n'était tournée contre lui-même, phénomène doté d'un corps ET possédant les caractéristiques des esprits[34], monstre d'orgueil capable de dire : " Si mes forfaits ont dépassé les bornes humaines, ainsi en sera-t-il de ma punition "[35]. On trouve dans l'œuvre des emprunts à Faust, à Poe, aux tragédies antiques, au Coran, à la Bible, aux légendes, à l'opéra[36], car un plagiaire de génie fait toujours siens les fragments pris ailleurs. L'artiste en Maturin, s'émeut du plain-chant, du son d'orgues invisibles jouant la nuit dans un couvent pour le repos d'un défunt. Il accorde au nouveau-né d'Isadora, plus victime que coupable, le

30 *Id. Ibid.* III, p. 316.

31 *Id. Ibid.* IV, p. 535 " The form and figure were those of a living man, of the age indicated on the portrait... but the eyes were as the eyes of the dead. "

32 *Id. Ibid.* IV, p. 332.

33 Le mari et la femme déguisés se sont retrouvés et cachés au monastère. II, p. 211.

34 " Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie. Ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glacé tord ses entrailles. " (Baudelaire : " De l'Essence du Rire ". 1885.)

35 *Id. Ibid.* IV, p. 537 : " If my crimes have exceeded those of mortality, so will my punishment, "

36 Metastasio : *La Didone,* 1795, III, p. 287.

baptême (sans parrain) et suggère le pathétique de sa fin. Mais son porte-parole préféré demeure la mère héroïque, femme de Walberg, qui cherche la doctrine du salut dans l'Écriture et l'existence des martyrs " dépouillés ", affligés et torturés[37].

Le pasteur a écrit et pour gagner sa vie - il l'avoue dans la préface - et par penchant. Selon lui, à l'inverse de confrères bornés, chez qui toute croyance doit venir de la seule raison, une série d'aventures colorées, un roman à tiroirs où le temps ne se compte plus qu'en lunes[38], réussit mieux à ancrer dans la communion des fidèles l'idée que l'âme, reçue de Dieu, rachetée par le Christ, doit être rendue à lui seul. En cela, Melmoth est davantage un long sermon qu'une fiction.

Mireille MAGNIER.

Édition employée : *The World's Classics.*

37 Ch. R. Maturin : *Melmoth* : *Id. Ibid.* IV, p. 427.

38 *Id. Ibid.* III, p. 289 : " You were absent for seven months since I fist saw you. "

TENTATIVE DE DÉCRYPTAGE D'UNE ŒUVRE MANIÉRISTE

THE USUAL SUSPECTS[1]

Film de gangsters

Le jeu des reflets multipliés à
l'infini prélude au labyrinthe.
G. R. HOCKE

À l'instar du théâtre élisabéthain et jacobéen[2] qui brassait les problèmes fondamentaux derrière une façade d'action accessible au grand public, le cinéma américain produit parfois des chefs-d'œuvre sous couleur de banals " polars ". Banal, *The Usual Suspects* ? Oui, si l'on considère le milieu où se situe l'action et les accessoires utilisés : des truands, des policiers, de la drogue, des attaques à main armée, &c., &c. Beaucoup moins banal si l'on observe le style éblouissant, la rigueur de la composition, la beauté des plans et surtout la plénitude de sens véhiculée par la plupart, sinon la totalité, de ces plans. Et lorsqu'on en vient à s'interroger sur ce sens, la notion même de banalité disparaît au-dessous de la ligne d'horizon. Si, pour finir (ou pour commencer), on parcourt la liste des personnages, on s'aperçoit que le film fait, dès l'abord et implicitement, référence à Kafka par la proportion de noms débutant par K : Kind, Keaton, Kobayashi, Kaiser - les vrais protagonistes - et Kujan, l'enquêteur. Voilà qui annonce un univers d'opacité qu'il ne sera, pas plus que chez Kafka, facile de percer. Le commissaire nous le rappelle à la fin : " *Il y a tout un système derrière. Il faut prendre du recul* "[3].

Prendre du recul, certes. Mais si l'on veut éviter toute interprétation précipitée, il convient d'avoir saisi toutes les données au préalable. Ce qui n'est pas chose aisée. L'histoire nous est relatée en multiples fragments par l'intermédiaire de plusieurs narrateurs qui alternent à une fréquence élevée [4].

1) La police d'abord, scindée en deux branches :

- Celle qui inclut le commissaire de la police locale de Los Angeles et l'agent du F.B.I., introduits dans le film en raison de l'incendie d'un bateau hongrois dans le port : ils rapportent, en principe, des faits vérifiés. Leurs informations ne sont cependant pas toujours immédiatement compréhensibles, bien au contraire : entremêlées de commentaires philosophiques et de professions d'ignorance, elles sont données à un rythme essoufflant sans que soit intercalée une seule parole insignifiante qui laisserait le temps de les assimiler. Cela, au passage, doit rendre une partie du " grand public " plutôt hagard, et

---

1 Film américain de 1995. Scénario : Christopher McQUARRIE. Réalisation : Bryan SINGER.

2 Semblable entrée en matière pourrait donner l'impression d'une manœuvre cousue de fil blanc pour raccorder ma contribution à l'esprit général du volume. Ce n'est pourtant pas le cas. Le rapprochement opéré s'était imposé à moi dès ma première vision du film.

3 Il est vrai que ce commentaire répond, au premier degré, à la remarque que lui fait Kujan sur la pagaille qui règne dans son bureau. Mais comme il s'agit là du seul dialogue apparemment hors-sujet du film, il ne semble pas extravagant d'y lire une métaphore de l'ensemble de l'enquête.

4 Le lecteur m'excusera de ne pas lui offrir une étude quantitative. Je ne m'y suis pas livrée. Pas plus que je n'utilise de fiche technique ni de corpus critique.

semblerait, momentanément, nous éloigner quelque peu de Shakespeare et ses contemporains, eux dont la concision n'était pas l'objectif majeur.

- La prestation du policier principal, l'inspecteur des douanes new-yorkaises Kujan, est d'un autre ordre. Mû au départ par le désir de faire la lumière sur un problème non élucidé (une affaire de vol d'armes dont nous n'entendrons d'ailleurs plus parler par la suite ; le coup aurait été perpétré par Keaton, ancien flic pourri, que Kujan estime très cruel mais contre lequel il n'a jamais pu réunir de preuves). Il est venu de New York pour extorquer à Kind, témoin de l'incendie et ami de Keaton, une vérité qui corroborerait sa propre vision de la situation. Il élabore des reconstitutions plausibles mais hasardeuses. C'est là le fil conducteur du film, charpenté par l'affrontement entre Kujan et Kind[5].

2) Kind l'infirme est, dans le domaine de l'intrigue, des intrigues devrions-nous dire, le narrateur principal. D'abord interpellé à New York dans cette affaire-déclencheur de vol d'armes, il est repéré six semaines plus tard aux abords du bateau incendié à Los Angeles et arrêté. Grâce à l'intercession de personnes haut placées, dont nous ignorons tout, il va être libéré, de sorte que Kujan ne dispose que de deux heures pour l'interroger. C'est par les yeux de Kind que la majorité des actions qui se déroulent sur l'écran sont vues, par sa bouche qu'elles sont rapportées[6].

Ces canaux étant sériés, l'histoire n'en génère pas moins une perplexité constante. Comme cela est confirmé à la fin, lorsque Kujan dit, croyant être arrivé à un résultat : " *Je sais tout ce que je voulais savoir sur Keaton* ", le commissaire sourit : " *Autrement dit rien* ". Outre que Kujan est loin de " savoir tout " (à commencer par le point essentiel : qui est le gaucher au visage invisible qui tue Keaton dans la scène initiale et que le mourant appelle " *Kaiser* " ?) force nous est de reconnaître avec Kind que " *cette histoire est pleine de trous* " ; que l'affaire principale, celle du bateau, demeure en tous points obscure - de sorte qu'on finit, par se demander quels épisodes se sont effectivement produits, et si les seules séquences fiables ne sont pas celles où interviennent les divers policiers.

Essayons pourtant de nous y reconnaître dans les récits de Kind. Les interpellations qui ont eu lieu à New York ont rassemblé dans une même cellule pour la " *parade* " cinq

---

5 Par cet aspect (l'enquête charpente de l'histoire) *The Usual Suspects* s'inscrit dans la droite ligne de la tradition du *policier de fiction,* qu'il soit écrit, cinématographique, ou épisode de série télévisée. Sherlock Holmes en fut un prototype infaillible, organisant des enquêtes toujours couronnées de succès. Depuis, le schéma s'est nuancé et mitigé...

6 Encore qu'il soit parfois difficile de déterminer à qui attribuer des épisodes que seule une similitude esthétique relie à un narrateur incontestable. Ainsi le spectacle direct, sans voix *off,* de la première séquence (où Keaton sur le pont du bateau hongrois est achevé par [? Kaiser ?] avec qui il échange des paroles lourdes de sens) nous incite à y voir un récit de l'auteur omniscient. Mais lorsqu'on se rend compte que cette première séquence comporte un plan, beau mais étrange, représentant des cordages aux formes inquiétantes de masque tribal ; que ce plan sera repris cinq fois à la fin de l'histoire, où sera signalée la présence de Kind derrière les cordages ; et que cette première séquence est reliée à la suivante par un *fondu enchaîné* dévoilant Kind faisant devant le procureur une déposition sur des faits remontant à six semaines en arrière, on croit comprendre que la séquence initiale faisait partie, anachroniquement, du récit de Kind, *flash back* camouflé sous les allures d'un prologue. Puis, quand enfin cette première séquence est reprise peu avant le dénouement avec une variante importante (Keaton est exécuté de loin par le gaucher sans qu'une seule parole soit échangée) on est amené à s'interroger sur l'authenticité du déroulement des faits dans la première et/ou la dernière séquence, donc à ne pas savoir à quel narrateur accorder confiance ; bref on désespère de jamais sortir du labyrinthe.

malfrats, dont l'ancien policier Keaton qui semblait tenter une reconversion honnête dans la restauration, et Kind le boiteux apparemment plutôt simple d'esprit. Les trois autres veulent monter un coup, à ce que raconte Kind, mais il leur faut être cinq. Il s'agit d'une affaire où ils vont, tout en s'emparant d'un lot d'émeraudes, confondre un réseau de policiers pourris qui opèrent en " *taxis bleus* ". Le coup réussit, les " ripoux " sont jugulés, livrés à la police, tandis que leurs assaillants justiciers, indemnes, vont " fourguer " leur butin en Californie. Jusqu'ici, rien que de très classique et de (relativement) clair.

Les choses commencent à s'obscurcir avec l'affaire suivante, toujours relatée par Kind. Le receleur californien convainc la bande de récidiver auprès d'un autre diamantaire de passage à Los Angeles, flanqué, celui-là, non plus de policiers véreux, mais de gardes du corps. Kind est amené, sans justification réelle, à tuer le diamantaire - tout cela pour découvrir que sa précieuse mallette ne contenait que des sachets de " plaster ".

Voilà qui va enclencher le troisième coup. Redfoot, le receleur menacé par la bande mécontente, s'en tire en menaçant à son tour de les dénoncer pour l'assassinat du diamantaire et de ses " gorilles ". À ce stade le receleur est relayé par Kobayashi, l'avocat qui représente Kaiser Sauzé, le célèbre trafiquant de drogue. Celui-ci est en mesure d'exercer des pressions sur chacun des membres de la bande, car il dispose de dossiers complets sur leur passé, et leur impose cette troisième opération, celle qui mènera à l'incendie du bateau évoqué depuis le début du film. Les truands devaient y avoir le loisir de s'emparer de " *quatre vingt onze millions de dollars* " liés à une " *vente de cocaïne négociée par les Argentins* " (concurrents que Kaiser veut couler) à condition de faire sauter la cargaison. Naturellement tout le monde meurt au cours de l'attaque et de l'incendie sauf Kind[7] (et deux Hongrois qui seront l'objet de la narration de l'agent du F.B.I.). Toutes ces histoires satisfont probablement les amateurs d'action violente et rapide, qui ne se sentent pas trop gênés par la très grande concision du dialogue débité trop vite pour que, à première vision, on puisse en saisir toutes les implications.

Les implications, mais surtout les contradictions entre les allégations de Kind et les découvertes de l'agent du F.B.I. Par l'intermédiaire de celui-ci divers éclaircissements sont fournis au spectateur. L'existence de Kaiser Sauzé (brièvement mentionné dans la séquence initiale mais absent des deux premiers récits de Kind) remplit de terreur un grand brûlé hongrois qui, sur son lit d'hôpital, l'identifie au " diable " pour l'avoir vu " *tuer beaucoup de monde sur le port* ". L'autre rescapé hongrois qui s'était terré dans un égout pendant la fusillade, a révélé, lors d'un interrogatoire qui n'apparaît pas à l'écran, que le " *deal* " avec les Argentins ne portait pas du tout sur de la drogue mais que c'était une " *affaire délicate* " et non ébruitée dans l'équipage, réglée entre " *personnages importants* ".

L'intervention suivante de Bear, l'agent du F.B.I., fait état du cadavre d'un " *indic* " argentin retrouvé sur la plage. Cet Arturo Marquès avait livré à la police, pour éviter de retourner en prison après deux évasions, les noms d'une cinquantaine de trafiquants de drogue, dont Kaiser Sauzé. La suite du rapport de Bear nous est retransmise plus tard par Kujan, qui s'efforce toujours de confondre Kind : Marquès, " *le seul homme capable de reconnaître Kaiser Sauzé* ", allait être vendu par son propre gang aux Hongrois pour la somme de quatre vingt onze millions de dollars.

---

7 Kind justifie sa propre survie à l'aide d'explications irréfutables mais pas nécessairement véridiques. Par contre il se garde bien de nous faire savoir pourquoi il a traîné dans les parages du bateau en flammes suffisamment longtemps pour se faire appréhender par la police - ce qui constitue pourtant l'énigme fondatrice de toute l'histoire.

De Marquès, il ne saurait être question dans le récit de Kind qui niera jusqu'à la fin en avoir jamais entendu parler. Quant à la police, elle semblait tout ignorer des deux premiers crimes décrits par Kind. On peut cependant compter quelques points de tangence entre les deux narrations :

- Une fois Kaiser Sauzé introduit par Kujan (instruit par Bear) dans l'interrogatoire dont il harcèle Kind, celui-ci se remémore un ancien règlement de compte à Ankara entre Kaiser Sauzé et un gang de Hongrois. Il y aurait eu là matière à vendetta, assez pour fonder l'utilisation de Marquès.

- L'avocate au bras long Eddie Finneran, la compagne de Keaton, mentionnée dans le récit de Kind comme " *s'occupant d'une affaire d'extradition* " est confirmée dans ce rôle auprès de Marquès par Bear.

- L'assassinat d'Eddie " *dans une chambre d'hôtel à Philadelphie* ", selon toute probabilité ordonné par Kaiser Sauzé et dont la police de Los Angeles reçoit la nouvelle peu avant le dénouement du film, nous signale que Keaton, qui s'appuyait sur elle et semblait l'aimer, n'est pas, contrairement à ce que croit Kujan, le mystérieux Kaiser Sauzé. Il témoigne également que le meurtre de Keaton par Kaiser, qui nous a été montré tout au début, n'était pas un fantasme issu de l'imagination créatrice de Kind.

Kujan, l'initiateur de cette enquête, est-il vraiment un *narrateur*, lui qui part et reste longtemps sur des données qu'il ne parvient pas à avérer. C'est justement quand il annonce " *je vais te dire ce que je sais* ",

- qu'il brode de manière peu crédible sur une information donnée par Bear du F.B.I. : celui-ci s'en était tenu à une mention prudente de Marquès tué par balles (ce qui est vraisemblable étant donné la fusillade sur la jetée décrite par Kind) et " *jeté à la mer quand le bateau a brûlé* ". Kujan au contraire représente l'Argentin tué dans une cabine du bateau,

- ou qu'il enchaîne dans la même séquence sans rupture ni annonce, sur la mort de Keaton telle que Kind l'a, paraît-il, rapportée dans sa déposition auprès du procureur. Or la version qu'il en donne (cf note 6) diffère de celle du prologue. On n'y voit plus Keaton s'adressant à " *Kaiser* ". Ce qui correspondrait à la volonté de Kujan d'identifier Kaiser à Keaton. Nous avons là un narrateur " de deuxième main " qu'on peut soupçonner de manquer de rigueur. Par contre, il devient un narrateur à part entière, dans sa prise de conscience finale, exprimée par une succession magistrale de jeux de caméra : resté seul après la levée d'écrou de Kind, il laisse errer son regard sur les affichettes épinglées aux murs du bureau, lui sautent alors aux yeux les noms dont Kind l'affabulateur avait émaillé ses récits. Le choc qu'il reçoit lui fait lâcher la tasse qu'il tenait en main. Les débris répandus sur le sol fonctionnent non seulement comme une métaphore cinématographique de l'explosion de ses propres hypothèses et conclusions ; mais, encore et surtout, ils lui permettent comme à nous-mêmes d'y lire " *Kobayashi Porcelain* ". Et cela suscite en nous la salutaire démarche recommandée par Barthes nous incitant à revoir un certain nombre de plans qui sont autant de signaux ; en l'occurrence à évoquer le moment où, une heure auparavant, la caméra avait plongé sur Kind assis levant les yeux vers le dessous de la tasse de café que tenait Kujan, où il lisait (mais cela nous ne le savions pas alors puisque nous ne voyions que ses yeux en gros plan) la marque de fabrique. Kujan comprend enfin, trop tard, qu'il n'y a guère de confiance à accorder aux dires de Kind, il veut le rattraper, mais le boiteux a déjà disparu dans la ville. Kujan, désemparé n'a plus rien à narrer et c'est l'auteur omniscient qui énonce la séquence ultime : le boiteux cesse de boiter, son bras gauche redevient mobile et il s'en sert pour allumer une cigarette, avant de monter dans la voiture où l'attend, un léger sourire dans le regard, celui que dans son récit il avait présenté comme son tortionnaire et dont le nom n'est certainement pas *Kobayashi*.

Jusqu'au dessillement des yeux de Kujan, le spectateur s'était contenté de ne pas comprendre grand-chose au fond de l'intrigue. À partir de ce moment, par contre, le doute

qui s'était emparé de son esprit frise l'égarement. En effet, parmi les bricoles ayant servi aux diversions tentées par Kind, Kujan aperçoit le nom de Redfoot. Or, ce dernier, dans le récit, était le pivot de toute la cascade d'actions rapportées par l'infirme. Bien sûr il pouvait avoir substitué un faux nom au vrai (comme c'est le cas avec *Kobayashi),* sans pour cela inventer les actions elles-mêmes. On se prend toutefois à s'interroger sur leur réalité pour laquelle on n'a que sa parole à lui, Kind. Et surtout sur leur vraisemblance.

Alors les questions sans réponse se multiplient.

- Comment se fait-il que Kind, petit escroc infirme minable, soit l'objet de protections en haut lieu ? La seule réponse donnée par le commissaire, qui suggère le " *prince des ténèbres* " parmi les protecteurs, ouvre sur un abîme de possibles : " *C'est politique* ".

- Comment se fait-il que Kujan, de la police des douanes new-yorkaises, à l'affût des faits et gestes de Keaton, n'ait pas eu vent de l'affaire des " *taxis bleus* " également new-yorkais ?

- Pourquoi le diamantaire Numéro Deux dans le parking souterrain refuse-t-il de donner aux assaillants une mallette qui se révèle ne contenir que du plâtre ? Serait-ce que le secret est inhérent à la mallette elle-même ? Dans ce cas, on ne le connaîtra jamais.

- Mais ce ne sont là que broutilles à côté du puits sans fonds qu'est l'affaire du bateau :

1) le cas d'Arturo Marquès est bien étrange. Voilà un petit trafiquant sans grande envergure qui devient " *le seul homme capable d'incriminer Kaiser* ". Jusqu'ici rien d'impossible. Il peut toujours se produire des fuites qui mettent de petits personnages en possession de secrets redoutables. C'est même assez conforme aux incertitudes et aux aléas de toute action. Là où ça ne va plus, c'est que Marquès est arrêté à deux reprises et les deux fois s'évade. S'évader une fois est crédible et prouve l'astuce de l'homme. S'évader à deux reprises successives nécessite de sérieuses complicités. Or nous sommes sûrs du fait puisque c'est l'agent du F.B.I. qui nous l'apprend. Comment imaginer que le tout-puissant Kaiser ait pu permettre l'évasion de cet individu dangereux pour ensuite le laisser vagabonder dans la nature et s'embarquer sur un navire hongrois qu'il va falloir détruire pour éliminer Marquès ? Pour savoir qu'il ralliait ce bateau, il fallait l'avoir suivi à la trace. Dans ces conditions, quoi de plus simple pour un personnage de l'envergure de Kaiser que de le faire disparaître discrètement en cours de route ? Même si Marquès était protégé par son gang, il eût été plus facile de se débarrasser de son escorte (ce qui de toute façon se produit) que d'avoir à anéantir les Hongrois en supplément.

2) De surcroît, pourquoi ces Hongrois paient-ils la somme exorbitante de quatre vingt onze millions de dollars pour mettre la main sur quelqu'un capable d'identifier Kaiser alors que le premier marin venu, qui a survécu par hasard, affirme pouvoir le faire et en dicte un portrait-robot - ce qui laisse supposer que tout l'équipage, ou à peu près, était à même d'en faire autant ? D'ailleurs rien ne dit qu'ils aient versé une pareille somme ; la camionnette, qui transportait les billets que les traîtres argentins devaient recevoir en échange de la personne de Marquès, se volatilise dès que l'on sort du récit de Kind. La police ne nous accorde que des informations très parcimonieuses au sujet de cette rançon : le F.B.I. ne s'en préoccupe guère et Kujan se borne, dès son arrivée à Los Angeles ou presque, à ne pas " *comprendre pourquoi vingt sept hommes sont morts pour quatre vingt onze millions de dollars de dope absente* ". Et comment expliquer la présence de Marquès

à bord (version Kujan) avant même l'arrivée de la camionnette (version Kind) ? Bref, toute cette histoire ne tient pas debout.

Et cela nous ramène à Kafka. Chez Kafka, le mystère entoure ceux qui sont au pouvoir, qui décident en dernière instance. Chaque fois que K., le héros de *Das Schloss (Le Château),* croit rencontrer un responsable d'un certain grade, il s'aperçoit rapidement qu'il n'a affaire qu'à un subalterne très, très éloigné du véritable lieu de pouvoir. Le pouvoir, toujours occulté, existe-t-il en réalité ou bien la machine fonctionne-t-elle toute seule, suivant une logique interne qui nous échappe, et qui, peut-être, lui échappe aussi ? Dans le film, l'homme au chapeau et à la gabardine, dont on ne distingue pas le visage, incarne ce pouvoir de décision, puisque Keaton le regarde longuement avant de l'appeler " *Kaiser* ", comme s'il était une vieille connaissance dont il avait, jusqu'alors, méconnu l'identité. Ne serait-ce que le délire d'un mourant ? Peu probable puisque, ensuite, on le voit descendre l'échelle de coupée. De surcroît, Kind, dans sa narration (mais quelle confiance lui accorder, il est vrai ?), mentionne également cette silhouette qui achève Keaton. Mais rien de tout cela ne nous assure qu'il s'agit bien du grand décideur inconnu que serait Kaiser. Ce n'est pas parce que Keaton croit - sans obtenir d'assentiment - qu'il est en face de Kaiser, que nous entrevoyons vraiment Kaiser. Peut-être est-ce Kind lui-même qui s'est affublé d'un chapeau mou et d'une gabardine (cette idée traverse d'ailleurs brièvement l'esprit de Kujan). Peut-être est-ce un simple sous-ordre qui a été chargé d'éliminer Marquès (encore n'est-ce pas sûr) et Keaton, pour des raisons incertaines de règlement de compte. L'allure typiquement " gangster des années 30 " de l'homme pourrait même faire pencher vers cette interprétation.

Dans cette optique, une explication qui tiendrait la route, la seule peut-être, serait que Kind est un agent très spécial d'un service très spécial ; que Marquès était en possession de secrets de la plus haute importance et qu'il fallait le laisser filer afin qu'il conduise jusqu'au cargo hongrois qu'on identifiait grâce à lui. Il ne devait pas y avoir de survivants car on pouvait craindre que Marquès ait parlé à un agent hongrois de haut rang, ce navire n'étant pas le banal cargo qu'il prétendait être. Naturellement, l'affaire étant d'une nature très spéciale, il n'était pas question que la police et la justice officielles fussent au courant de l'opération. Mais de quelle nature étaient les informations ? Nous sommes condamnés à l'ignorer.

Le film pose là une autre question plus générale, celle de l'homme qui choisit de jouer un rôle méprisé, mentalité assez particulière, qui est assez fréquemment celle de l'agent secret. Elle traduit un ensemble complexe de données psychologiques : intelligence reptilienne, aspiration au pouvoir occulte et, peut-être, un certain fond de masochisme, outre le plaisir délicat d'être considéré comme un idiot par des imbéciles, et un élitisme d'un certain type. Kind ne se contente pas d'être un escroc minable ; il lui faut de plus se conduire en infirme à la démarche à la fois ridicule et pitoyable pour provoquer chez autrui une condescendance méprisante. Et, de surcroît, il se présente comme un garçon pas très intelligent, au point de tromper l'inspecteur des douanes, qui est loin d'être un sot. Celui-ci lui déclare ouvertement que les autres l'ont choisi parce qu'il était le plus faible physiquement et intellectuellement, et que lui, l'inspecteur, " *lui tirera les vers du nez* " parce qu'il est plus intelligent. Cette exagération, quasi-expressionniste par son excès, est bien révélatrice des intentions des auteurs. Elle souligne l'opposition entre apparences et réalité, entre le Kind qui joue son rôle et celui qui apparait dans les dernières images. Mais quelle réalité ? Le contraste est flagrant, la réalité cachée n'en demeure pas moins opaque.

Revenons aux indications livrées par le dialogue. Par deux fois la célèbre citation de Baudelaire est brandie presque mot pour mot : " *La plus belle ruse du diable est de vous*

persuader qu'il n'existe pas. Et d'un coup il s'envole[8] ". Outre l'assertion de Kind prétendant qu'il avait reconnu le diable dans la silhouette qui avait tué Keaton, voilà qui nous aiguille vers une conception du film plus fantastique que sociologique. La première interprétation qui vient à l'esprit à la fin est celle qui frappe aussi Kujan, tandis que, simultanément mais à son insu, tombe par fax le portrait-robot commandé par l'agent du F.B.I., qui représente Kaiser Sauzé, " *le diable* ", sous les traits de Kind. La proposition est sur-le-champ corroborée par un saut de la caméra qui se braque sur Kind marchant dans la rue après sa libération et prouvant sa duplicité en se dégageant de ses artifices d'infirme.

Surgit ici une question subsidiaire : le diable qui ne boite plus est-il encore le diable ? Comment peut-il incarner à la fois le mal et le bien ? Chesterton offrait une réponse avec son personnage de chef de la police[9] qui était à la fois le mal et le bien : le plan de Kind dans le premier coup qu'il rapporte aboutit à faire tomber une cinquantaine de flics " ripoux ". Et les quatre hommes qu'il fait éliminer autour du bateau étaient effectivement de dangereux truands. Kind ne serait-il pas, comme le Méphistophélès de Goethe " Ein Teil von jener Kraft die stets das Böse will und stets das Gute schafft[10] " (une part de cette force qui toujours veut le mal et toujours fait le bien) ? L'ambiguïté est installée.

Que l'homme qui a achevé Keaton au début du film participe du diabolique est clairement indiqué : Keaton commence à enflammer le cordon Bickford en laissant choir son allumette dessus. Il suffit à Kaiser d'uriner quelque peu sur le cordon pour éteindre la flamme avec autant de facilité que s'il s'agissait d'une mèche du Moyen-Age. Il est incontestablement le Maître du feu. (On sait que les dieux du feu sont généralement des figures fourbes auxquelles on ne peut jamais vraiment faire confiance, comme par exemple, le dieu germain Loki).

Une justification acceptable de l'obscurité qui enveloppe les mobiles et les actes de Kind/Kaiser nous est fournie par la pensée de Roger Caillois sur le Jeu. Des individus, parvenus à un certain degré de puissance occulte et d'impunité, en viennent à considérer leur activité comme un but en soi, qui n'a plus que de lointains rapports avec les réalités, ils l'envisagent comme une partie d'échecs d'autant plus exaltante qu'elle est secrète. C'est la tentation de se vouloir surhomme, puisque les pièces du jeu d'échecs sont remplacées par des hommes vivants sur lesquels on a tous les droits. Ce point de vue éclairerait l'insistance sur les termes de " diable ", de " *prince des ténèbres* ", qui reviennent comme autant de leitmotive, c'est-à-dire sur une présence surhumaine cachée. Il ne s'agit pas d'occultisme mais de la conscience vague que les acteurs du jeu se considèrent et se conduisent comme des êtres plus qu'humains adonnés à une partie qui ne concerne qu'eux (un peu à la manière des dieux d'Homère). Lorsque les pions font mine de prendre les choses en main (la police après l'incendie du bateau), Kind/Kaiser doit revêtir un déguisement et s'infiltrer sur leur territoire pour ne pas perdre de vue les conséquences de la situation qu'il a créée. Nous avons là à la fois la justification de son arrestation (qu'il aurait pu très facilement éviter) et une preuve de son goût du jeu car il se sera abondamment moqué de la police.

Quant à l'ambiguïté qui règne dans le rôle de Keaton, elle touche au mystère. Quelle est la nature de son compagnonnage avec l'Autre, l'ordonnateur de mort ? Le premier dialogue est échangé entre deux samouraïs : Keaton déjà touché à la moelle épinière, lève

8 *Baudelaire, Le Spleen de Paris, XXIX*

9 Chesterton, *The Man who was Thursday (1908).*

10 Goethe, *Faust I,* 1338.

les yeux vers " Kaiser " qui lui demande en braquant son pistolet sur lui : " *Es-tu prêt ?* " Mais ce dialogue a-t-il vraiment été échangé ? Nous avons vu que nous ne pouvions assigner à quiconque avec certitude la paternité de cette narration. L'inspecteur Kujan aura beau tenter d'établir une preuve de la mort de Keaton, du rôle joué par Keaton dans l'affaire du bateau, nous ne saurons rien de ce personnage qu'il traque en vain depuis des années, et qui occupe une place prépondérante dans les fables contées par Kind.

Il ne s'agit donc de toute évidence pas d'un " polar " ordinaire ; aucune réponse aux questions classiques de base : Qui ? et Pourquoi ? Nous ignorons tout de l'enjeu réel. Qui a quoi à gagner ou à perdre ? Nous avons essayé jusqu'à maintenant de préciser " ce qui se passe " dans ce film. Que pouvons-nous affirmer sans l'ombre d'un doute ? Seulement ce à quoi aboutit l'enquête de Bear, l'agent du F.B.I. : a) un incendie a éclaté sur un bateau b) Kind est un imposteur qui sévit dans une autre sphère sous le nom de Kaiser Sauzé. Il a certainement commis un nombre impressionnant de crimes destinés selon toute probabilité à rester impunis. C'est tout. C'est peu. Cela ne vaudrait pas le dérangement causé par la présente étude, si l'on ne s'avisait que ce n'est pas l'enquête du F.B.I. qui captive le spectateur. Il s'agit quasiment là de cinéma de série, sans effets, sans non-dit ni résonances. Il n'est d'ailleurs consacré que peu de place à ce volet du film, juste ce qu'il faut pour donner à l'ensemble un semblant de progression, de cohésion et de résolution. Le véritable fil conducteur, nous l'avons vu, est l'enquête de l'inspecteur Kujan. Celle qui échoue. Qui échoue dans tous les domaines : sa recherche des assaillants du camion d'armes s'est étiolée; son enquête récurrente sur Keaton est au point mort ; sa contribution aux investigations du F.B.I. au sujet du bateau est nulle ; parti sur des prémisses fausses (la responsabilité capitale de Keaton), il a privilégié dans les déclarations de Kind ce qui avait des chances de confirmer ses propres présomptions[11] et s'est donc laissé berner par le boiteux de bout en bout.

Un film entier structuré par le fourvoiement d'un officier de police invite à réfléchir sur sa méthode. Kujan est un homme intelligent, précis, tenace, qui cherche à trouver un système explicatif applicable aux événements. Il pourrait tout aussi bien être professeur, philosophe, sociologue... À travers lui c'est tout une vision du monde qui est mise en cause. Kind le dit railleusement (à propos de Keaton, l'ex-policier, d'ailleurs) : " Pour les flics tout est simple ". En fait tout n'est pas simple, mais tout doit pouvoir être explicable, surtout si l'on applique une grille systématique aux éléments bien répertoriés. Ce qui signifie que l'on admet a priori un rapport causal (au sens large) entre les choses. Le rôle du hasard n'est pas à exclure, mais il demeure un élément perturbateur. On peut admettre qu'un individu, qui, comme Keaton a été un policier corrompu, un détenu plus que suspecté d'avoir commis plusieurs meurtres, ne va pas subitement changer de mentalité. La continuité psychologique est tenue pour un fait acquis. Une forme de mentalité entraîne des effets. On peut donc légitimement remonter des effets à la cause probable, sans omettre de vérifier naturellement. C'est cet état d'esprit qui amène l'inspecteur Kujan à porter ses soupçons sur Keaton. D'autre part, les actions programmées entrent dans un cadre. Elles ne se font pas au hasard. Et les mobiles de nos décisions sont, en définitive, en nombre assez limité. Nous vivons dans un monde d'hommes, insérés au sein d'une société, agissant pour des raisons souvent peu discernables au premier abord mais que le chercheur peut retrouver.

---

11 Il est dommage pour Kujan que, dans le bref délai de deux heures qui lui était imparti, il n'ait pas disposé d'un magnétoscope pour revoir le film et appliquer la méthode Barthes évoquée plus haut : cela lui aurait peut-être (?) permis de déceler dans les dires de Kind des indices signalant la véritable identité de celui-ci.

Eh bien, c'est toute cette vision que les auteurs du film, à la suite de Kafka et à travers l'échec de Kujan, remettent en question. Est-ce que tout une part du monde ne nous échapperait pas ? N'y aurait-il pas des forces ignorées, obscures, que nous oblitérons parce qu'elles ne sont pas lisibles et nous feraient entrer dans le chaos si nous les prenions en considération ? Si Kind est un agent aussi secret que K. venu pour on ne sait quoi (voir le début de *Das Schloss*), c'est notre méthode de pensée tout entière qui chancelle. Si nous nous attachons à quelques indices demeurés mystérieux, nous pouvons nous demander si le " service très spécial " dont Kind serait l'agent (agent double, pour augmenter notre confusion) n'est pas inspiré par l'Inquisition, chargée de poursuivre les sorciers détenteurs de pouvoirs occultes.

Ne prenons qu'un ou deux exemples.

- La mallette du diamantaire Numéro Deux ne contenait que des sachets de " *plaster* ". Faut-il comprendre qu'il s'agit de *plâtre* ou d' *emplâtre* ? Dans le second cas la collusion avec la notion d'onguent est difficilement évitable, puisque Redfoot en lance un sachet à l'infirme pour soulager ses douleurs. Et la notion d'onguent dans un contexte où le diable est à plusieurs reprises mentionné, est tout naturellement connotée à la sorcellerie. Alors, quel était l'onguent que recelait la mallette pour laquelle le bijoutier a perdu la vie ?

- Autre étrangeté : pourquoi ce prix (au premier abord biscornu) de " *quatre vingt onze millions de dollars* " ? 91 est la somme des treize premiers nombres. La 13ème lame du Tarot est celle de la *Mort,* mort ambiguë d'ailleurs, qui inclut évolution et résurrection. Que les auteurs aient utilisé les Tarots n'est peut-être pas une idée à proscrire, si l'on considère l'autre nombre, lié d'entrée de jeu à ces 91 millions par Kujan. L'inspecteur, nous l'avons vu, se demandait pourquoi 27 hommes étaient morts pour les-dits millions. Ces hommes, à l'exception de quelques-uns, n'ont pas de visage pour nous. Pourquoi avoir établi leur nombre à 27 ? 27 est le cube de 3 (3^3). La 3ème lame du Tarot est *l'Impératrice,* qui incarne la *Raison.* L'interrogation de Kujan, traduite en langage ésotérique, devient alors l'emblème de toute l'histoire, qui est celle de la *Raison* vaincue par la *Mort.* Descartes rattrapé par le Maniérisme, en somme.

Fantaisies, bien sûr ; mais ce monde n'est-il pas plus opaque et " fantaisiste " que nous ne nous plaisons à l'imaginer ? C'est ce que le film semble sous-entendre...

À un niveau moins grave, on pourrait bien sûr voir dans cette œuvre une sorte de pastiche ironisant sur les " polars " bien ficelés où tout est relativement simple au départ et s'éclaire donc parfaitement à l'arrivée. On pourrait aussi limiter l'ambition du film à une démonstration métaphorique du système démocratique américain qui est loin d'être aussi transparent qu'il le clame. On pourrait dire encore que l'œuvre de McQuarrie et Singer est un excellent exemple de cet art contemporain où la primauté du sens est remplacée par celle du style et de l'esthétique et où la plupart des œuvres produites, dénuées de sens, clament et reflètent la perte de sens dont souffre notre époque - ou dont le grand public ne souffre même pas, habitué qu'il est au bombardement d'images télévisées " zappées ", aux clips déconnectés, qui lui ont entièrement fait perdre le désir de sens, et la conscience même de son incompréhension. Toutes ces lectures sont fondées, mais ne font pas justice aux potentialités métaphysiques du film qui traite en fait du double ou triple fond des choses, et de la recherche - vouée à l'échec - de la vérité ; qui est une dramatisation de l'impossibilité de savoir dont notre époque a une conscience si aiguë. " Plus on cherche, plus on trouve, moins on sait " est un leitmotiv bien connu des hommes de science et de pensée.

Vu sous cet angle, *The Usual Suspects* est autant un " polar " que *Das Schloss* est un roman d'espionnage.

N. J. RIGAUD

II DOMAINE FRANCOPHONE

Michel DYÉ

Un roman moderne centré sur les rapports de la science et de la morale

Emmanuel NJIKE

Terre des Hommes d'Antoine De Saint-Exupéry : une perspective de lecture

UN ROMAN MODERNE CENTRÉ SUR LES RAPPORTS DE LA SCIENCE ET DE LA MORALE

À la différence des romantiques, Georges Duhamel s'est toujours refusé au roman de type sentimental. Et si on a pu le rapprocher des écrivains naturalistes, il ne s'est pas proposé comme Zola de peindre l'homme d'un couche sociale déterminée. S'intéressant à " *l'homme abandonné* "[1] de l'après-guerre, il l'a voulu représentatif de l'être humain en général. Avant tout soucieux d'amener ses concitoyens à la réflexion, il n'a jamais accordé une importance première à l'intrigue ou à la fable. Axé sur la vocation scientifique d'un jeune chercheur, *Les Maîtres*, sixième volume de la *Chronique des Pasquier*, pose le problème très actuel des rapports entre science et morale et de la finalité de la science.

Roman par lettres d'un type un peu particulier puisque cette correspondance ne comporte qu'un locuteur, *Les Maîtres* ressemble plus à des mémoires qu'à une œuvre épistolaire. Constitué par les lettres de Laurent Pasquier à son ami Justin Weill, ce courrier s'avère être le miroir du narrateur beaucoup plus qu'un véritable échange entre deux amis. Les réactions de Justin sont toujours présentées de façon indirecte et concise, et le destinataire des lettres semble là beaucoup plus pour créer un effet de réel que pour éclairer une relation ; Justin Weill n'est en fait qu'un artifice à fonction testimoniale. Quelques négligences volontaires[2] signifient du reste au lecteur le caractère factice d'une correspondance qui suit le plus souvent l'ordre chronologique. Destinée à authentifier ces mémoires, la lettre permet au narrateur l'épanchement, la confidence intime :

> Si tu étais là, près de moi, je n'oserais peut-être pas t'ouvrir mon cœur avec tant d'abandon (M, 28)

écrit Laurent, unique foyer focal de ce récit, à son ami Justin dont nous apprenons assez peu de choses. Résolument altruiste, ce poète s'est fait embaucher comme simple ouvrier dans une filature ; épris de la sœur du narrateur, il jalouse Richard Fauvet qui courtise cette grande pianiste et l'épousera à la fin du roman. La situation sentimentale de Justin contribue toutefois beaucoup plus à nous renseigner sur l'évolution des Pasquier que sur lui-même ; tout comme les références à Suzanne et ses amoureux, Testevel et Larseneur, la fonction de Justin dans la trame romanesque est d'apporter un contrepoint à l'évocation des problèmes auxquels s'affronte Laurent. De même que les anecdotes plus développées relatives au frère aîné de Laurent - qui s'enracinent mieux dans le roman dans la mesure où comme Rohner, Joseph sert de repoussoir à l'idéalisme de Laurent -, ces éclairages latéraux contribuent à insérer le problème posé par *Les Maîtres* au sein de la saga des Pasquier. Dépourvue d'intrigue au sens classique du terme, cette œuvre romanesque, dont l'unité tient aux réactions de Laurent face aux savants qui le forment, correspond comme les autres volumes de la *Chronique* à un " *acte de connaissance* " (NH, 27). Entrepris peu après la mort de Madame Pasquier, alors que devenu professeur de biologie au Collège de France, Laurent, âgé de cinquante ans, découvre qu'il ne se connaît point, les mémoires du narrateur relatées dans la *Chronique des Pasquier* correspondent à une vaste entreprise de

1 *Les Hommes Abandonnés*, recueil de nouvelles de Georges Duhamel, paru en 1921.

2 Lettre 8 antérieure à la lettre 7, lettres 12, 13, 14, 15, 18 et 21 non datées, lettre 13 ni datée ni signée.

rétrospection évoquant un passé compris entre 1846 et 1931, *Les Maîtres* se situant à la fin de l'année 1908 et au début de 1909.

Avant tout présenté dans son environnement scientifique, le héros-narrateur est dans ce roman également perçu au sein de sa famille, mais nous n'avons ici que des échos de sa vie familiale sans rapport aucun avec les fresques du 19ème siècle. Il y a certes chez l'aîné des Pasquier tous les ingrédients du personnage romanesque traditionnel, mais la comédie de ruine à laquelle il se livre au début de ce récit ne débouche sur aucune intrigue de type balzacien. Après avoir mis en relief son avidité pour conforter son image de matérialiste invétéré, Duhamel ne le fait apparaître que de façon allusive. Les amours de Cécile, la sœur bien-aimée de Laurent, sont de même évoquées fort discrètement ; nous apprenons incidemment que Jean-Paul Sénac a composé des poèmes en son honneur à Bièvres. La relation de Laurent avec la laborantine du professeur Rohner n'est pas, non plus, approfondie comme elle le serait dans un roman de style classique. Sensible à la tristesse de cette femme abandonnée par son mari, Laurent lui voue une amitié pure non exempte toutefois de violents désirs physiques. Mais, cet embryon d'intrigue avorte et l'évocation de la maladie et de la mort de Catherine Houdoire sert plus à souligner l'absence d'humanité d'un grand savant qu'à construire une séquence à caractère romantique. Duhamel bannit volontairement de son oeuvre tout le pathétique qui colore le roman réaliste.

Centré sur la querelle de deux scientifiques émérites, ce récit se développe en une tragédie qui suppose chez son auteur un sens inné de la tension dramatique. Le sens des convenances éclate sous la pression des passions et, cachée tout d'abord, la discorde s'embrase en une guerre des chefs où Sénac joue le rôle du traître. L'histoire de la Présidence du Congrès des Sciences biologiques creuse la plaie ouverte par la divulgation du jugement secret que porte Chalgrin sur les travaux de Rohner. Dès lors, la lutte entre les deux représentants du monde de la recherche devient sans merci, et la volonté de puissance forcenée de Rohner triomphe de l'humanité du professeur Chalgrin. Il y a certes là un drame bien conduit, mais celui-ci vaut plus par ce qu'il révèle de la nature humaine que par le piquant des situations exposées. Ce drame est en fait le support d'une méditation de type philosophique ; il éclaire la quête difficile que mènent Laurent et son créateur vers la lumière.

Prenant l'allure d'un roman d'éducation, ce récit, tout comme les autres volumes de la *Chronique,* est fondé sur l'évolution morale du héros-narrateur qui découvre à son ami Justin ses points forts et ses points faibles :

> Si tu es mon ami, tu dois connaître mon existence dans sa grandeur et sa tristesse. (M, 179)

Passant de l'idéalisme à une vue plus juste de la nature humaine, Laurent Pasquier reflète le propre cheminement de Georges Duhamel. Initialement pastorien, l'auteur des *Maîtres* a vu l'équation " science égal sagesse " se dissoudre au cours du premier conflit mondial. Après avoir grandi dans le rationalisme et le culte de la science, ce chirurgien de guerre a en effet perdu face aux machines à tuer ses illusions sur l'homme et la technique ; et sa créature, Laurent Pasquier, reflète le mouvement même de sa pensée. Proclamant au début du roman sa volonté de vivre dans le rayonnement des êtres supérieurs, Laurent aspire à la paix du cœur et de l'esprit et pense, après la pénible expérience de vie communautaire menée à Bièvres, qu'en approchant les hommes les plus intelligents de l'époque, il lui sera possible de s'élever dans l'essentiel. À la manière de Romain Rolland, il entend " *respirer le souffle des héros* " (M, 27) et pour ce faire veut suivre la voie que lui

traceront les grands hommes. Les portraits des professeurs Chalgrin et Rohner avec qui il prépare respectivement les doctorats de science et de médecine s'inscrivent dans ce contexte aux chapitres 4 et 5. Célébrant le concert harmonieux des intelligences, Laurent voit dans ces deux grands savants des " *figures pour les Plutarque de l'avenir* " (M, 27). Mais dès le chapitre 5, il constate que les " *contrastes déconcertants* " (M, 55) dont la vie est faite sont à l'image des antagonismes que l'on peut observer dans l'univers de la biologie :

> [...] la vie s'habitue aux poisons, aux substances étrangères et finit par les tolérer, à moins que ce ne soit tout le contraire et que l'organisme au lieu de s'habituer soudainement se révolte et préfère périr. De quelque côté que l'on se tourne, on ne voit que contrastes, antagonismes et chicanes. (M, 56)

De tels propos, tout comme l'altération du nom de Chalgrin par le professeur Rohner, ne manquent pas d'inquiéter ; il y a là l'annonce des orages à venir dans l'empyrée scientifique où évolue le jeune Laurent. Ces signes négatifs qui mettent un terme à la phase d'exposition du roman soulignent l'habileté du romancier soucieux de préparer l'esprit du lecteur au drame à venir.

La querelle Rohner/Chalgrin, qui fait passer Laurent de la sérénité au désarroi, exprime deux conceptions différentes de la science accordées à deux tempéraments différents. Présentée sous la forme d'une énigme vite élucidée [3], elle fait intervenir la responsabilité d'un ancien membre de la communauté phalanstérienne de Bièvres qui trahit son maître par simple curiosité. Duhamel nous fait ainsi découvrir la misère des âmes à l'état pur. Refusant toute idéalisation des grands hommes, l'auteur des *Maîtres* nous dit à travers deux représentants notoires de la recherche médicale, illustrant pour l'un le courant de l'immunité issu de Pasteur et pour l'autre le courant de la génétique issu de Darwin, que " *les hommes ne sont que des hommes* " (M,119) ; Laurent prend conscience qu'il n'y a " *pas de pures querelles d'idées* " mais que " *l'affectivité toute pure nous détermine et nous gouverne même quand nous avons l'honneur d'être Rohner ou Chalgrin* " (M, 117). Si, à ce stade du roman, il essaie d'oublier dans le travail la faiblesse humaine et veut encore leur conserver son amitié et son estime, il n'en formule pas moins dès le chapitre 12 un jugement sévère à l'encontre de Rohner car il voit dans la méconnaissance qu'il affiche à l'égard de l'intelligence d'autrui un péché contre l'esprit. La parenthèse que constitue dans ce duel des chefs la maladie et la mort de Catherine Houdoire, révélatrice de l'inhumanité du professeur Rohner plus soucieux de faire progresser ses travaux scientifiques que de venir en aide aux êtres souffrants, pose par ailleurs indirectement le problème de la finalité de la science. L'affection qui lie Laurent à la collaboratrice de Rohner permet aussi à l'auteur de donner plus de résonance au problème du mal physique et de la mort et à celui afférent de la responsabilité de Dieu.

Centrée sur le Congrès des Sciences biologiques, la dernière partie du roman fait rebondir la querelle des maîtres et conduit à la tragédie finale. La vanité de ces deux savants éminents et la versatilité des chercheurs, se plaisant au spectacle cruel du " *festin de cannibales* " (M, 211) qu'est le dîner officiel de ce congrès, ne laissent aucune illusion quant à la possibilité qu'offre la science de conduire l'homme vers l'élévation morale. La défaite sociale de Chalgrin et sa dégradation physique illustrent le triomphe du mal dans le monde ; Laurent découvre amer que les hommes s'entre-dévorent et que comme le lui a avoué Chalgrin :

---

3 Cf. le chapitre 9.

> On est très pauvre et dépourvu quand on veut faire le bien. Ce n'est pas comme pour le mal, où tout est vraiment plus facile. (M, 226)

Face aux limites de l'humaine condition - mal moral, mal physique, impuissance de la raison à tout expliquer - qui plongent le héros duhamélien dans un profond désarroi , celui-ci comprend qu'au lieu de s'en remettre à l'intelligence seule, il convient de faire appel à l'intuition et de prendre en considération la vie morale et les sentiments, comme le souhaite Chalgrin, nouveau rationaliste. Ainsi Laurent Pasquier tire-t-il la leçon du conflit tragique de ses maîtres et interprète-t-il l'échec apparent de Chalgrin comme une victoire. Jugeant que l'intelligence pure enferme l'être humain en lui-même et s'avère impuissante à lui procurer le bonheur, Duhamel nous dit en creux dans ce roman qu'il faut faire confiance au cœur pour trouver la paix. Destructrice pour Chalgrin qui en a été l'objet comme pour son auteur Rohner - totalement désemparé malgré sa victoire -, la haine est condamnée et la grandeur morale de celui qui a su pardonner (Chalgrin) célébrée. À travers ce roman, Duhamel nous propose une fois encore de faire triompher les valeurs du cœur pour le progrès de l'humanité. Discret dans ce volume, l'éloge de ces valeurs auquel l'écrivain appelle tous les êtres de bonne volonté est cependant nettement suggéré. La sagesse résignée de Laurent qui se dégage du finale tragique, amplifié par le suicide de Jean-Paul Sénac dont les causes demeurent mystérieuses, traduit l'évolution du héros des Pasquier de l'idéalisme à une prise de conscience plus précise de la mesure humaine. Résolu à œuvrer pour l'ordre et l'équilibre, Laurent accepte à la fin du récit de vivre avec des êtres imparfaits et se décide à ne leur demander que ce qu'ils seront en mesure de donner.

Renouvelant le roman conçu comme simple tranche de vie, Georges Duhamel nous livre ici, comme dans l'ensemble de sa *Chronique* une réflexion sur le drame de l'homme contemporain en quête de sagesse. Avant tout fondé sur la progression des sentiments et sur l'évolution intellectuelle de Laurent Pasquier, *Les Maîtres* met en exergue une méditation morale. Nous faisant partager ses douleurs et ses désirs à travers la transposition largement imaginaire d'une expérience personnelle, l'auteur dégage les principes d'un humanisme propre à nourrir notre vie intellectuelle et morale. Bien avant Camus, il a su fonder sur toutes ses déceptions une morale optimiste et a mis son espoir en une sagesse située à hauteur d'homme. Terminant son livre sur une image de résurrection, - l'évocation du printemps et des narcisses qui vont bientôt refleurir - et sur le mot Institut[4], Georges Duhamel , malgré ses réserves, exprime sa confiance en un avenir où l'homme doit faire sa part à la science et au travail.

Michel DYÉ
Université d'Avignon

Sigles, éditions, références

Les œuvres de Georges Duhamel ont été publiées au Mercure de France.
M : *Les Maîtres,* 1937
NH : *Le Notaire du Havre,* 1933.
Les références des citations sont indiquées entre parenthèses après la mention de l'œuvre.

4 " *Il fait un beau jour de printemps. Les narcisses vont refleurir dans le jardin de l'Institut* ".

TERRE DES HOMMES D'ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY : UNE PERSPECTIVE DE LECTURE*

1939, l'année de publication de *Terre des Hommes,* est en même temps celle de sa consécration officielle puisque l'Académie Française ne tarde pas à lui accorder son Grand Prix du roman. Eu égard à cette distinction, peut-on affirmer que cette œuvre est un roman au sens traditionnel du terme ? Si le roman est un récit en prose, généralement assez long, dont l'intérêt réside dans la narration des aventures d'un héros fictif ou non, l'étude de mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation subjective ou objective de la réalité, il est certain que *Terre des Hommes* n'obéit pas toujours à l'esthétique du genre. Certes, les aventures de Mermoz, Guillaumet, Bark ou encore celles de l'auteur et de son mécanicien Prévot représentent quelques temps forts du récit, mais elles ne constituent en rien des épisodes ou mieux des péripéties d'une intrigue bien structurée qu'on cherchera en vain ici. En outre, l'impression de décousu due au fait que les chapitres semblent se succéder sans lien logique apparent ne facilite pas la compréhension et il faudra au lecteur qui, par habitude, s'évertue à trouver dans un roman le schéma linéaire exposition → nœud → dénouement un fil d'Ariane pour le guider.

UN PROFESSIONNEL ET SON OUTIL

Manifestement, l'unité de l'oeuvre se fait autour d'un narrateur qui n'hésite pas à utiliser la première personne du singulier. Ces " *je* ", " *me* ", " *moi* " ont un nom, Saint-Exupéry, qui est le nom de l'écrivain lui-même. Il est le narrateur à la fois témoin et acteur des événements qu'il raconte sans chercher à se dissimuler derrière un personnage fictif mais qui ne se livre pas non plus à une autobiographie : il ne dit rien de sa vie privée et se contente de parler de sa vie professionnelle pour faire partager au lecteur les expériences, les joies et les douleurs, les inquiétudes et les satisfactions que son métier lui a procurées. Il rappelle discrètement à la page 110 comment lui est venue l'idée de la genèse de cette œuvre :

> Le désert ? Il m'a été donné de l'aborder un jour par le cœur. Au cours d'un raid vers l'Indochine en 1935, je me suis retrouvé en Égypte, sur les confins de la Libye, pris dans le sable comme dans une glu, et j'ai cru en mourir. Voici l'histoire.[1]

C'est donc ce séjour imprévu dans des conditions extrêmement périlleuses au désert qui actionne la mémoire du conteur qui, avant d'être un écrivain, est surtout un pilote : pilote de ligne d'abord, pilote de guerre ensuite. Et ce sont avant tout des histoires de

---

* *À Monsieur Maurice ABITEBOUL, Professeur honoraire à la Faculté des Lettres et des Sciences humaines d'Avignon et Directeur-Fondateur de la revue " Théâtres du Monde ", lieu de rencontre de diverses cultures. La participation de cette revue au rayonnement de la culture universelle est une contribution à l'édifice d'une " terre des hommes " et ces quelques mots sur l'œuvre de Saint-Exupéry sont un juste hommage qui lui est destiné.*

1 L'édition utilisée est : Gallimard, coll. " Folio ", N° 21, 1978, 185 pages.

pilotes que l'on retrouve dans *Terre des Hommes* où l'avion tient une bonne place. Les chapitres 3 et 4 lui sont explicitement consacrés comme l'indique leur titre respectif, " *L'avion* " puis " *L'avion et la planète* ". Bien qu'absent des autres titres, il demeure très présent, même s'il est relégué au second plan. Le chapitre 1 intitulé " *La ligne* " relate " *le baptême professionnel* " de l'auteur qui est bel et bien un aviateur, décrit ses impressions " à l'aube du premier courrier " et parle des pilotes disparus. Le deuxième chapitre, " *Les camarades* ", est tout entier réservé à deux pionniers de l'aviation ayant pour noms Guillaumet et Mermoz. C'est pour des raisons professionnelles que Saint-Exupéry a été amené à séjourner à Cap Juby " *Dans le désert* " au chapitre 6. Enfin, suite à une panne d'avion, il est contraint à un atterrissage forcé " *Au centre du désert* " dans le chapitre 7. Il est alors possible de conclure que l'avion est omniprésent dans cette œuvre et l'effet de nouveauté dont il bénéficiait à l'époque en tant qu'invention récente était susceptible d'attirer la curiosité des lecteurs. De plus, les aventures de ces chevaliers de l'air qui survolaient la terre et menaient par conséquent une existence peu ordinaire devaient certainement être passionnantes et faire rêver bien des gens. Cependant, l'auteur est le premier à modérer cet enthousiasme lorsque, dans ce même chapitre 7, il écrit :

> Il ne s'agit point ici d'aviation. L'avion, ce n'est pas une fin,
> c'est un moyen.
> Ce n'est pas pour l'avion que l'on risque sa vie. (p. 151)

S'en tenir à ces histoires d'avion est donc une interprétation superficielle ; elle occulte la quintessence de l'œuvre qui se trouve ailleurs.

LA QUÊTE DE L'HOMME

Cette orientation était déjà perceptible dès sa préface qui, selon toute vraisemblance, a été rédigée après coup. Celle-ci condense en quelques lignes quelques-unes des idées maîtresses de l'œuvre telles que : l'avion, " *l'outil des lignes aériennes* " est un merveilleux " *instrument d'analyse* " qui " *mêle l'homme à tous les vieux problèmes* ", la terre est la plus grande source d'enseignements pour l'homme ; la difficulté aide l'homme à se découvrir et l'oblige à se surpasser ; les hommes, éparpillés sur la terre et en proie à la solitude due à une indifférence réciproque, doivent tout oser pour " *tenter de se rejoindre* ". Ainsi, le ton est donné dès le début : l'écrivain-pilote ne parle pas de l'avion pour glorifier cet appareil en lui-même, mais pour le dépasser vers quelque chose de plus important et de plus grand que lui, l'homme. Nous débouchons tout naturellement sur le huitième chapitre dont le titre, " *Les hommes* ", fait écho à celui du chapitre 2, " *Les camarades* ", en élargissant sa portée car il ne s'agit plus de quelques spécimens particuliers de l'espèce humaine, aussi exceptionnels soient-ils, mais des hommes en général. Peu importe qu'ils soient héros ou lâches, célèbres ou inconnus. Comment ne pas penser à ce Bédouin surgi comme par enchantement des profondeurs du sable pour secourir les deux accidentés du désert ? En leur offrant de l'eau à boire, il leur évite in extremis une mort quasi certaine. Son histoire, rapidement esquissée dans les dernières lignes du chapitre 7, indique qu'il n'a pas droit aux mêmes honneurs que Guillaumet et Mermoz. Personnage insignifiant ? Peut-être ; mais quelle valeur de symbole ! Sans être extraordinaire, son acte fait partie de ceux qui ont le mérite d'effacer les différences de toutes sortes (" *Il n 'y a plus ici ni races, ni langages, ni divisions ...* "), d'élever celui qui les pose au-dessus de la bête, de lui restituer toute la splendeur de son humanité :

> Tu es l'Homme et tu m'apparais avec le visage de tous les hommes (...) Tu es le frère bien-aimé. Et, à mon tour je te reconnaîtrai dans tous les hommes. (p. 159)

Au-delà de ce Bédouin anonyme, c'est l'homme qui sauve et doit être sauvé puisque de lui seul dépend son propre avenir et l'avenir du monde.

La hiérarchisation de la société ne saurait être confondue à la discrimination : chacun ayant son rôle à jouer, le chirurgien, aussi bien que l'aviateur, le physicien, le simple berger, le jardinier, le paysan, etc. Tous contribuent à faire de notre planète une " *terre des hommes* " si chacun a pleinement conscience du rôle qui est le sien. Qu'un maillon manque, et la chaîne est brisée : " *Je n'aime pas que l'on abîme les hommes* " (p. 152), dit l'écrivain en guise de mise en garde avant cette conclusion. L'image des ouvriers polonais qui apparaît à la fin de l'ouvrage ne prend que plus de relief à la lumière de cette mise en garde. L'une des atrocités de la civilisation matérialiste est ainsi mise à nu. " *Qui va naître ?* ", s'est déjà demandé Saint-Exupéry. Est-ce cet homme totalement épanoui, prêt à relever tous les défis, à sacrifier sa vie pour le progrès de l'être humain comme Guillaumet ou Mermoz ? Ou bien ce nouveau type d'hommes marqués de manière indélébile par cette - " *machine à emboutir* ", ballottés d'un bout à l'autre de l'Europe, sacrifiés à l'autel du profit ? Pris dans le tourbillon de cette civilisation mécanique et technique, l'homme en arrive à oublier l'essentiel pour s'occuper de l'accessoire. Faute de " *jardinier pour les hommes* " (p. 184), il n'y aura personne pour " *protéger, entourer, cultiver* " et entretenir cette " *belle promesse de la vie* " (*Ib.*) visible chez l'enfant de l'ouvrier. Elle ne s'épanouira jamais et se transformera en un " *paquet de glaise* ". En plein cœur du XX^{e} siècle, les paroles de Rabelais restent d'une actualité brûlante : " *science sans conscience n'est que ruine de l'âme* " ; pour éviter cette déchéance annoncée, le premier devoir de l'homme est de " *rattraper l'humanité* " (p. 78) qui semble engagée sur la voie de la perdition.

Ces dernières images fortes sur lesquelles se referme l'ouvrage sont conçues pour rappeler aux lecteurs que tout ce que l'auteur disait de l'avion et des aviateurs n'était qu'un prétexte à la méditation. L'œuvre est jalonnée de réflexions sur les progrès de la technique, sur le vrai visage de la terre tel qu'il apparaît quand on l'observe du haut d'un avion, sur la déshumanisation de l'homme et du monde par la course effrénée vers le matérialisme, etc. À un moment où les équipements au sol et les appareils volants sont encore rudimentaires et ne garantissent pas assez la sécurité de leurs utilisateurs, Saint Exupéry est régulièrement confronté au danger et il comprend un peu mieux la précarité de l'existence humaine. Face à la montée du péril due aux doctrines totalitaires qui menacent de faire sauter l'Europe et le monde dans les années 30, il en appelle à la conscience universelle pour qu'elle essaye de retrouver " *un sens à la vie* ".

En somme, *Terre des hommes* est sans aucun doute un livre sur l'aviation dans lequel l'auteur, en réfléchissant sur les nécessités et les obligations du métier, propose une méditation sur le monde moderne. Dans une œuvre dont le souci premier n'était pas la fiction, la forme conventionnelle du roman s'avérait encombrante : vu la part active prise par l'écrivain dans les événements qu'il évoque, son témoignage prend l'allure d'une suite de récits où souvenirs et commentaires se mêlent pour former un ensemble qui ressemble tantôt à un essai, tantôt à un reportage romancé. De là provient peut-être cette impression de piétinement qu'on éprouve à cause des difficultés rencontrées lorsqu'on veut appliquer ici les principes de la lecture linéaire.

Emmanuel NJIKE
École Normale Supérieure de Yaoundé
(Annexe de BAMBILI) CAMEROUN.

III - DOMAINE GERMANOPHONE

Marie-Françoise HAMARD

Pour un engagement théâtral

Aline LE BERRE

Amour et amitié dans *Don Carlos* de Schiller. Surenchère et concurrence

POUR UN ENGAGEMENT THÉÂTRAL

Lectures de Rainer Maria Rilke*

À Monsieur Maurice Abiteboul, en témoignage de mon estime et de ma reconnaissance.

En défendant son oeuvre contre toute intention politique, rappelle Gérald Stieg dans l'introduction aux *Œuvres poétique et théâtrales* de Rainer Maria Rilke de la récente édition de La Pléiade, l'écrivain de langue (essentiellement) allemande " s'est attiré les foudres de la gauche, de Brecht à Adorno ". " La République démocratique allemande ", poursuit Gérald Stieg, " instruite par Lukàcs, refusa leur visa d'entrée à Rilke comme à Kafka. En République fédérale, parallèlement au culte voué à son oeuvre, se succédèrent des modes anti-Rilke : Benn contre Rilke, Pound contre Rilke, Gertrude Stein contre Rilke, et surtout Brecht contre Rilke. Des germanistes allemands ou américains (ces derniers souvent d'origine allemande ou autrichienne) furent même tentés de donner de Rilke l'image d'un artiste aux conceptions proto -ou cryptofascistes "[1].

La fameuse déclaration de Rilke à Hermann Pongs, en 1924, a pu accréditer les futurs jugements négatifs sur l'absence délibérée d'engagement " social " chez le poète : " Ma nature doit bien comporter notamment un certain sens de la solidarité humaine, quelque chose de fraternel (...). Mais ce qui interdit de confondre ce mouvement joyeux et naturel avec le sens social tel que nous l'entendons aujourd'hui, c'est mon peu de goût, même ma répugnance à l'idée de changer, ou, comme on dit, d'améliorer la situation de qui que ce soit. La situation de personne dans le monde n'est telle qu'elle ne puisse tourner au profit particulier de son âme (...). Vouloir améliorer la situation de quelqu'un suppose une connaissance de sa condition que l'écrivain lui-même ne possède pas pour un personnage de son invention (...). Vouloir changer, améliorer la situation de quelqu'un, c'est lui offrir, en place de difficultés dont il a l'usage et l'expérience, d'autres difficultés qui le trouveront peut-être encore plus désarmé. S'il m'est arrivé de couler dans la forme de mon cœur les voix imaginaires du nain ou du mendiant, le métal de cette opération n'était pas le désir que le nain ou le mendiant eussent la vie moins dure ; au contraire, le poète soudain résolu à se tourner vers eux ne pouvait rester scrupuleusement vrai que dans la célébration de leur destin unique, et il ne devait rien tant redouter et refuser qu'un monde corrigé où les nains seraient allongés et les mendiants enrichis. Le Dieu de la complétude veille à ce que ces variétés ne s'éteignent pas, et rien ne serait plus superficiel que de comprendre cette joie du poète devant la multiplicité douloureuse comme une fuite dans

---

* Dans le souci de ne pas étendre démesurément le volume de ces notes, à l'occasion de cet hommage, nous ne donnerons ici que les *références* aux textes originaux, sans les restituer dans leur intégralité.
CM désignera *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, traduits par Maurice Betz (traduction revue par Rilke), éd. du Seuil, coll. "Points", 1996.
AM désignera *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, de R. M. Rilke, Insel Taschenbuch Verlag, n° 630, 1982.

1 R. M. Rilke *Œuvres poétiques et théâtrales*, sous la direction de G. Stieg, éd. Gallimard, coll. " La Pléiade ", 1997, p. XXX : Introduction, par G. Stieg.

l'esthétisme (...). Dans un monde qui essaie de diluer le Divin dans une sorte d'anonymat, il était inévitable que prospérât cette surestimation de l'humanitarisme qui fait attendre de l'aide humaine ce qu'elle ne peut pas donner. Et la bonté divine est si mystérieusement liée à la dureté divine qu'une époque qui entreprend de la distribuer en devançant la Providence fait resurgir du même coup parmi les hommes les plus vieilles réserves de cruauté "[2].

Impossible de se méprendre cependant sur le sens profond d'une telle déclaration, lorsqu'on la replace dans le contexte de l'oeuvre de Rilke, de son effort même pour *communiquer* cette œuvre. Nous allons revenir sur ses termes à la lumière d'une orientation particulière du travail de Rilke, généralement plus négligée ou méconnue : celle que dessine sa vocation théâtrale, d'abord dans ses enjeux.

À la même période où il s'engage dans les voies de l'art dramatique, c'est-à-dire au début de sa carrière, Rilke s'interroge sur la condition des plus démunis, et sur les moyens d'entrer en contact profond avec eux. Il envisage alors de faire distribuer gracieusement aux pauvres les poèmes de la revue *Wegwarten*, dont il est devenu le rédacteur en chef. Il s'agit de donner un aliment fondamental, d'échanger la poésie et ce qu'elle transmet de vérité salutaire sur le monde. L'acquisition, grâce à la lecture des textes, d'une conscience *poétique* de sa condition permettrait de la connaître, de la reconnaître : de se l'approprier mentalement, proprement de la *maîtriser* au lieu de simplement la subir. Il n'est là certes pas question de " changer ", ni même d'" améliorer " (nous reprenons les termes de Rilke précédemment cités) la " situation " de quiconque, mais peut-être d'abord de l'aider à percevoir cette situation, à l'envisager autrement, voire ainsi à la conquérir.

Rilke pense prioritairement à la menace de la mort anonyme qui plane sur une population sans défense, conséquence d'une existence qu'on ne vit pas, ou plus, comme *à soi*. Ce motif, obsédant dans l'œuvre de Rilke, est présent dès l'origine. S'il est destiné à se développer magistralement dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* ou dans *Le Livre de la Pauvreté et de la Mort*, où Rilke traite de l'indigence matérielle et morale, spirituelle surtout, qui règne dans les grandes villes, pour cela " maudites ", il s'essaye dans un des premiers genres éprouvés par l'écrivain : celui du drame. Entre 1894 et 1901, Rilke rédige plusieurs pièces dans lesquelles ses préoccupations s'expriment, sous l'influence vague du registre naturaliste ambiant. L'une d'entre elles d'ailleurs : *Maintenant et à l'heure de notre mort (Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens)*, paraît dans le deuxième cahier de sa revue *Wegwarten*, le premier avril 1896.

Les intrigues assez convenues convoquent là des personnages plutôt stéréotypés. Claude David les rattache à un héritage un peu " usé ", celui du drame bourgeois du XVIII[e] siècle, tel que l'avaient pratiqué Lessing ou Schiller, précisant que cette allégeance, plus marquée que celle qui pourrait le rapprocher du contemporain Gerhart Hauptmann, fait raison de la revendication d'un Rilke alors " socialisant "[3].

Si les essais du très jeune auteur et lecteur empruntent à une tradition installée, peut-être plus qu'ils ne participent à un mouvement social d'époque, ils témoignent d'un intérêt pour des personnages en difficulté matérielle et morale, soumis aux impératifs cruels d'une société injuste. Les femmes, notons-le, et plus particulièrement les jeunes filles, y sont représentées dans leur détresse familiale et sociale ; est mis en œuvre un processus de compassion, qui bascule dans le mélodrame et verse dans la caricature, mais n'en annonce

2 *Ibid.*, p. XXIX : Rilke cité par G. Stieg (voir Rilke, *Œuvres, vol. 3, Correspondance*, sous la dir. de P. Jaccottet, Seuil, 1976, et pour le texte original Rilke, *Briefe I -II*, Wiesbaden Insel, 1950).

3 *Ibid.*, G. Stieg, p. 1799-1800.

pas moins une des inspirations définitives de Rainer Maria Rilke. Sensibilité extrême à la misère d'autrui, aux affres de la condition féminine, dénonciation d'une société qui annule les différences, les réduit à un anonymat souffrant, sans remèdes. De la jeune Eva (au prénom symbolique : figure réactualisée de la pécheresse, directe héritière de la chute, elle doit travailler, et devient victime d'un univers où règnent et divisent l'argent, le sexe), héroïne de la pièce *Aux premiers froids (Im Frühfrost)*, aux misérables Hélène et Trudi, enfants abandonnées et désespérées de *Maintenant et à l'heure de notre mort*, les textes dramatiques du " premier " Rilke attirent notre attention sur les effrayantes réalités de notre monde. Impuissance et aveuglement conduisent les êtres tout droit à leur perte. Défavorisés par les aléas de la vie matérielle, face à des parents démissionnaires (Eva) ou mourants (cas d'Hélène et de Trudi), ils se précipitent dans un abîme inéluctable (Eva), ou balbutient des prières au Dieu absent (Trudi). Le motif d'un destin incompréhensible, implacable, est là peut-être déjà pour provoquer une prise de conscience, manifester une urgence, suggérer une réaction : il s'agirait de regarder, de comprendre, de lutter s'il est possible.

Rilke insatisfait des aboutissements dramatiques de sa première production va cependant la renier. S'estimant en l'occurrence non dégagé d'influences, manquant de maturité, il n'avoue bientôt plus ces efforts vers un théâtre de la compassion. Est-ce à dire qu'il renonce ? N'est-ce pas plutôt qu'il diffère des ambitions immenses, si vastes à dire vrai qu'il ne se sent pas encore à leur hauteur, et les projette dans un futur de création plus accompli ?

De manière symptomatique, le héros auquel il s'attache dès lors, éponyme de la prose des *Cahiers de Malte*, partage nombre des entreprises du jeune Rilke, et en particulier le fait d'avoir commencé par des tentatives " dramaturgiques ". Rilke nous présente son personnage comme l'auteur d'un drame raté : " un drame intitulé *Mariage* qui veut démontrer une thèse fausse par des moyens équivoques "[4]. Constat, bilan et condamnation. De quelle alliance, de quel " mariage " s'agissait-il ? Rilke fait l'éloge de la maturité, affirmant que la création naît moins de l'*émotion* que de l'*expérience* : Malte -comme lui- n'a pas suffisamment vécu, ne s'est pas inventé les modalités d'observation, de participation et de solitude qui seules sauraient favoriser une prestation esthétique authentique, un témoignage de valeur, de vérité. Comme Rilke, Malte marche dans Paris, à la rencontre des laissés pour compte de la vie. Tenté par d'illusoires refuges (sa chambre, la paisible Bibliothèque Nationale où la lecture le protège de la rue), il réalise que son destin est de se mêler à cette foule des sans-abris, qu'il est pauvre parmi les pauvres, que ceux-là l'appellent, le désignent même comme un des leurs : " Ils savent qu'au fond je suis des leurs (...). Comment me reconnaissent-ils ? "[5]. Malte s'étonne de ce reflet dans un miroir populaire, " spéculairement " agressé par sa propre condition. Désargenté, isolé, malade, il ne peut s'identifier à l'image d'Épinal du poète serein dans sa tour d'ivoire, ou communiant avec une nature riante. Il l'envisage avec nostalgie: " C'est justement ce poète que j'aurais voulu devenir ", et le relègue dans l'évocation assez vaine d'une plénitude qui n'est pas à l'ordre du jour : " Ô sort bienheureux de qui est assis dans la chambre silencieuse d'une maison familiale, entouré d'objets calmes et sédentaires, à écouter des mésanges s'essayer dans le jardin d'un vert lumineux, et au loin l'horloge du village "[6].

L'heure parisienne est celle de l'instant cruel, d'une tâche ardue (vivre ou survivre,

4 CM, p. 24, AM, p. 21.
5 CM, p. 40-1, AM, p. 36-7.
6 CM, p. 43-4, AM, p. 38-9.

avant de *dire* ce vécu, dans ses impasses mêmes). Malte congédie son rêve trop facile, son utopie. Il n'est plus question de vivre avec ses " anciennes choses ", de se confiner, de se complaire dans ses " souvenirs " ; le temps de la moisson n'est d'ailleurs pas venu, il faut consentir à une réalité rugueuse à étreindre : " Et dire que j'aurais pu devenir un tel poète, si j'avais pu habiter quelque part, quelque part en ce monde (...). J'y aurais vécu avec mes anciennes choses (...). J'y aurais écrit. J'aurais beaucoup écrit, car j'aurais eu beaucoup de pensées et des souvenirs de beaucoup de gens "[7]. La vision irréelle disparaît dans un soupir ; les souvenirs sont à fabriquer, les gens à rencontrer, l'espace à conquérir. Tout est à faire, rien n'est donné, Malte n'a rien : " Mais la vie en a disposé autrement (...) je n'ai pas de toit qui m'abrite, et il pleut dans mes yeux "[8].

À l'égal des plus pauvres, Malte s'avoue sans possessions, sans privilèges. Pourtant, une ambition se développe en lui, liée à ce constat de fraternité misérable. Les pauvres à Paris vivent dans une détresse difficile à regarder, difficile à dire. Combien de fois dans son journal -dans ses *cahiers*, notes ou *carnets* (" Aufzeichnungen "), Malte ne se heurte-t-il pas à cette évidence écrasante, qui le concerne aussi bien ? Témoin impliqué dans le processus compassionnel (il souffre " avec "), il est soulagé lorsqu'un hasard lui épargne la prolongation d'un pénible spectacle (les passants s'assemblant pour former une barrière entre lui et l'autre souffrant, dès le premier fragment des *Cahiers*) ou qu'une légèreté inattendue dans l'atmosphère (" l'effet d'une petite lune "...) le déleste momentanément de son fardeau de problèmes. Il remarque aussi qu'écrire l'aide à vaincre ses peurs.

" Cathartique " en quelque mesure, l'écriture du journal qu'il tient le soutient, comme elle porte les figures croisées au fil des jours " à bout de plume ", sur l'espace enclos, ordonné, partagé de la page. Malte souvent impuissant devant les malheurs des autres dialogue ainsi mieux avec eux : il fait revenir les passantes, fait pièce au caractère éphémère des rencontres ; les inscrivant, il les charge de durée, de sens. Il désamorce leur agressivité inutile, funeste, en manipulant un protocole compassionnel : il s'identifie à autrui moins dans la fusion destructrice que dans une distance plus maîtrisée, celle du temps reconstruit. Conter les infortunes des créatures revient alors à délivrer la parole quant aux siennes propres, à éclairer un commun destin, sur la voie de ce qui serait peut-être une véritable *communication*.

La manœuvre cependant, envisagée, pratiquée, n'aboutit que rarement. Malte sans cesse au bord de l'échec se plaint, se décourage. Il manque de recul, il n'aide ni les autres ni lui même vraiment. Il manque de force.

C'est dire qu'il lui manque d'abord un *regard*. Il lui faudrait *apprendre à voir*. Ce leitmotiv des *Cahiers* conduit le personnage vers la revendication nécessaire d'une juste lecture du monde, et avant tout de son apparence : le spectacle du monde. Malte ne peut devenir le metteur en scène des figures de sa prose que s'il a saisi la chorégraphie présidant au ballet de ces figures croisées " en situation ". Si son projet est de devenir écrivain, de dégager et de communiquer la vérité qu'il aurait en commun avec autrui, s'impose l'exigence d'une relation juste, favorable au déploiement de ce que Rilke appelle le " Weltinnenraum " : " espace intérieur du monde ", ou paradoxe résolu entre l'externe et l'interne, harmonie d'une " interlocution " trouvée.

De la solitude radicale qui signe l'exclusion, à une nouvelle alliance (ou " mariage " réussi), le chemin est long. Or, c'est bien d'un itinéraire, d'une initiation *théâtrale* qu'il est -aussi- question, y compris dans ces *Cahiers*, éloignés seulement en

7 CM, p. 44, AM, p. 39.
8 CM, p. 44, AM, p. 39.

apparence de la première vocation rilkéenne. Le diariste est appelé à devenir dramaturge, conversion d'envergure, projet quasi titanesque, défi à relever. " Pour l'amour de tout au monde, il faudrait que quelque chose arrivât "[9]. Malte constate que " monsieur le Dramaturge " n'a pas pris en charge la vérité du " public qui connaî(t) la vie "[10]. Il s'adresse à lui-même, auteur dramatique raté, mais s'en prend également à la tradition théâtrale qui, ayant sacrifié à des futilités spectaculaires, a manqué à son devoir de transmettre l'essentiel : un message concernant l'âme humaine. Malte condamne le " tiers ", " ce tiers qui traverse toutes les vies et les littératures, ce fantôme d'un tiers qui n'a jamais existé, n'a pas de sens et qu'on doit (...) nier "[11]. " Prétexte " ou " paravent ", " vain bruit ", " si peu réel ", il a constitué jusqu'ici " la partie facile du problème ", et donc " tous ont su le camper "[12]. Les dramaturges -dont lui, " tombé dans le piège "[13]- ont cédé aux commodités de pensée, d'écriture, offertes par ce futile " tiers ", dont nous comprenons qu'il désigne l'*action* au théâtre, et plus particulièrement l'action spectaculaire, celle autour de laquelle se greffent les intrigues, s'embrouillent et se démêlent les nœuds, s'accrochent les péripéties, se bousculent les dénouements. L'action masque l'activité réelle de la créature, qui évolue en son quotidien difficile, en proie à des événements intérieurs que l'agitation externe ne concerne, ne rejoint que rarement. La grande affaire est d'abord celle de l'homme face à son destin, évidence proprement tragique que le tragique au théâtre n'a pas su révéler. " (...) combien je me trompais lorsque j'écrivais mon drame ! Étais-je un imitateur ou un fou d'avoir eu besoin d'un tiers pour raconter le sort de deux êtres qui se rendaient la vie dure ? "[14].

Malte ne s'intéresse pas à la veine comique ; quant à la voie tragique, elle se réduit sans doute, soit à la reprise de grandes tragédies " inactuelles " -le tragique du sang noble et de l'épée- soit (c'est plutôt cette inclination contemporaine qu'il stigmatise) au ressassement du drame bourgeois, qui manie les stéréotypes : " qu'arriverait-il s'ils étaient portés disparus : ce viveur populaire ou ce jeune homme prétentieux qui ouvre tous les mariages comme un passe-partout ? "[15]. Cette esthétique de la redondance, fermée sur elle-même, sur ses clichés et ses trompe-l'œil, n'apporte plus rien et ne résout rien. Il serait urgent de s'attacher à ces hommes -le tiers étant exclu- du quotidien, à ces anti-héros, à ces singularités irréductibles qui ne sont pas victimes d'offenses extraordinaires de la destinée, ni de circonstances planifiées, prévues une fois pour toutes, mais connaissent d'humbles et journalières, particulières souffrances, et sont les oubliés de ce théâtre, qui s'obstine à montrer, à exhiber sur la scène une référence indifférente à leur vérité individuelle et populaire. Il faudrait enfin prendre en charge ceux " sur qui tant de choses seraient à dire, sur qui l'on n'a encore rien dit, bien qu'ils souffrent et agissent et ne sachent comment s'aider "[16].

Le but d'un nouveau théâtre, à inventer, serait d'évoquer donc un " tragique quotidien ", et, ce faisant, d'" aider " les victimes de ce tragique, c'est-à-dire la grande majorité des êtres, au lieu de réserver inutilement la scène à une élite improbable et livresque.

Un intertexte " maeterlinckien " est bien entendu à entendre ici, auquel il ne s'agit

9 CM, p. 29, AM, p. 25.
10 CM, p. 26, AM, p. 22.
11 CM, p. 26, AM, p. 22.
12 CM, p. 26, AM, p. 22.
13 CM, p. 26, AM, p. 22.
14 CM, p. 26, AM, p. 22.
15 CM, p. 26, AM, p. 22.
16 CM, p. 27, AM, p. 23.

pas cependant de réduire l'ambition que Rilke, " en abyme ", confie à son héros (ou personnage " porte-parole " -Rilke dans sa correspondance l'a ainsi désigné). Malte se reconnaît à la fois comme le " premier venu ", et comme le seul conscient de la valeur fondamentale d'une réalité négligée : " Le premier venu, celui qui a eu cette pensée inquiétante, doit commencer à faire quelque chose de ce qui a été négligé ; si quelconque soit-il, si peu désigné, *puisqu'il n'y en a pas d'autre.* Ce Brigge, cet étranger, ce jeune homme insignifiant, devra s'asseoir, et à son cinquième étage, devra écrire, écrire jour et nuit. Oui, il devra écrire, c'est ainsi que cela finira "[17].

Malte envisage d'assumer la nouvelle responsabilité théâtrale, seul en face des écrivains indigents, mais parmi les hommes de la foule dont il fait douloureusement partie. Et il n'est pas indifférent que ce ne soit ni un auteur confirmé, ni un aristocrate, ni un bourgeois, qui doive refléter dans ses travaux la misère du monde. L'expérience personnelle de cette misère est nécessaire à son témoignage. Malte s'engage dans cette entreprise parce qu'il est impliqué, parce qu'il partage une infortune. Parler de la sienne ne suppose pas un repli narcissique sur soi : elle suppose au contraire de se situer dans la catégorie chère à Rilke de l'" Ouvert ", de devenir le fidèle miroir de l'Autre.

Dans cette " optique " (il s'agit bien d'" apprendre à voir "), le souci dramatique est présent tout au long des *Cahiers de Malte*. Le futur dramaturge observe les gens, prend " conscience du nombre de visages qu'il y a ", chacun en arborant plusieurs au cours du temps, comme selon un port de masques successifs, derrière lesquels on tremble d'entrevoir " un visage du dedans ", ou au contraire " la doublure, le non-visage ", ou pire : " la tête nue, écorchée, sans visage "[18]. Quelle vérité ultime de l'être recèle l'apparence soudain donnée à voir ? À quelle exégèse du réel se livrer : que voit-on, comment voir ?

L'apprentissage du regard se forge devant le spectacle du monde ; le juste dramaturge convoque le bon spectateur. Malte s'épuise à déchiffrer, à tenter de comprendre, à relier les signes entre eux. C'est alors qu'éclate le " carnaval " parisien, avec son cortège d'illusions tournoyantes, et Malte aveuglé ne capte plus rien : une poignée de confetti jetée vers lui par un quidam lui brûle les yeux.

Dépassé par le spectacle -peut-être parce qu'il y participe de trop près- Malte l'est souvent. Il va chercher dans son passé d'autres images, susceptibles peut-être de jeter un peu de lumière intérieure sur les énigmes du présent. Il se souvient du temps de son enfance, des heures qu'il passait à se déguiser, revêtant moult tenues diverses, appartenant à différents lieux et époques. Malte se livre alors, après s'être interrogé sur les masques, à une réflexion sur le costume : " J'éprouvai alors l'influence que peut, sans autre intervention, exercer sur nous une tenue déterminée. À peine avais-je endossé l'un de ces vêtements que je devais avouer qu'il me tenait en son pouvoir ; qu'il commandait mes mouvements, l'expression de mon visage, oui, jusqu'à mes idées ; ma main, sur laquelle tombait et retombait la manchette à dentelles, n'était nullement ma main habituelle ; elle se mouvait comme un acteur, oui, je pourrais même dire qu'elle se regardait faire (...) "[19]. Enivré de la puissance supplémentaire que semble lui conférer un tropisme, directement induit par le costume, de *composition,* Malte se sent lui et un autre, il se dédouble et se regarde jouer... Jusqu'au moment où, littéralement *pris* par le jeu, envahi par le personnage que semble impliquer le costume, il se trouve désinvesti de sa personnalité, puis de toute conscience de lui-même, et sombre dans une altérité inconnue. L'évanouissement physique

17 CM, p. 29, AM, p. 25.
18 CM, p. 13-14, AM, p. 11.
19 CM, p. 94, AM, p. 85.

suit cette révélation trop forte. L'expérience théâtrale, pourtant minime et limitée ici, dévoile ses potentialités extrêmes. Elle abolit les frontières entre l'autre et soi, fait voyager dans le temps et dans l'espace, sur un mode imaginaire, puis sur un plan effectif : on y perdrait la conscience du temps. Instructive et dangereuse, elle nécessite sans doute une éducation -de même que " voir " suppose un apprentissage.

La pratique théâtrale -jusque dans ses avatars mêmes- manipule ainsi une subtile dialectique entre l'apparence et l'essence. Illusion, réalité, même, autre, où est-on, qui est-on, qui, que croire ? Rainer Maria Rilke double ses réflexions d'une problématique empruntée à Maurice Maeterlinck, dramaturge reconnu par lui sans doute comme l'unique auteur vraiment contemporain (avec Ibsen dans une moindre mesure, auquel il est fait allusion également dans les *Cahiers de Malte*) : c'est-à-dire au fait d'une indispensable nouvelle conception du théâtre.

Grand lecteur de Schopenhauer, Maeterlinck prône l'abandon des apparences convenues (stéréotypes au théâtre, intrigues ficelées d'avance, références répertoriées...) au service du dévoilement de vérités profondes, jusqu'alors masquées, non atteintes, qui concernent non plus l'existence -avec ses aléas figés et ressassés par les dramaturges insoucieux de nouveaux messages (aléas tranformés donc en prédestinations livresques)- mais l'*essence* de l'être, autrement dit (ce mot revient souvent sous la plume de Maeterlinck comme sous celle de Rilke) *l'âme humaine.*

Il s'agit donc d'utiliser l'inévitable ressource de l'*apparence* au théâtre en la convertissant, la détournant de sa vocation ludique et traditionnelle pour la placer au service d'une révélation de ce qui pourrait paraître son contraire : l'essence.

Les corps des acteurs se mouvraient ainsi dans l'intention de dégager leurs " âmes ", celles des personnages qu'ils composent se confondant avec les leurs, si bien qu'il s'agirait au finale non plus de composition, mais d'*incarnation* (l'expérience embryonnaire du jeune Malte serait par là menée idéalement à son terme).

Cela explique que Rilke, lorsqu'il choisit de devenir le metteur en scène de l'une des pièces de Maeterlinck, *Soeur Béatrice*, préconise le recours à des acteurs novices (dénués donc de toute maîtrise antérieurement acquise), qui jouent avec ce qu'ils sont, se donnent, et spontanément adhèrent à leurs rôles (à moins plutôt d'ailleurs que leurs rôles n'adhèrent à eux : Malte évoque cette hypothèse dans ses cahiers, en pensant à Eleonora Duse, artiste exceptionnellement *naturelle*, envisagée pour cela par Rilke comme interprète de sa *Princesse blanche*). Anti-théâtre en quelque sorte (comme on peut parler d'" anti-héros "), ce théâtre inédit, ce jeu sans précédent annonce son ambition modeste *et* excessive : simplifier à l'extrême l'artifice théâtral, pour exprimer la simplicité fondamentale de la créature ; faire jaillir avec peu de moyens, peu de mots et si possible aucun répertoire déjà éprouvé, ce qui n'a jamais été illuminé par aucune scène : l'intériorité des êtres, ou les êtres vus *du dedans*.

Le radicalisme de Maeterlinck peut paraître naïf, voire grossier. Comment sérieusement prétendre que l'entreprise envisagée soit à ce point neuve, non jouée, inédite ? Ce serait renier une tradition fabuleuse, toute la littérature du Grand Siècle, Racine... Les propos du dramaturge belge, essentiellement consignés dans son essai intitulé *Le trésor des humbles*, prêtent parfois à sourire. S'il admet, ou " réhabilite " -s'il était besoin- Shakespeare, ou Eschyle, Maeterlinck balaye d'un coup de plume d'autres grands noms, non sans arbitraire, non sans absence de bonne foi ou de clairvoyance pourrions-nous même dire... Rilke reprend à son compte ces énoncés cependant, mais en les plaçant, notons-le, dans la bouche d'un personnage qui lui sert à la fois de faire-valoir et

de repoussoir : ce Malte, jeune auteur dramatique raté, qui n'achève pas son projet ambitieux à l'issue de ces *Cahiers,* dont il est le rédacteur et l'éponyme. Ce Malte qui déclare qu'il est " possible que, malgré inventions et progrès, malgré la culture, la religion et la connaissance de l'univers ", " on soit resté à la surface de la vie ", que " toute l'histoire de l'univers ait été mal comprise "[20], et qui se charge de combler cette lacune inquiétante !

Le contexte de la rédaction des *Cahiers* explique de telles déclarations. Rilke, âgé comme son héros de vingt-huit ans lorsqu'il conçoit son livre, se demande quelle voie suivre pour exprimer la façon dont il ressent la société contemporaine, son malaise en son sein ; il extrapole, le prêtant à tous les malheureux qu'il rencontre. Ses études diverses, de lettres entre autres, l'ont laissé insatisfait. Sa propre production le déçoit ; relativement à son théâtre, il décide de le renier : il s'apparente trop, selon lui, à ce qu'il déplore autour de lui : l'envahissement de la scène moderne par le drame ou le mélodrame bourgeois, le détail naturaliste. Tout cela relèverait de l'inutile : le théâtre que Rilke dénonce reflétant littéralement, strictement " spéculairement ", sans support philosophique, sans effort esthétique nouveau, sans souci de la moindre métamorphose qui ferait surgir le *sens* -sans souci donc de la moindre sémantique- la réalité " à demi crue qui traîne dans les rues et dans les maisons "[21]. À quoi bon cette redondance ? Que gagner à trouver *là-bas* (sur la scène) ce à quoi on se heurte *ici*, sans compréhension, sans secours ?

Le dramaturge abuse le public dans la mesure où il ne lui sert à rien. Les pièces se succèdent, passent, sans que rien n'avance, ne change ; les spectateurs repartent, aussi démunis qu'à leur arrivée ; trop peu " divertis ", ils se lassent, tous se lassent : " À présent les pièces tombent par grosses miettes à travers la passoire trouée des scènes, et s'amoncellent et sont balayées lorsqu'on en a assez "[22].

Or il s'agirait de divertir le public au sens fort, c'est-à-dire de le détourner de sa réalité " à demi crue ", pour lui faire *voir* (encore et toujours chez Rilke) sa réalité propre, inaliénable, indépendante des circonstances dont il s'imagine dépendant. C'est d'une certaine façon en oubliant la vie sociale -le temps au moins d'une représentation- qu'on pourrait y revenir, prêt, sinon à la modifier, du moins capable de la " comprendre ", de la prendre en mains.

Point de vue un peu simpliste sans doute, pour revenir à nos initiales données polémiques, d'un Rilke peu subtil en matière politique, mais animé de ferventes intentions humanistes, sinon humanitaires (ou " humanitaristes "). Non pas d'abord changer une situation, en amenant autrui vers autre chose (que ce qu'il éprouve chaque jour), mais lui offrir la pleine conscience de sa situation, au niveau non plus de ses contingences (là est certainement le point faible du débat), mais de ce qui la rapporte finalement à toutes les autres situations : le singulier rejoignant l'universel en sa détresse existentielle, née de l'ignorance essentielle (ou ignorance de tous et de chacun quant à l'âme humaine, quant à l'*essence*).

Ce point de vue très " fin de siècle " insiste sur la nécessité de rapporter du lyrisme, du sacré, dans un monde sans Dieu, où la notion dominante de propriété gouverne toutes les manœuvres, à l'exception de celle qui concernerait le droit à disposer de soi-même, soit d'accéder à la propriété morale et spirituelle de soi (dont la propriété physique naturellement découle, c'est le postulat rilkéen).

---

20 CM, p. 26, AM, p. 22.
21 CM, p. 201, AM, p. 182.
22 CM, p. 201, AM, p. 182.

Rilke commence par la fin : il s'agirait, comme en des temps plus anciens c'était possible, d'avoir sa mort à soi : de sortir du cercle infernal des hôpitaux, ou de ces mouroirs que sont les grandes villes, où les structures décident de votre sort à votre place, où votre identité disparaît. Rien ne préside à cette disparition: ni un Dieu, ni vous-même ; vous sombrez dans l'anonymat, dans l'inconscience, dans l'inconnu, démis de votre droit le plus profond : de votre lien à votre destinée. Cette fin misérable prouve la misère de toute l'existence qui l'a produite. Savoir mourir signifierait avoir appris à vivre, ce qui suppose une revendication de sa personnelle temporalité : vivre à son rythme en son temps, habiter son espace -et le temps alors deviendrait espace : " Die Zeit ist Raum "- maîtresse formule rilkéenne, qu'exprime l'héroïne éponyme de *La Princesse Blanche*, seule pièce que son auteur n'ait jamais reniée.

Ce miracle d'une réconciliation entre l'être et ce qui l'anime (son " âme "), le théâtre pourrait le favoriser. Rilke emprunte à Maeterlinck cette urgence du " réveil de l'âme " (titre d'un des chapitres du *Trésor des Humbles*) et de la vocation corollaire du théâtre : " faire voir l'existence d'une âme en elle-même ", " faire entendre le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée "[23].

Les *Cahiers de Malte* proposent la vision affolante d'un hémicycle déserté par les dramaturges, en attente de ce pour quoi il fut conçu : le théâtre d'Orange, " coquille ouverte ", forme vide, masque pur, que le travail contemporain n'honore plus. Le décor même de cette puissante et suggestive architecture défie les nouveaux aspirants, en même temps qu'elle les conforte dans leur intuition que l'art dramatique agonise, plus sûrement même est mort : " C'était au théâtre d'Orange (...) ce qui se dressait là (...) : c'était le puissant masque antique qui cache tout et derrière lequel l'univers se condense en un visage. Ici, dans ce grand hémicycle de sièges, régnait une vie d'expectative, vide et aspirante ; tout le devenir était au-delà : Dieux et Destin ". Et Malte conclut : " Cette heure, je le comprends à présent, m'excluait pour toujours de nos théâtres. Qu'y faire ? Que faire devant une scène sur laquelle ce mur (l'iconostase des églises russes) a été abattu (...) ? "[24].

Il est urgent donc de resacraliser le théâtre, de restaurer l'antique cérémonial, de recréer un spectateur participant, actif parce que concerné, au premier chef, par ce qui se joue devant lui, avec lui et en lui : " Soyons donc sincères ; nous n'avons pas plus de théâtre que nous n'avons un Dieu : il y faudrait d'abord une communion (...). Nous ne cessons de délayer notre faculté de comprendre (...), au lieu d'appeler de nos cris le mur de notre misère commune, derrière lequel l'inconcevable aurait le temps de s'accumuler et de se tendre ", ajoute Rilke en marge du journal de Malte[25].

Cette référence au théâtre antique n'est certes pas si neuve : elle rappelle bien sûr Wagner -et l'éloge qu'a pu en faire un Baudelaire, si familier d'ailleurs de Rilke qu'il le cite dans ses *Cahiers*. Wagner et Maeterlinck, imprégnés de la lecture de Schopenhauer, revendiquent le retour à une conception sacrée du rite théâtral, appellent de leurs vœux un espace textuel et un lieu scénique où se joueraient, contre toute pratique coutumière d'un art des apparences, la vie et la mort de l'homme, où se manifesterait le Vouloir -ou " Wille " schopenhauerien- érotique et thanatique, à l'oeuvre en chacun de nous (à notre insu, bien actif, mais loin, assure Maeterlinck, des traditionnels cris et épées...).

De même que Maeterlinck sur ce chemin va plus loin que Wagner (il ne s'agit pas

23 CM, p. 201, AM, p. 182.
24 CM, p. 200-1, AM, p. 181-2.
25 CM, p. 201, AM, p. 182.

de ressusciter les anciens mythes. Debussy définitivement le " révélera "...), de même que Mallarmé dans son rêve d'un art total a admiré et critiqué le précurseur de Bayreuth (initiateur plus que maître), de même Rilke va rendre hommage à Maeterlinck, tout en soulignant les limites de cette allégeance.

Dans ses essais, il conseille au novice de se livrer à une exégèse des propos théoriques de Maurice Maeterlinck, plutôt que de s'en tenir à la connaissance de ses pièces : comme si la pratique dramatique n'avait pas suivi l'ambition à laquelle elle sert de point d'application. " Ce n'est point certes dans ses pièces de théâtre, lesquelles sont en un certain sens expérimentales, qu'on doit chercher des clés ; il faut aborder, à des heures silencieuses et recueillies, ses autres livres, celui du *Trésor des Humbles*, et celui qu'il a intitulé *La Sagesse et la Destinée* "[26]. Les essais de Maeterlinck constitueraient ainsi une sorte de manuel -de bréviaire, ou viatique- au service d'une prise de conscience des grandes vérités, voire au service d'une pratique subséquente du théâtre. C'est le principe que Rilke s'applique à lui-même, en les lisant et en s'en inspirant, au moment notamment où il va rédiger les deux versions de *La Princesse blanche.*

Maeterlinck n'a fait qu'ouvrir la voie : son art encore limité se heurte aussi bien aux limites d'une société pas encore prête pour l'accueillir. Les comédiens restent trop peu conscients qu'un travail sur eux-mêmes est indispensable à un théâtre nouveau ; le public, peu habitué à ce qu'on lui parle de sa vie véritable, risque de ne pas suivre : le mécanisme scénique ne fonctionne donc pas vraiment.

Les temps viendront, prophétise Rilke (comme Baudelaire le faisait vis-à-vis de Wagner), où Maeterlinck sera compris, entendu, imité si possible : " Cette puissante réunion de tous a toujours été et sera toujours la tâche suprême de la scène théâtrale et, lorsqu'un jour ce grand théâtre verra le jour, Maeterlinck (qu'on tient toujours pour le créateur du théâtre intimiste et pour le poète d'une petite élite) sera son père fondateur : le premier qui, peut-être beaucoup trop tôt, aura voulu un art pour tous, un art qui rassemble l'humanité -en l'aimant "[27].

Dans son ralliement intellectuel à Maeterlinck, Rilke multiplie les formules charismatiques : aidé par le dramaturge dans sa " quête de la vérité " (" la seule œuvre véritable de l'humanité "), le spectateur rapproché grâce à lui de " l'unique vérité de (sa) vie, qui demeure derrière toutes les choses comme une grande mère qu'elles ont en commun " se rapproche également d'autrui. Viendront ainsi les temps où " nous nous comprendrons mieux et nous aiderons mieux ", annonce Rilke[28].

La connaissance par le sujet de l'âme humaine et de son destin naturel, suivi au cours des " grands moments de (sa) véritable vie ", " cette autre vie invisible ", hors des " complications extérieures d'une importance très passagère " -que le nouveau théâtre renonce à exhiber- lui permet de communier avec les autres, dans ce " progrès " que constitue la recherche du bonheur (stimulé par l'acquisition de la connaissance morbide). Le " protagoniste " du drame devient en effet " la mort ", explique Rilke : actrice du processus fondamental, qui anime toute vie. " À l'aide de personnages " et " de façon visible ", le dramaturge s'emploie -tâche ô combien difficile- à communiquer au public la loi de l'être " pour la mort ", lui faisant prendre conscience de l'urgence qu'il y a à vivre et être heureux malgré tout, à tâcher (Rilke cite Maeterlinck), " si nous n'avons qu'une

26 R. M. Rilke, *Œuvres en prose*, " Maurice Macterlinck ", éd. Gallimard, coll. " La Pléiade ", 1993, p. 712.
27 *Ibid*, p. 725.
28 *Ibid.*, p. 713-4. et p. 723.

influence très réduite sur bien des événements extérieurs " d'exercer " une action toute-puissante sur ce que ces événements deviennent en nous-mêmes "[29] : bref, l'engage, en toute lucidité, et en le débarrassant de l'obsession des circonstances extérieures, à vouloir maîtriser son destin.

Propos bien-pensants et lénifiants sans doute, au regard des difficultés réelles que le quotidien social crée : on comprend la ligue des intellectuels de gauche (dont ceux cités -voir supra- par Gérald Stieg) contre Rilke, qui reprend ici des conceptions idéalistes, vaguement teintées de mysticisme, dont l'efficacité rhétorique (allure d'un engagement), repose sur une volte-face (ou pirouette ?) suggérée de l'homme face à son destin.

Maeterlinck passerait ainsi de son premier à son second théâtre, tel un nouveau Goethe allant de *Werther* aux *Années d'apprentissage* : l'évidence de la mort inévitable, déprimante, est brandie au service final d'une sagesse, d'un consentement lucide, d'une *action* mentale. " Essayons, écrit-il (...), de donner un autre aspect à l'inconnu qui nous entoure, et d'y découvrir une nouvelle raison de vivre et de tenir bon "[30].

" Ôter à cette destinée une chose après l'autre pour les donner aux hommes, tel est en peu de mots le travail plein d'amour de Maeterlinck, telle est la tâche qui apparaît de plus en plus clairement comme la tâche de sa vie, une vie située tout près des sources d'une sagesse accessible à tous et où tous pourraient trouver le bonheur ", conclut Rilke à son endroit[31].

La conscience prise par le sujet de son humaine et universelle condition est pourvoyeuse d'" énergie " nouvelle, l'âme délivrée de son ignorance réagit, s'épanouit dans un espace conquis : un monde qui lui appartient -dans son passé, son présent, et même son avenir[32]. Serait ainsi repoussée la barbarie aliénante que Rilke entrevoit dans la contemporaine " surestimation de l'humanitarisme, qui fait attendre de l'aide humaine ce qu'elle ne peut pas donner "[33].

Il s'agirait de présenter non une utopie politique, mais une " aide " artistique, indirecte et désintéressée, gratuite. S'établirait par elle une nouvelle " justice ", thème sur lequel s'attarde longuement Rilke s'agissant des initiatives de Maeterlinck, qu'il qualifie finalement de " champion presque fanatique du genre humain "[34].

La nouvelle " utopie " artistique doit passionner et convaincre " tous les milieux sociaux, quelle qu'en soit la culture "[35]. En son nom, " nous travaillons toujours à un avenir qui sera plus heureux et plus mûr que notre temps " : les " nouveaux drames " du " philosophe Maeterlinck " (*Ariane et Barbe-bleue, Sœur Béatrice et Monna Vanna*) portent selon Rilke cette espérance. S'il est vrai que " le but commun " de l'humanité " ne saurait être distingué d'emblée ", s'il est même possible que nous ne le connaissions jamais, il faut croire en une évolution favorable de l'histoire, en un progrès vers le bonheur pour tous, qui passe par la révélation à l'homme de lui-même et par les encouragements à lui théâtralement adressés[36].

---

29 *Ibid.*, p. 717 et 719.
30 *Ibid.*, p. 718.
31 *Ibid*, p. 719.
32 *Ibid.*, v. p. 719.
33 *Ibid.*, p. 720-1.
34 Voir supra, note 2.
35 R. M. Rilke, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 725.
36 *Ibid.*, p. 723.

Que dire de plus ? Politique et philosophie peuvent ici sembler hâtivement conjointes, dans un tel message, ambitieux et vague... Quant aux ambitions : nous quittons Malte Laurids Brigge sans avoir connaissance de ses réalisations. Rilke lui-même laisse son personnage pour sombrer dans une profonde dépression.

Dans une lettre datée du 21 août 1920 -plusieurs années donc après la publication des *Cahiers*- Rilke répond à l'éditeur Fritz Adolf Hünig, qui lui demandait son aval pour réimprimer ses premières tentatives dramatiques : " Non seulement je dénie à ces essais, dont la genèse est assurément mieux connue de moi que de quiconque, la moindre valeur (même la valeur d'appartenir à l'enfance de mon œuvre littéraire), mais leur exhumation me dérange sensiblement parce que, en dépit de leur date en cent endroits reconnaissable, ils viennent malgré tout barrer la route aux projets dramatiques que, mûri par l'âge et l'expérience, j'espère encore réaliser "[37].

Rilke n'eut pas le temps de mener à bien l'aventure dramatique à laquelle il réservait le meilleur de ses forces, ses énergies ultimes. *La Princesse blanche*, pièce assez largement inspirée de Maeterlinck, demeure l'unique fleuron de son expérience du théâtre. S'y rattachent de petites scènes intitulées *Jeux*, variations lyriques, mouvements d'acteurs, répliques flottant entre le pur poème et le vêtement d'un drame, auxquels il fallait sans doute encore donner formes et cohérence (nous y reviendrons dans une prochaine étude).

Le " silence " de Rilke cependant s'explique-t-il seulement par l'interruption brutale de la circonstance extérieure : la maladie et la mort ?

Rilke a mûri son long silence ; il l'a béni quant à celui qui baigne les absences, les abandons, les oublis : relativement à ses héroïnes par exemple, ces jeunes femmes ou filles qui attendent l'amant sans connaître sa venue, princesses blanches, vierges de l'événement, l'espérant, et plus belles, plus radieuses de l'épiphanie différée. Marie-Madeleine privées du corps du Christ, comblées de leurs prières, de son nom seul[38]. Sauvegardant l'élan, l'attente, préservant, pur de la non-rencontre, le désir demeuré désir. Maintenance du désir, ou retour au désert...[39]

Rilke a connu son face-à-face avec la mort, refusant l'amnistie des anesthésiques, la compagnie des consolateurs. Il a reçu cette mort comme la promesse -sinon l'accomplissement- de la connaissance lumineuse : celle qui légitime, éclaire enfin toute une vie vouée à l'éloge de sa substance propre, érotique et thanatique.

Aurait-il emporté son secret comme une invite à le suivre, à s'approcher des rives mystérieuses, sans que définitivement soit défloré le mystère ? Aurait-il mieux communiqué qu'ainsi -sans voix presque- la suggestion poétique d'un prolongement, spéculaire, à ses images, d'un écho, à sa parole offerte ?

Silencieusement, ou par des phrases inachevées, incomplètes : afin que d'autres vocations se lèvent, effaçant et ranimant le poète, dans le sillage, le sillon, de ceux aux rangs desquels sa modestie -son *humilité*- ne lui permettait pas de se compter.

---

37 Voir R. M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 1798-9.

38 Se reporter à *La Princesse blanche*, aux passages des *Cahiers de Malte* concernant les jeunes filles, les tapisseries de la Dame à la licorne, Abelone, les figures des " amoureuses ", comme au sermon " anonyme " (attribué par certains à Bossuet) sur Marie-Madeleine, traduit par Rilke.

39 Voir Camille Dumoulié, " Petite philosophie du désir ", *Critique*, n° 637-638, juin-juillet 2000.

Admirateur prosélyte d'autres fervents du théâtre, Rilke dans leur ombre suggère une belle clarté. Dénoncer et vaincre la mort anonyme, ennemie de tous ceux qu'il voulait défendre -les pauvres, les siens- fut aussi pour lui se taire presque, enfin, et vivre sa mort propre : témoigner, dans l'agonie de sa chair, de la sincérité d'un verbe infiniment incarné.

En s'éclipsant silencieusement du théâtre du monde, Rilke légue son appel, son espoir, aux futurs dramaturges. Il montre (en se dérobant), incarne à jamais (en chuchotant, presque en se taisant) ce que peut signifier l'*action*, paradoxe apparemment absolu du théâtre désiré, désirant, actif et immobile, en acte et en attente, scène de l'être en perpétuel devenir.

> Approche, dernière chose que je reconnaisse,
> mal incurable dans l'étoffe de peau ;
> de même qu'en esprit j'ai brûlé, vois, je brûle
> en toi ; le bois longtemps a refusé
> de consentir aux flammes que tu couves,
> à présent je te gave et brûle en toi.
> Ma douceur de ce monde, quand tu fais rage,
> devient rage infernale d'autre monde.
> Naïvement pur d'avenir, je suis
> monté sur le bûcher trouble de la douleur,
> sûr de ne plus acheter d'avenir
> pour ce cœur où la ressource était muette.
> Suis-je encore, méconnaissable, ce qui brûle ?
> Je n'y traînerai pas de souvenirs.
> Ô vie, ô vie : être dehors.
> Et moi en flammes. Nul qui me connaisse [40].

Tels sont les derniers mots de l'écrivain, consignés dans son carnet sous forme d'un poème inachevé, juste avant que la grande mort ne l'emporte.

On rêve là aux perspectives de ce révolutionnaire -incontesté, lui- du théâtre, d'ailleurs également farouche disciple de Maeterlinck : Antonin Artaud.

Lui aurait pu sans doute gloser l'engagement -jusqu'au savoir-mourir- de Rilke par ces mots :

> (...) Je me consacrerai désormais exclusivement au
> théâtre
> tel que le conçois
> un théâtre de sang
> un théâtre qui à chaque représentation aura fait
> gagner
> corporellement
> quelque chose aussi bien à celui qui joue

40 R. M. Rilke cité par P. Jaccottet in *Rilke*, éd. du Seuil , coll. " Écrivains de toujours ", 1985, p. 180-1.

qu'à celui qui vient voir jouer
d'ailleurs
on ne joue pas
on agit
le théâtre c'est en réalité la genèse de la
création [41].

Paroles à peine sibyllines, qu'incarnent l'épreuve, l'aveu final de Rilke : ce retrait paradoxal du phénix, que d'autres réveilleront sans le savoir, ce silence relayé par des voix en écho, cette disparition nécessaire de soi (témoignage théâtral par excellence -ou expression de soi par la négation de son *individu*) : afin qu'autrui en miroir accède à la présence.

En-deçà de tout idéalisme, au-delà de tout verbiage, c'est de la Mort comme *expérience* du sujet qu'il s'agit, attestée par un texte ultime : produit et dédié par le sujet à la représentation de lui-même comme " personnage " fatalement disparaissant -dans et pour l'advenue d'un Verbe autre. Le dernier poème de Rilke, inachevé, parole tremblée plus que transmise, réussit l'alchimie de la tragique formule, prononcée par Malte Laurids Brigge comme une loi dramatique absolue, loi littéralement *poétique* : " Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments (on les a toujours assez tôt), ce sont des expériences " [42].

Œuvre au rouge. La révélation -*apocalypse*- métaphysique y éclate, dans la désagrégation physique énoncée.

Ainsi l'on pourrait encore, sans trahir aucune résonance, prêter la vertu d'un hommage posthume -involontaire et sensé, d'Artaud à Rilke- à cette dénonciation, à cette revendication d'Antonin, cri lancé vers l'avenir :

" Et s'il est encore quelque chose d'infernal et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers "[43].

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III-Sorbonne nouvelle

41 Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, tome XIII, p. 146.

42 CM, p. 25, AM, p. 21.

43 A. Artaud, *op. cit.*, tome IV, p. 14. D'intéressants commentaires de ces formules d'Artaud (notes 41 et 43 de notre texte) se trouvent dans le volume *Les Théâtres de la Cruauté*, hommage à A. Artaud, sous la direction de C. Dumoulié, éd. Desjonquères, mai 2000.

AMOUR ET AMITIÉ DANS *DON CARLOS* DE SCHILLER. SURENCHÈRE ET CONCURRENCE

INTRODUCTION

Schiller a fait jouer *Don Carlos* pour la première fois en 1787. Ce drame est considéré comme la dernière de ses pièces de jeunesse, influencée directement par le *Sturm und Drang*. Effectivement, l'intrigue touffue aux multiples rebondissements et invraisemblances, ce drame d'un fils amoureux de sa belle-mère, et surtout la dimension politique - critique de l'absolutisme, utopie d'un état qui dispenserait liberté et bonheur aux citoyens - tout cela relève du *Sturm und Drang*. L'action est censée se dérouler sous le règne de Philippe II, au XVI[e] siècle, dans une Espagne soumise à l'Inquisition, alors que les provinces flamandes sous dépendance espagnole, cherchent à s'affranchir de ce joug.

La pièce présente en outre une autre spécificité, elle est centrée autour d'une double thématique, l'amour et l'amitié. Même s'il existe des couples mythiques, Castor et Pollux, Oreste et Pylade, qui ont inspiré les hommes de lettres, on ne peut cependant pas dire que, dans le domaine dramatique, l'amitié soit un sujet de prédilection. Dans les pièces classiques françaises, c'est toujours l'amour qui prédomine et constitue le pivot de l'intrigue. L'amitié est réduite au rang de simple utilité. Elle apparaît à l'état de pâle ébauche dans le rôle dévolu au confident, destiné à permettre au héros d'exprimer à haute voix, devant le public, et autrement que par un monologue, le secret de ses pensées et de ses sentiments. Elle reste donc la parente pauvre par rapport à l'amour qui apparaît comme une consécration, une source infiniment plus riche d'émotion et de passion. Elle semble, à l'inverse, trop calme, trop tranquille, trop unie, presque fade. Et lorsqu'une femme offre son amitié à son soupirant, celui-ci n'en est que médiocrement satisfait, car une telle proposition a toutes les apparences d'une fin de non-recevoir.

Certes, avec l'avènement du rationalisme et de nouvelles formes dramatiques - drame bourgeois, comédie larmoyante - l'amitié accède à un statut plus enviable. Dans *Nathan le sage*, Lessing lui réserve un rôle prépondérant, puisqu'elle lie les représentants des trois grandes religions, le juif Nathan, le templier Curd de Stauffen et le musulman Saladin, amitié qui préfigure une entente générale entre les peuples par-delà les barrières et les oppositions de toute nature, une réconciliation entre les adeptes des différentes religions.

Dans *Don Carlos*, la passion amoureuse semble devoir constituer le noyau de l'intrigue. Pourtant, au fil des péripéties, on s'aperçoit qu'il n'en est rien. Aussi convient-il de s'interroger sur les rapports de l'amour et de l'amitié dans ce drame, sur leur importance, leurs fonctions respectives et sur le jugement que Schiller porte à leur sujet.

I. AMOUR, NŒUD DE L'INTRIGUE

Au départ, c'est l'amour qui semble se situer au cŒur du drame. On apprend que le jeune Carlos est sombre et triste, qu'il n'a de goût à rien. Ses joues sont pâles, ses lèvres tremblantes. Son ami, le marquis de Posa lui adresse le reproche suivant :

> Une rougeur qui n'est pas naturelle s'allume sur vos joues pâles, et vos lèvres tremblent fiévreusement.[1]

Schiller semble vouloir s'attacher à dépeindre une passion malheureuse et à présenter son héros sous les traits de l'amoureux ténébreux et maudit. Effectivement, le spectateur apprend peu après le secret de son mal :

> Je suis épris de ma mère...[2]

Il s'agit là d'un thème œdipien par excellence, et le public s'attend à une grande tragédie centrée autour de l'amour interdit et du choc des passions qu'il provoque, comme dans *Phèdre* de Racine. Carlos éprouve pour sa jeune belle-mère, Élisabeth de Valois, qui lui était initialement destinée et que son père, devenu veuf entre temps, lui a ravi, un amour désespéré et ardent, mêlé d'une sombre amertume à l'égard d'un père rival :

> Ma prétention lèse terriblement les droits de mon père. Je le sens, et pourtant j'aime. Cette route ne mène qu'à la folie ou à l'échafaud. J'aime sans espérance... d'un amour condamnable... en de mortelles angoisses et au risque de ma vie... Je vois bien tout cela, et malgré tout, j'aime ![3]

L'analyse des tourments d'un amour contrarié et inassouvi, exacerbé par les interdits, paraît devoir constituer la trame de la pièce.

Quant à Posa, l'ami d'enfance, qui vient de rentrer d'un long voyage, il reprend tout d'abord le rôle traditionnel du confident. Il est le dépositaire des secrets du héros, qui décharge son cœur auprès de lui :

> Un secret affreux me brûle la poitrine. Il faut... il faut que je l'en arrache.[4]

Il sert d'exutoire, de révélateur et permet ainsi au public d'apprendre ce qui doit demeurer caché aux autres personnages.

Il sert également d'intermédiaire. C'est lui qui ménage des entrevues entre son ami et la reine. Carlos, que l'étiquette draconienne de la cour espagnole empêche d'avoir un seul entretien en tête à tête avec sa belle-mère, le prie de lui en fournir l'occasion :

> Ô Rodrigue..., quelques instants seulement, seul avec elle...[5]

Posa réussit à arranger une rencontre, malgré le côté scabreux et compromettant de l'opération. Ce faisant, il reste fidèle à son rôle de confident. Il ne se permet pas de juger les désirs de son compagnon, mais s'y plie avec complaisance, comme s'il était à son service. On se trouve donc, à première vue, à l'intérieur d'un schéma classique où l'amitié est à l'écoute de l'amour, lui est subordonnée et n'existe qu'en fonction de celui-ci.

---

1 Schiller : *Don Carlos*. Traduit et préfacé par Robert Pitrou, 1934, Paris, Montaigne, acte I, scène 2, p. 7.
2 *Ibid.* p. 10.
3 *Ibid.* p. 11.
4 *Ibid.* p. 10.
5 *Ibid.* p. 11.

D'autre part, lorsque Carlos avoue son amour à la reine au cours de cette entrevue obtenue grâce à Posa, celle-ci cherche à atermoyer, à fuir les aveux compromettants, et, au moment de la séparation, se refuse à employer le mot amour :

> CARLOS. - ... Que puis-je emporter avec moi ?
> LA REINE. - L'amitié d'une mère.
> CARLOS. - L'amitié ! D'une mère ![6]

Carlos a la réaction normale de l'amant frustré. La tournure exclamative de sa réponse rend un son ironique et trahit son désappointement. Ce n'est pas la promesse qu'il attendait. Il ne veut pas entendre parler d'amitié, pâle succédané de l'amour, ni considérer la reine comme une mère. Il semble donc devoir rejoindre les autres jeunes héros des pièces de Schiller, Ferdinand de *Intrigue et Amour*, ou encore Karl Moor des *Brigands*. Il apparaît comme un jeune homme impétueux, indompté, qui se livre tout entier à sa passion, fût-elle dangereuse et irréalisable.

Or, ce drame d'une passion insensée avorte, passe progressivement au second plan derrière les relations d'amitié, non seulement celles entre Carlos et Posa, mais aussi celles entre le roi et Posa. Le drame passionnel primitif s'élargit aux dimensions d'un drame philosophique et politique. Cette pièce marque précisément un tournant dans les conceptions dramatiques de l'auteur, qui est en train de prendre ses distances par rapport au *Sturm und Drang* et de préparer sa mutation vers le classicisme. Aussi fait-il évoluer son Carlos, il lui enlève progressivement le rôle de l'amant fougueux, pour lui donner celui de l'ami indéfectible jusque dans la mort.

II. LE TRIOMPHE DE L'AMITIÉ

La dernière scène du drame est, à cet égard, symptomatique. Posa vient de mourir, assassiné par le roi, et Carlos a décidé de partir pour les Pays-Bas et d'y diriger la rébellion contre l'Espagne, afin de se conformer au vœu le plus cher de son ami. Il se sépare donc définitivement de son pays et, par conséquent, de la reine. Or, il semble prendre cette rupture d'un cœur léger. Avant son départ, il a un dernier entretien avec la souveraine qui partage son idéal politique et l'a toujours encouragé à libérer les provinces flamandes.

On s'attendrait à une scène poignante entre les deux amants qui ne se reverront plus, à un déchirement comme celui de Titus et de Bérénice. Or, rien de tel ne se produit. Carlos, le fougueux jeune homme, a accompli une volte-face sentimentale. Conservant une maîtrise de soi et un calme confondants, il se mue en moraliste, en sage qui maintenant fait la leçon à sa belle-mère. Alors que cette dernière se laisse attendrir, se risque à parler de " leur amour ", il l'interrompt brutalement de manière peu galante :

> N'achevez pas, reine... J'ai vécu dans un rêve long et pénible.
> J'aimais... maintenant, je m'éveille. Que le passé soit oublié !
> Voici vos lettres : je vous les rends. Détruisez les miennes. Ne
> craignez plus de ma part aucun transport. C'est fini. Un feu pur
> a calcifié mon être. Ma passion habite les tombeaux des morts.
> Nul désir mortel ne divise plus mon cœur.[7]

6 *Ibid.* acte I, scène V, p. 29.
7 *Ibid.* acte V, scène dernière, p. 214.

Carlos tient un discours de reniement, qui n'est pas sans comporter une certaine muflerie. Il applique à son amour passé l'image dévaluatrice d'un " rêve long et pénible ", c'est-à-dire qu'il lui dénie toute réalité, qu'il le raye de son existence. Et, élément encore plus offensant pour la reine, il lui rend ses lettres. Habituellement, c'est la femme qui, soucieuse de sa réputation, rend ses lettres à son ancien amant et demande que les siennes soient brûlées ; ici le rôle échoit à l'homme, qui inflige ainsi à son interlocutrice une gifle morale. Cette situation inédite trahit la misogynie latente de Schiller, qui, peu sensible au caractère choquant d'un tel comportement, tient à donner de son héros une image d'incorruptible. Il laisse percer une méfiance viscérale, un mépris larvé envers le sentiment amoureux.

Il n'est pas le poète de l'amour comme Goethe. Trop cérébral, trop puritain pour cela, il nourrit envers un tel sentiment des préjugés solidement enracinés, et estime qu'il provoque un amollissement, un affadissement de l'individu. C'est, à ses yeux, un sentiment puéril. Carlos, dégagé de l'adolescence, n'a plus rien de commun avec l'amoureux transi qu'il a été. L'âge adulte se marque par le renoncement à ces sortes d'entraînements, indignes d'un cœur bien trempé. L'homme d'état, le bienfaiteur des peuples ne doit pas être absorbé, ni entravé par un attachement trop exclusif. Il ne doit plus penser qu'au bonheur de l'humanité. Schiller, l'idéaliste, le théoricien, défend l'idée d'une sorte de sacerdoce laïc pour l'homme politique[8].

Il condamne la sensualité. Posa craint que " la vertu " de son ami ne " s'anémie dans les voluptés "[9], lorsqu'il héritera du trône, et Carlos le rassure en ces termes :

> Exact et terrible, ton portrait des monarques. Oui, je t'en crois... Mais c'est la volupté qui seule a ouvert leurs cœurs au vice... Je suis pur encore, moi, adolescent de vingt-trois ans.[10]

Schiller, influencé par une éducation religieuse rigoriste, teintée de piétisme, jette l'anathème sur les plaisirs charnels, dans lesquels il voit une source de dispersion et un gaspillage d'énergie. Curieusement, cette approche lui vient aussi de sa formation médicale. Il considère que l'homme doit garder sa " force virile " pour l'utiliser à des tâches plus hautes, qu'il lui faut opérer un choix.

Cette revendication de pureté apparaît donc comme un thème récurrent dans la bouche de Carlos. Son amour pour la reine est demeuré platonique. Malgré tout, il constituait un obstacle, une tentation, puisque le jeune homme fait mention, dans son dernier entretien avec la reine, d'un " feu " qui l'a purifié et qui est celui de la souffrance occasionnée par la perte de Posa. Schiller rêve d'une catharsis qui délivre le futur conducteur des peuples de son humanité faillible, lui forge l'âme et lui permette de se dépasser[11].

---

8 Jean Mondot : " Don Carlos *ou le moment républicain* ", p. 80 : " Chez Don Carlos, la vertu se caractérise par une volonté de pureté individuelle. Elle prend la forme d'une ascèse morale et physique, signe et preuve d'une ambition noble et exigeante concentrée sur l'exercice désintéressé du pouvoir. Il entre en politique comme on entre en religion. " - In *Friedrich Schiller. Don Carlos. Théâtre, psychologie et politique*. Études réunies par Christine Maillard, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, p. 73-85.

9 *Don Carlos*, *op. cit.* acte I, scène 9, p. 35.

10 *Ibid.* p. 36.

11 Cet idéal peut déboucher sur l'intransigeance et le fanatisme à la manière de Robespierre, qui en fournit une incarnation caricaturale pendant la révolution française. Schiller le pressent. Il suggère qu'il existe chez son Posa un " despotisme de la vertu ". Pierre Hartmann : " Don Carlos devant la pensée française des Lumières : pistes et impasses ", p. 62 - In *Friedrich Schiller. Don Carlos.* Théâtre, psychologie et politique. Études réunies par Christine Maillard,

Son Carlos subit dans cette dernière scène une désincarnation, censée constituer l'apogée de son développement intérieur mais qui lui prête en fait une froideur assez rebutante. Par un étrange retour des choses, il ne se contente pas de repousser l'amour de la reine, mais lui inflige l'affront de lui refuser son amitié, réservée au seul Posa, sanctifiée, rendue unique par sa mort :

> Vous avez été la seule confidente de notre amitié... c'est sous ce nom que vous me resterez ce que j'ai de plus cher au monde. Mon amitié, je ne peux pas davantage vous la donner qu'hier encore mon amour à une autre femme...[12]

Il ravale son ancienne bien-aimée au rôle effacé de simple confidente de son amitié. Il la fait descendre brutalement de son piédestal d'amante inaccessible, et même de reine, à une position tout à fait subalterne, et s'érige, face à elle, en maître à penser, en professeur lui prêchant la morale et le sacrifice :

> Rentrez dans la voie de vos devoirs...[13]

Schiller, influencé par la manie moralisatrice des drames de l'époque des Lumières, verse dans une édification un peu facile. Il procède, semble-t-il, à une substitution de personnage. Carlos n'a plus le même visage. Il subit une métamorphose peu crédible et devient, dans cette dernière scène, un Posa bis. Il fait ce qu'en psychanalyse, on appelle un transfert. Il prend les traits de caractère de son ami défunt et se dissocie de l'être qu'il a été. Schiller opère un basculement. Il montre qu'il existe une telle osmose entre les deux amis, une telle communauté d'âme, qu'une fois l'un décédé, l'autre se substitue à lui, et le prolonge ici-bas. C'est Posa qui continue de vivre et de parler à travers Carlos. On peut donc dire que la pièce s'achève sur le triomphe de l'amitié, une amitié qui surmonte même la mort de l'un des partenaires, tandis que l'amour se dilue, fait figure de brève parenthèse, d'égarement déplorable.

Dès le début de la pièce, on assiste à une dépréciation de l'amour. On apprend que Carlos nourrissait de vastes ambitions avant de s'éprendre de la reine. Posa s'étonne de le trouver si changé :

> Est-ce là cet adolescent fier comme un lion, vers lequel un peuple opprimé me députe ?[14]

Et, plus loin :

> Autrefois, oui, c'était tout différent. Tu étais si riche alors, si chaleureux... si riche ! Tout un univers trouvait place dans ton vaste sein. Tout cela est maintenant fini, englouti par une seule passion, par un mesquin égoïsme. Ton cœur est

---

op. cit. (p. 55-71). Roland Krebs parle de " l'hybris " de Posa, et " d'amitié despotique ", p. 150, " Entre psychlogie et métaphysique. L'amitié dans *Don Carlos* ", *op. cit.*

12 *Don Carlos*, *op. cit.* acte V, dernière scène, p. 215.

13 *Id.*

14 *Ibid.* acte I, scène 2, p. 7.

> complètement mort. Pas une larme pour le monstrueux destin des Provinces, plus une seule larme...[15]

Seule l'amitié lui permettra de retrouver son ancien enthousiasme. Elle est restauratrice, tandis que la passion est réductrice, mutilante. Un tel jugement révèle les distances que Schiller est en train de prendre avec le *Sturm und Drang*, plutôt enclin à célébrer la passion. Loin d'être ennobli par elle, Carlos ressemble à un titan déchu. Précipité par elle dans des abîmes de mesquinerie et d'égoïsme, il a oublié sa générosité et sa noblesse d'âme passées. Schiller manie le paradoxe : " ton cœur est complètement mort ", phrase étonnante puisque Carlos connaît précisément toutes les affres du cœur.

Mais, aux yeux d'un Schiller, pénétré de son idéal humanitaire, seul mérite le nom d'amour, l'amour de l'humanité, c'est-à-dire de tous, alors que l'amour pour un seul constitue une forme d'égoïsme. Devenue une obsession, une idée fixe, la passion encourage au repliement sur soi et au désintérêt du monde extérieur. Il est bien connu que les gens épris se sentent seuls au monde, se suffisent à eux-mêmes et s'abstraient de leur environnement. L'amoureux se situe aux antipodes de l'homme politique, censé se dévouer à la chose publique. Schiller éprouve donc une certaine aversion pour le premier, et rejoint ainsi les préoccupations philanthropiques des rationalistes. En revanche, il est amené à se dégager de l'individualisme du *Sturm und Drang*, de son culte du moi, de son admiration pour la démesure et la frénésie.

Ainsi s'explique son sévère réquisitoire contre l'amour, présenté comme un facteur d'appauvrissement intérieur. Posa se plaint :

> Ô, Charles, comme tu es devenu pauvre, indigent, depuis que tu n'aimes plus personne que toi ![16]

L'amour fait figure d'un chancre qui vide l'individu de sa substance, qui le mine. Carlos n'est plus que l'ombre de lui-même. Il le reconnaît devant son ami :

> Oh ! ce terrible amour a fauché irrémédiablement toutes les jeunes fleurs de mon génie. Pour tes grands espoirs, à toi, je suis mort.[17]

Schiller renverse les représentations chères aux *Stürmer*. L'amour, apanage et stimulateur du génie, devient son fossoyeur. Il est synonyme de défloration intellectuelle, de mort. Il empêche la fécondité spirituelle. Il faut peut-être rattacher ces propos impitoyables à l'expérience personnelle de Schiller qui, amoureux de Charlotte von Kalb, une femme mariée, a préféré rompre avec elle, par scrupule moral, mais aussi vraisemblablement pour se consacrer à son œuvre littéraire et éviter la perturbation qu'un semblable sentiment apportait dans sa vie d'écrivain. Il semble qu'il ait fait cette expérience, fréquente plus tard chez les Romantiques, d'une impossibilité de concilier vie amoureuse et productivité cérébrale, de la nécessité de sacrifier l'une à l'autre. C'est également son réalisme de médecin qui lui dicte une telle attitude. L'amour qui signifie inquiétude, déperdition d'énergie, peut empêcher l'individu de se réaliser dans d'autres domaines.

Dans *Don Carlos*, le constat est sans appel. L'amour a privé le héros de sa personnalité. Celui-ci est " aliéné " au sens psychanalytique du terme, et ne redevient lui-

15 *Ibid.* acte II, scène 15, p. 91.
16 *Id.*
17 *Ibid.* acte I, scène 1, p. 181.

même qu'à la fin de la pièce lorsqu'il est délivré, " guéri " de ce sentiment. Schiller dépeint donc un amour gênant, auquel se heurte Posa, mais qu'il s'efforce de récupérer, pour le mettre lui aussi au service de ses projets. Il ne le combat pas, mais, en gagnant la reine à sa cause, il veut utiliser l'influence qu'elle exerce sur Carlos, pour pousser ce dernier à l'action politique :

> J'ai nourri cet amour, qui à mes yeux n'avait rien de funeste. [...] Dans cette flamme sans espoir, j'ai bien vite discerné le rayon d'or. J'ai voulu le conduire au souverain bien, j'ai voulu le hausser jusqu'à la beauté suprême.[18]

Posa défend une vision utilitaire de l'amour. Celui-ci doit être endigué, canalisé, de manière à servir de force motrice, à permettre le développement moral de l'individu. Il devient éducatif. En faisant de la reine le porte-parole de ses conceptions humanitaires, Posa oblige Carlos à se préoccuper à nouveau de politique.

Mais on peut dire aussi qu'il le téléguide par personne interposée. En effet, il n'était pas facile de le pousser à la rébellion contre son père. Or, c'est la reine qui a fait office d'intermédiaire. Posa lui déclare :

> Carlos ne peut l'apprendre sans répugnance que de vous seule.[19]

En ce sens l'amour est plus fort que l'amitié. Posa n'ose pas directement révéler à Carlos ce qu'il attend de lui, car se rebeller signifie pour le jeune homme trahir non seulement son père mais son pays. Seule, la reine dispose d'assez d'ascendant sur lui pour l'amener à franchir le pas décisif, à se mettre au-dessus de la morale traditionnelle, à faire passer l'intérêt du peuple flamand avant sa fidélité à son pays. L'amour constitue donc un puissant levier, mais il doit être actionné par l'amitié. En lui-même, il est aveugle et stupide. De par son caractère irrationnel et élémentaire, il se situe, selon Schiller, à un stade relativement primitif dans l'évolution de l'individu. Il correspond à une régression, un retour à l'animalité. Il lui faut l'intelligence de l'amitié pour l'éclairer, le guider, et le faire dévier de son but qui est la possession de l'être aimé.

C'est ainsi que se manifeste la tendance spéculative du dramaturge, sa recherche d'une perfection sublime, allant de pair avec une répulsion pour le domaine des instincts. Il privilégie l'amitié, car, dépouillée de sensualité, elle repose plutôt sur un accord des âmes. Ce qui pousse Carlos vers Posa, c'est l'admiration, le sentiment de sa propre infériorité. Évoquant leur enfance, il fait allusion à ce sentiment :

> Un seul chagrin m'oppressait : voir mon intelligence tellement éclipsée par la tienne... Je finis par prendre franchement le parti de t'aimer d'un amour immense puisque je désespérais de t'égaler.[20]

L'amitié est facteur d'élévation. Carlos est mû par l'aspiration à aller au-delà de lui-même, par un désir de perfection. Il s'efforce de s'approprier la pensée, l'idéal de Posa, devenu un modèle à imiter. Ainsi se produit une union spirituelle :

---

18 *Ibid.* acte IV, scène 21, p. 172.
19 *Ibid.* acte IV, scène 3, p. 133.
20 *Ibid.* acte I, scène 2, p. 9.

> Nous étions frères ! Frères par un lien plus noble que n'en forge la nature.[21]

L'amitié ne procède pas de la nature, mais d'une décision humaine, d'une affinité morale. C'est ce qui plaît à Schiller en elle. À l'inverse de l'amour, elle échappe à l'instinct. Elle est délivrée de cette composante charnelle, trop " naturelle " qui, à ses yeux, entache l'amour. Elle relève de l'intellect aussi bien que du cœur, elle est plus éthérée[22].

III. LA CONFUSION ENTRE AMITIÉ ET AMOUR

Cependant, peut-être parce qu'il sent obscurément le caractère trop séraphique et cérébral d'une telle amitié, Schiller ne peut s'empêcher de lui conférer les traits de l'amour, pour lui donner plus de force et de réalité. Carlos parle de son " amour immense " et Posa lui décerne des appellations tendres, comme " Bien-aimé de mon âme "[23], ce qui, entre jeunes gens, peut paraître exagéré, même si l'on tient compte du climat de sentimentalité exacerbée, à la mode dans la littérature de l'époque[24]. Il est frappant de constater que le dramaturge prête à cette amitié les orages, la violence passionnelle, l'extrémisme, qui, d'ordinaire, constituent l'apanage de l'amour.

Ainsi apprend-on que, dans son enfance, Carlos, pour conquérir un Posa plutôt distant et dédaigneux, a assumé à sa place une punition rigoureuse :

> La douleur me faisait grincer, serrer les dents ; mais je ne pleurais pas. Mon sang royal coulait sous les coups impitoyables et infamants ; je te regardais, et je ne pleurais pas...[25]

Ce côté charnel que Schiller méprisait dans l'amour, resurgit ici avec force, ainsi qu'en témoigne l'évocation réaliste du sang qui coule. Cette amitié bascule dans une sensualité masochiste[26]. On plonge dans le domaine de l'inconscient. Le jeune Carlos ne pleure pas, car il est heureux de souffrir pour son ami. Une telle scène rappelle le sacrifice du Christ. Elle donne à cet attachement des allures d'union mystique, consacrée par le sang versé. Schiller se trouve donc contraint d'évoquer des aspects physiologiques pour donner à ces relations plus de densité, de profondeur, pour éviter l'écueil de la fadeur abstraite. Il lui faut

---

21 *Ibid.* acte V, scène 4, p. 193.

22 On peut lui prêter un symbolisme politique. " L'amitié est une préfiguration de l'harmonie future dans laquelle les hommes vivront dans une société d'égaux. L'alliance entre le fils de roi et son sujet devient ainsi une promesse pour l'avenir, car elle est un modèle de relation qui a pour vocation de s'universaliser. " - Roland Krebs : " *Entre psychologie et métaphysique. L'amitié dans* Don Carlos ", *op. cit.*, p. 154.

23 *Don Carlos*, op. cit. acte II, scène 15, p. 89.

24 " On ne s'étonne pas d'entendre Carlos accabler son ami de protestations exaltées ; cette phraséologie était coutumière à l'époque ; et les poésies de jeunesse de Schiller ou ses premières lettres à Körner étaient remplies d'effusions semblables. " - Ernest Tonnelat : *Schiller.* Paris, Didier, 1934, p. 60

25 *Don Carlos*, *op. cit.* acte I, scène 2, p. 10.

26 " La scène fondatrice de l'amitié est placée sous le signe du masochisme : c'est avec joie que Carlos subit sous les yeux de l'aimé et pour l'aimé, les coups infligés par le père tyrannique. " - Roland Krebs : " *Entre psychologie et métaphysique. L'amitié dans* Don Carlos ", *op. cit.*, p. 146.

sacrifier d'une certaine manière au domaine charnel. Et il ne peut évoquer le plaisir que sous son aspect négatif, comme volupté de souffrir pour l'être aimé. Ainsi, l'amitié entre Posa et Carlos prend un certain aspect trouble qui pourrait être exploité par la psychanalyse.

Les relations entre les deux jeunes gens sont loin d'être sereines. Elles sont tourmentées, fluctuantes, traversées de multiples crises et malentendus. Lorsque Posa devient le favori du roi, Carlos en prend ombrage et en conçoit de l'amertume et du soupçon, d'autant plus que Posa ne lui dévoile pas ses intentions, mais affecte de vouloir rester fidèle au monarque. Carlos, après lui avoir confié un portefeuille contenant des lettres de la reine, est en proie au doute, comme le suggèrent les indications scéniques :

> *(Sa main tremble. Des larmes jaillissent de ses yeux, il se jette au cou du marquis et presse son visage contre la poitrine de celui-ci.)* Cela, mon père ne le peut pas. N'est-ce pas, mon Rodrigue? Il ne le peut quand même pas.[27]

Carlos est non seulement tourmenté par le doute, mais aussi par la jalousie. Comme tout amoureux, il exige l'exclusivité, et ne peut supporter d'avoir un rival, un concurrent dans le cœur de son ami. Il adopte une attitude d'amant ombrageux, en se pressant contre lui, en signe non seulement d'affection mais de possession. Schiller campe ici une scène de dépit amoureux. Ce dépit va si loin chez Carlos qu'il le pousse à toutes les imprudences et l'amène à choisir pour confidente celle qui l'a trahi auprès du roi, la princesse d'Eboli.

Pour le sauver, par une surenchère dans le sacrifice, Posa s'accuse alors à sa place d'aimer la reine :

> J'écris à Guillaume d'Orange que j'ai aimé la reine, que j'ai réussi, grâce aux soupçons qui faussement ont pesé sur toi, à échapper aux soupçons du roi.[28]

Posa périt sous les balles d'un tueur dépêché par le roi, en espérant par sa mort préserver Carlos et lui fournir ainsi la possibilité d'accomplir sa mission de sauveur des Pays-Bas. En fait, cette manœuvre débouche sur un échec, puisque Carlos dévoile au roi le subterfuge de son ami et se fait arrêter. Du reste, toute cette combinaison frappe par sa complexité et son invraisemblance.

Mais, la vraisemblance importe peu à Schiller. Ce qui lui importe, c'est de dépeindre une amitié parfaite, qui repose sur un don mutuel, et atteint, sur ce point, un absolu. Cet absolu ne se réalise que si chacun des partenaires est prêt à mourir pour l'autre, fait passer la vie de l'autre avant la sienne propre. C'est précisément le cas de Posa, qui attire sur lui le danger pour épargner son ami :

> Charles ou moi. Le choix fut prompt et terrible. L'un des deux était perdu, et je voulais que ce soit moi... moi plutôt que lui...[29]

Schiller montre ainsi que l'amitié est capable de parvenir à des sommets d'abnégation où l'amour lui-même n'accède pas toujours, qu'elle implique une fusion des personnalités et des intérêts.

---

27 *Don Carlos*, op. cit. acte IV, scène 5, p. 140.
28 *Ibid.* acte V, scène 3, p. 188.
29 *Ibid.* acte IV, scène 21, p. 171.

En outre, comme lui, elle a ses rites et ses serments, qui la consolident. Dans leur enfance, Carlos et Posa se sont juré fidélité sur une hostie. Par la suite, ils renouvellent ce pacte :

> LE MARQUIS. - Allons. Je m'avoue vaincu. Voici ma main.
> CARLOS. - Tu es à moi ?
> LE MARQUIS. - Éternellement, et au sens le plus osé du mot.[30]

Pour donner à cet engagement encore plus de force, ils décident de se tutoyer :

> CARLOS. - Et maintenant, une prière encore ! Tutoie-moi. J'ai toujours envié à tes pareils ce privilège de l'intimité. Ce " tu " fraternel berce mon oreille et mon coeur des douces illusions de l'égalité... [...] Veux-tu être mon frère ?
> LE MARQUIS. - Ton frère ![31]

Ils procèdent à un mariage spirituel, qui, comme dans tous les mariages, consiste à souder, autant que possible, deux êtres en une seule et même entité. C'est pourquoi ils adoptent le tutoiement, créateur d'égalité et d'intimité, et se veulent frères.

Comme dans un couple, ce qui met en péril cette amitié, c'est la présence d'un tiers, en l'occurrence du roi, qui introduit un élément de discorde. Certes, Posa a accepté de devenir son favori, dans un but louable, pour mieux détourner ses soupçons de son fils. Mais, comme il garde le secret sur cette intention, extérieurement, tout l'accuse. D'autre part, il trahit, d'une certaine manière, le pacte de l'amitié. C'est Schiller lui-même qui l'affirme dans un commentaire qu'il a écrit sur sa propre pièce :

> Le feu et la liberté avec lesquels Posa exposait au roi ses pensées favorites qui jusqu'alors étaient restées secrètes entre Carlos et lui, et l'illusion que le monarque pourrait les comprendre et même les mettre en application, constituaient une infidélité manifeste, dont il se rendait coupable envers son ami Karl.[32]

Ainsi, Carlos, qui, au début de la pièce, disputait la reine à son père, lui dispute maintenant son ami. Le parallélisme est frappant. La relation triangulaire se retrouve dans les deux cas, avec le père, éternel rival et gêneur.

Schiller n'arrive donc pas à arracher l'amitié au sillage de l'amour, à la faire sortir des mêmes schémas. Comme il veut dépeindre un sentiment ardent et violent, il lui faut recourir aux mêmes situations types que pour l'amour qui demeure la référence obligée. Et pour montrer la supériorité de la première sur le second, il appuie sur le trait. Ainsi, il semble que Carlos soit plus jaloux de son ami qu'il ne l'a jamais été de la reine. De même le roi n'a jamais autant aimé la reine qu'il n'a aimé Posa :

---

30 *Ibid.* acte I, scène 9, p. 36.

31 *Id.*

32 Friedrich Schiller : *Sämtliche Werke*, zweiter Band, München, Carl Hanser, 1962, *Briefe über Don Carlos*, sechster Brief, p. 245.

> Je l'ai aimé, beaucoup aimé. Il m'était aussi cher qu'un fils. [...] Il fut mon premier amour.[33]

La reine se trouve donc victime, dans cette pièce, d'un double reniement, celui de Carlos qui finit par la repousser, mais aussi celui de son époux qui avoue n'avoir connu l'amour qu'avec Posa. Indirectement, Schiller procède à une dévaluation, non dénuée de misogynie, du rôle et du pouvoir de la femme. Ses héros doivent leurs plus grandes émotions de cœur à un homme. C'est contester à la femme la possibilité d'en susciter. Et le fait que la reine soit un être hors du commun, une figure noble et pure, rend ce constat encore plus accablant. Montrer que même une femme supérieure ne peut parvenir à inspirer un amour authentique et profond, c'est dire qu'aucune n'y parviendra.

Avant de connaître Posa, le roi était vierge de cœur, même s'il éprouvait avec son épouse les tourments de la jalousie et s'il nouait des intrigues avec ses dames d'honneur comme la princesse d'Eboli. Il s'agit là d'une excitation sensuelle. Schiller laisse entendre que le roi, avant sa rencontre avec Posa, n'avait rencontré aucun esprit à sa mesure. Seul un homme pouvait vraiment le comprendre, lui tenir tête et lui inspirer l'estime nécessaire à l'épanouissement de sentiments sérieux chez lui.

Aussi se laisse-t-il aller avec Posa à toutes les faiblesses de l'amour. Il accepte de le voir mettre en cause son pouvoir autocratique :

> L'homme est plus que vous n'avez cru. Il brisera les liens de ce long sommeil et réclamera ses droits sacrés. Il jettera votre nom à côté de celui d'un Néron, d'un Busiris.[34]

Les comparaisons employées par Posa ne sont pas extrêmement flatteuses pour le roi. Néron, Busiris incarnent la férocité et l'arbitraire de la tyrannie. Or, Philipp, dépeint pourtant comme si farouche et si jaloux de son autorité, ne se formalise pas d'un tel manque de respect, pas plus qu'il ne se formalise de voir Posa refuser, dans un premier temps, de le servir. Loin d'en concevoir de la rancune, il ne l'en admire que davantage, allant jusqu'à s'exclamer : " Je n'ai jamais vu pareil homme... "[35] Et même ce refus de Posa renforce sa volonté de le prendre parmi ses fidèles :

> Comment faire pour vous attacher à moi ? [...] Cet orgueil m'est insupportable. Vous êtes à dater d'aujourd'hui, à mon service... Pas d'objection ! Je le veux.[36]

Le roi, comme son fils, se trouve dans la position du quémandeur. Il fait les avances, ne recule devant aucune rebuffade, s'humilie presque, supporte patiemment la fierté hautaine de Posa. Bref, il a le rôle du soupirant dans un couple d'amoureux, tandis que Posa aurait celui de l'amante inaccessible et coquette, qui se fait supplier et n'accorde que parcimonieusement ses faveurs.

Il éprouve une sorte de coup de foudre. Conquis dès la première entrevue, il est, par la suite, prêt à toutes les concessions avec son nouveau favori. Il se dépouille même, pour lui complaire, d'une partie de son pouvoir, puisqu'il lui remet un mandat d'arrêt signé contre son fils, dont il pourra user à sa guise. Il donne donc au jeune homme priorité sur

33 *Don Carlos. op. cit.*, acte V, scène 9, p. 204.
34 *Ibid.* acte III, scène10, p. 122.
35 *Ibid.* p. 124.
36 *Ibid.* p. 125.

son fils. Il s'avère qu'il a songé un temps à le désigner comme héritier du trône. En tout cas, il évoque après coup l'alliance qui aurait pu les unir :

> Il aurait partagé avec moi un royaume...[37]

Posa, fils d'élection, remplace le fils biologique. Le roi, avec l'injustice et le caractère entier, propres aux tyrans, semble avoir rayé de son esprit son héritier naturel. Ce roi, si imbu de ses prérogatives, est prêt à se démettre d'une part de ses attributions au profit de son ami démocrate. Seul un coup de foudre subi, violent, irrésistible peut expliquer une telle transformation de son caractère. Seuls la frénésie, l'aveuglement de la passion peuvent motiver une telle attitude.

Cette amitié paroxystique a opéré en lui une métamorphose si complète, qu'il traverse une phase de dépression inattendue après la mort de Posa :

> LERME. - Le roi a pleuré.
> DOMINGUE. - Pleuré ?
> TOUS *(à la fois, interdits de stupeur).* - Le roi a pleuré ?[38]

Posa a réveillé chez ce souverain froid et distant une sensibilité qui semblait morte. C'est un nouvel homme qui est né, mais qui disparaîtra après le décès de l'ami bien-aimé[39]. Et le plus étrange, c'est qu'il a ordonné lui-même cet assassinat dans un accès de colère vindicative, mais aussi par une violence autodestructrice.

Ainsi s'aperçoit-on que les amitiés dépeintes par Schiller oscillent entre masochisme et sadisme. Carlos éprouve de la joie à souffrir pour son ami ; de même Posa s'offre en holocauste pour lui. Le roi, qui reste un tueur, ne saura que faire abattre son favori, mais, en même temps, c'est lui-même qu'il lèse et mutile. Il voudrait par la suite rattraper son geste :

> Rends-moi ce mort. Je veux le ravoir. [...] Ah ! pour qu'il vécût encore, je donnerais les Indes ![40]

En punissant l'ami, il s'est puni lui-même. Il est en outre saisi d'une jalousie posthume à l'égard de son fils qui prétend que Posa est mort pour lui. Le roi aurait voulu qu'une telle preuve d'amour s'adressât à lui :

> Si seulement c'était pour moi qu'il était mort ainsi ![41]

Il ne peut supporter la pensée que Posa ait été plus attaché à un autre qu'à lui. Ainsi assiste-t-on au spectacle presque indécent du père et du fils se disputant le souvenir du défunt. Carlos affirme :

---

37 *Ibid.* acte V, scène 9, p. 203.
38 *Ibid.* acte IV, scène 23, p. 178.
39 " La trahison de l'ami choisi le détruit humainement et entraîne une sorte de nihilisme qui le poussera dans les bras du Grand-Inquisiteur. " - Roland Krebs : " Entre psychologie et métaphysique. L'amitié dans *Don Carlos* ", *op. cit.*, p. 152.
40 *Don Carlos*, acte V, scène 9, p. 203.
41 *Ibid.* p. 204.

> L'amour, telle fut toute sa belle vie ; l'amour pour moi, telle fut sa grande, sa belle mort. Il était mien.[42]

Et plus loin :

> Regardez là ! C'est pour moi qu'il est mort ![43]

Il revendique la possession de Posa jusque dans la mort, et le roi la lui conteste avec non moins d'âpreté :

> Et à qui a-t-il fait ce sacrifice ? À mon fils, cet enfant ? Jamais.
> Je ne le croirai pas. Un Posa ne meurt pas pour un enfant.[44]

Le roi minimise l'attachement de Posa pour Carlos. Lui-même se rend à l'évidence qu'il n'a pas été aimé, mais il n'accepte pas l'idée que son fils puisse l'avoir été.

Schiller procède donc à un amalgame involontaire entre amitié et amour. Il prête à la première toute la violence possessive du second, son refus de partager l'être aimé, son besoin de le croire tout à soi. C'est pourquoi l'amitié devient, comme l'amour, à la fois créatrice et destructrice, stimulante et dévastatrice. Elle a fait du roi et de Carlos des hommes nouveaux. Elle a été pour eux facteur de renaissance. Posa a communiqué à son ami son idéal politique et humanitaire, et semble, après sa mort, lui avoir transmis son énergie et sa volonté de servir l'humanité. Sa disparition lui donne l'impulsion définitive :

> Une courte nuit a donné des ailes à la course lente de mes ans,
> m'a donné prématurément la maturité virile.[45]

Ici se manifeste toute l'ambivalence de l'amitié. Il faut que l'ami meure pour que Carlos grandisse, atteigne sa pleine stature morale. Auparavant, il n'était encore qu'un adolescent instable, pris entre un père redoutable et un ami, certes compréhensif et affectueux, mais dont la supériorité intellectuelle l'écrasait et qui le manipulait[46]. Sa mort est à la fois une épreuve et une libération. La douleur qu'elle lui cause l'ébranle ; mais, en même temps, le vide qu'elle provoque, l'impossibilité où il se trouve désormais de s'appuyer sur un autre, le forcent à agir et à assumer ses responsabilités. Selon Schiller, la solitude est nécessaire pour devenir un homme. Elle mûrit et fait grandir.

IV. LE DÉPASSEMENT DE L'AMITIÉ

Ainsi, l'accession à la maturité est marquée par le renoncement à toute forme d'attachement personnel, qu'il soit amoureux ou amical, car il constitue un signe de faiblesse, pardonnable uniquement chez une femme. La reine en offre l'exemple le plus frappant. Malgré sa noblesse d'âme, elle ne sait pas imposer silence à son cœur parce qu'elle n'en demeure pas moins une femme. Carlos la dépasse dans l'abnégation parce

---

42 *Ibid.* acte V, scène 3, p. 193.
43 *Ibid.* p. 194.
44 *Ibid.* acte V, scène 9, p. 204.
45 *Ibid.* acte V, scène dernière, p. 215.
46 " Posa utilise le roi et son fils comme des outils : il instrumentalise la confiance du roi et l'amitié de l'infant. " - Hans-Jürgen Schings : " Don Carlos *und die Illuminaten* ", in *Friedrich Schiller : Don Carlos. Théâtre, psychologie et politique, op. cit,* (p. 103-115), p. 110.

qu'il possède cette force virile qui lui fait défaut. Il semble donc que Schiller mette l'amour au rang des enfantillages, des péchés de jeunesse, indignes d'un homme mûr, et qu'il étende sa méfiance à toute expression de la sentimentalité, même à l'amitié, qu'il valorise certes par rapport à l'amour, mais dont, par ailleurs, il souligne la vocation à se sublimer. Il en vient à prôner une sorte de stoïcisme, en instaurant chez son héros un processus purificateur.

À la fin de la pièce, Carlos a brisé les liens qui le rattachent à l'humanité moyenne et à la famille. On a dit que, dans cette pièce, Schiller était resté tributaire du drame bourgeois, cher à *l'Aufklärung*, dans la mesure où il faisait pénétrer le spectateur dans la vie intime de ses héros princiers, n'hésitant pas à les montrer dans des situations triviales, par exemple un roi à moitié dévêtu, à l'issue d'une nuit blanche passée à se demander si son épouse le trompe, ou encore une reine en vêtement de nuit dans la dernière scène. Certes, la famille est au cœur du drame, mais il s'agit d'une famille-nœud de vipères, en proie à d'inavouables conflits et rivalités, d'une caricature de ce qu'elle devrait être, et l'objectif de l'auteur semble être d'en montrer la déliquescence et la désagrégation.

Il laisse ainsi entendre que, comme l'amour, comme l'amitié, elle doit être dépassée, car elle retient l'individu prisonnier, l'étouffe. Elle ne permet pas au grand homme de se réaliser. Le bonheur qu'elle peut dispenser est un bonheur amollissant. Aussi faut-il se libérer de son emprise. On retrouve ici l'idéologie du *Sturm und Drang*, et son individualisme. Carlos rejette sa famille à la fin de la pièce, proclamant :

> Maintenant je quitte l'Espagne et je ne reverrai plus mon père... jamais plus dans cette vie. Je ne l'estime plus. La voix de la nature est morte dans mon sein... Soyez de nouveau pour lui l'épouse. Il a perdu un fils.[47]

Assurément, Carlos quitte une famille empoisonnée par la faute d'un père dénaturé, et non pas une famille unie et heureuse. Mais, au fond, peu importe ce qu'elle est. Il la quitte pour servir son idéal politique, et non pour en fonder une autre. Qui plus est, il semble avoir renoncé à tout jamais à ce genre de bonheur. Il le déclare implicitement :

> Mes moissons sont faites.[48]

Cette formulation imagée est destinée à faire sentir que moralement ce jeune homme se sent comme un vieillard. Le temps des moissons est pour lui passé. Il a tiré de la vie toutes les joies qu'elle pouvait lui donner et ne pense plus qu'à faire son devoir et à se dévouer au peuple flamand.

Schiller se refuse donc à présenter la famille sur le modèle du drame bourgeois, comme un cocon protecteur, un refuge dans lequel l'individu trouve force, énergie et épanouissement. Il faut que Carlos renie les siens pour pouvoir se dévouer à la grande cause humanitaire qui l'attend :

> Je cours libérer de mains tyranniques mon peuple opprimé. Madrid ne me reverra que roi, ou jamais. Et maintenant, pour la dernière fois, adieu ![49]

---

47 *Don Carlos*, acte V, scène dernière, p. 215. *Id.*
48 *Id.*
49 *Id.*

Carlos apparaît comme le héros de la transgression par excellence. Il foule aux pieds la morale familiale traditionnelle qui exige le respect des enfants envers leurs parents. Or, il trahit non seulement son père, mais aussi, et à travers lui, son roi et son pays, en allant fomenter aux Pays-Bas une rébellion qui va mettre en péril le trône espagnol. Il commet cette trahison au nom de valeurs plus hautes que celles de la morale familiale ordinaire, les valeurs humanitaires et cosmopolites.

En effet, Schiller place, au-dessus de la famille biologique, la grande famille humaine. Et même, il dénigre l'une au nom de l'autre. À ses yeux, on ne peut pas vraiment aimer l'humanité si l'on est prisonnier d'amours individuelles. C'est pourquoi Posa apparaît d'emblée comme un solitaire, détaché de toute affection. Il est chevalier de l'ordre de Malte[50], et en tant que tel, voué au célibat. Aussi semble-t-il ignorer les inclinations amoureuses. Son amitié pour Carlos elle-même est subordonnée à ses projets politiques, conditionnée par eux. Elle n'occupe qu'une petite partie de son cœur, comme Schiller le souligne dans ses commentaires sur l'œuvre, en déclarant souscrire entièrement sur ce point au jugement du roi :

> Dans la bouche de ce connaisseur d'hommes je place mon apologie et mon propre jugement sur le héros de la pièce [...] : " La pauvre flamme de l'amitié ne remplit pas le cœur d'un Posa, qui battait pour l'humanité entière. Sa passion, c'était l'univers avec toutes les générations à venir. "[51]

Schiller utilise une image dépréciatrice, celle d'une " pauvre flamme ", pour qualifier un sentiment qu'il semblait pourtant vouloir exalter. C'est que l'amitié, supérieure à la passion amoureuse, car plus altruiste et plus éthérée, pâlit devant le dévouement à l'humanité. Si Posa aime Carlos, c'est parce qu'il peut aimer en lui l'humanité toute entière :

> Dans le seul Carlos il voit maintenant son humanité ardemment aimée. Son ami est le point névralgique dans lequel se rassemblent toutes ses représentations de cet ensemble composite.[52]

Carlos partage toutes les conceptions de Posa. Aussi ce dernier voit-il en lui l'illustration de son idéal. De plus il voit en lui un intermédiaire, un instrument qui lui permettra de servir l'humanité. Schiller s'efforce donc d'élargir l'amitié, de la transcender, de l'ennoblir par cette pensée du bien-être général, par l'idéal cher aux rationalistes de la grande famille humaine.

C'est pourquoi Carlos atteint lui aussi à la fin du drame, après un processus de purification exemplaire, au parfait désintéressement, à l'altruisme absolu. Lui aussi, comme Posa, réalise dans sa vie, l'idéal sacerdotal. Investi d'une mission politique, il fait le sacrifice de ses désirs de bonheur personnel. Posa parle beaucoup du " bonheur du citoyen "[53] dans les discours qu'il tient au roi. Tel est l'objectif que doit se fixer l'homme politique. Mais ainsi il doit faire passer son propre bonheur au second plan, ou plutôt le

---

50 " Ordre voué spécifiquement à l'entraide et à la charité. " - Jean Mondot : " Don Carlos *ou le moment républicain* ", *op. cit.* p. 81.

51 Schiller : *Briefe über Don Carlos*, *op. cit.*, siebenter Brief, p. 249.

52 *Ibid.* vierter Brief, p. 240.

53 *Don Carlos*, op. cit., acte III, scène 10, p. 121.

mettre à faire celui des autres. Schiller, sous l'influence de la piété de son enfance, est tenté de transposer le rôle du pasteur dans le domaine profane du chef d'état. Une certaine misogynie l'incite à penser que seuls les hommes sont capables d'un tel oubli de soi. Il prête à la reine des sentiments admiratifs pour Carlos :

> Ô Charles ! que faites-vous de moi ?... Je n'ai pas le droit d'oser m'élever jusqu'à tant de grandeur virile ; mais je suis capable de vous comprendre et de vous admirer.[54]

La répartition des rôles est sans ambiguïté. La reine adopte une attitude de soumission déférente parce qu'elle est femme, tandis que la grandeur apparaît comme l'apanage de l'homme.

Schiller assigne à la femme le cercle étroit de la famille, tandis qu'il assigne à l'homme celui plus vaste de l'univers. Ainsi Carlos exhorte Élisabeth à être à nouveau " l'épouse de Philippe ". Pour un homme actif, aux hautes ambitions politiques, une épouse, une famille et même un ami constitueraient autant d'entraves qui le gêneraient dans l'accomplissement de sa tâche. Carlos, à la fin de la pièce, est dégagé de ces chaînes affectives. Il est présenté comme un homme libre, en pleine possession de ses moyens, capable de réaliser une grande œuvre. Il a l'attitude et l'état d'esprit d'un vainqueur. De cette façon, Schiller compense l'issue tragique qu'il lui faut donner à la pièce, pour se conformer aux données historiques. Dans l'histoire, c'est Philippe qui triomphe et fait arrêter son fils. Le drame ne peut donc s'achever que par la défaite de Carlos, livré par le roi au Grand-Inquisiteur.

Cependant, outre le triomphe moral qu'il ménage à Carlos, Schiller laisse pressentir au cours de l'intrigue le succès ultérieur des idées de Posa. Celui-ci reconnaît dans un long entretien avec le roi :

> Le siècle n'est pas mûr pour mon idéal. Je vis en citoyen des siècles à venir.[55]

Il annonce une ère future de bonheur :

> Des siècles plus doux supplanteront l'époque de Philippe ; ils apporteront une sagesse plus tolérante ; le bonheur du citoyen et la grandeur du prince réconciliés, iront alors de pair ; avare, l'État ménagera le sang de ses enfants et la nécessité prendra l'aspect d'humanité.[56]

Schiller joue les prophètes à bon compte. Comme la pièce est censée se dérouler au XVI^e^ siècle, ce lui est facile de suggérer l'évolution politique qui se produit au XVIII^e^, avec le despotisme éclairé et les revendications de liberté qui se font jour sous l'impulsion des Encyclopédistes et de l'*Aufklärung*. En outre, il pressent les bouleversements qui se préparent. La révolution française n'a pas encore eu lieu, mais l'agitation des esprits est grande et des craquements se font entendre dans le système en place. À travers Posa, le jeune dramaturge donne libre cours à son optimisme et à son cosmopolitisme. Il est persuadé que les idées démocratiques triompheront et que l'amour de humanité, qui les

54 *Don Carlos*, *op. cit.* acte V, dernière scène, p. 215.
55 *Ibid.* acte III, scène 10, p. 118.
56 *Ibid.* p. 121.

sous-tend, est le sentiment le plus noble et presque le seul digne d'être éprouvé par un homme, qu'il indique chez celui-ci un haut degré d'évolution morale.

CONCLUSION

Le début de *Don Carlos* peut donner à entendre que l'amour constitue son sujet principal, puis, très vite, il semble que ce sentiment soit complètement éclipsé par l'amitié. Or, Schiller se défend énergiquement dans ses *Lettres sur Don Carlos* d'avoir voulu célébrer l'amitié. S'adressant à un interlocuteur fictif, il déclare :

> Vous prétendez avoir trouvé récemment dans *Don Carlos* la preuve que l'amitié passionnée pouvait être pour la tragédie un sujet tout aussi émouvant que l'amour passionné, et ma réponse selon laquelle je m'étais réservé la peinture d'une telle amitié pour l'avenir, vous a déconcerté.[57]

Certes, il s'insurge contre l'interprétation de son interlocuteur. Mais, en même temps, le fait qu'il éprouve le besoin de mettre les choses au point, montre que le doute est permis. L'amitié semble tellement valorisée dans la pièce qu'on est en droit de se tromper sur les intentions de l'auteur. On peut penser que ce dernier s'est laissé entraîner plus loin qu'il ne l'aurait voulu dans la peinture de cette fraternité d'élection entre Posa et Carlos, qui correspond à sa sentimentalité intime. Après coup, lorsqu'il n'est plus dans le feu de la composition dramatique, il cherche à se démarquer d'une telle orientation pour donner plus de force à l'aspect philosophique et idéologique de la pièce.

Assurément, il ne faut pas sous-estimer ce dernier aspect. L'amitié, bien qu'omniprésente, doit donc être considérée, si l'on veut rester fidèle à l'optique schillérienne, comme un moyen et non comme une fin. Elle est un moyen d'enrichissement personnel au contact d'une autre pensée, mais elle doit déboucher sur un sentiment plus vaste. Simplement, on peut dire que Carlos a découvert l'humanité d'abord dans la personne de son ami, avant d'être capable de l'aimer pour elle-même. Une âme moins généreuse, comme celle du roi, en sera incapable, et, après avoir été élevé au-dessus de lui-même par son amitié pour Posa, il lui faudra retomber dans la solitude d'un pouvoir absolu et pourtant dérisoire. Quant à Posa, il n'a besoin ni du roi, ni de Carlos pour se hausser à l'amour du genre humain. Il est l'élément moteur, le foyer de la pensée qui éclaire les autres et leur indique le chemin. Mais, en aimant l'humanité, il est forcé d'aimer les individus qui la composent. C'est ce qui explique la confiance qu'il fait au roi, et également son dévouement à Carlos. Schiller a voulu le préserver du risque d'apparaître comme un idéologue fanatique au cœur froid. C'est pourquoi il montre que l'amour de l'humanité prend chez lui la forme d'une passion ardente, d'une énergie brûlante qui le pousse à l'action et au sacrifice.

Ainsi, il établit une hiérarchie très nette entre les diverses manifestations de l'amour, qui va de l'égoïsme à l'altruisme, du sensuel à l'éthéré, du contingent au sublime, du particulier au général. Il appelle au renoncement et au passage de l'amour pour une personne en particulier à celui pour le genre humain tout entier. *Don Carlos* est certainement l'une des pièces où il se livre le plus à son idéalisme, à son goût de l'utopie politique.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

57 Schiller : *Briefe über Don Carlos*, *op. cit.*, dritter Brief, p. 230.

IV - DOMAINE HISPANOPHONE

Christian ANDRÈS

La "nivola" de Miguel de Unamuno ou l'invention d'un nouveau "genre" romanesque

Emmanuelle GARNIER

Calderón et le tailleur de vers

Jean-François PODEUR

Poésie argentine et identité nationale de la conquête à 1930

Carole RODIER

Compte rendu de *Boulevard du Guinardo* de Juan Marsé

LA " NIVOLA " DE MIGUEL DE UNAMUNO OU L'INVENTION D'UN NOUVEAU " GENRE " ROMANESQUE

(réflexions critiques sur *Niebla*, 1914)

J'invente le genre, et inventer un genre n'est rien d'autre que de lui donner un nom nouveau, et je lui donne les lois qu'il me plaît[1]
(Unamuno)

Miguel de Unamuno (1864-1937), philosophe, linguiste, essayiste, romancier, dramaturge, poète, intellectuel engagé, est surtout connu en France pour le fameux essai " existentialiste " avant la lettre qu'est son *Del sentimiento trágico de la vida* (1913)[2]. Son activité romanesque - en dehors des hispanistes et spécialistes de la chose littéraire - me semble peu connue en général, voire injustement ignorée, la rareté des traductions disponibles ou l'absence de rééditions le cas échéant pouvant expliquer en partie cette lacune culturelle. Un autre facteur est l'attitude contradictoire de la Critique elle-même vis-à-vis des romans d'Unamuno, soit exaltés et considérés comme la manifestation littéraire la plus originale et profonde d'Unamuno (Julián Marías)[3], soit au contraire sous-estimés, dépréciés, au nom du critère de la vraisemblance plutôt mis à mal dans la narration unamunienne. En outre, eu égard à la personnalité toujours à vif et si présente d'Unamuno dans ses romans, le problème biographique peut brouiller les cartes de la Critique : ou bien on recherche dans ses romans l'homme Unamuno, on considère ses protagonistes comme des porte-parole de l'auteur (Ricardo Gullón, Geoffrey Ribbans, Carlos Blanco-Aguinaga)[4], ou bien - et cette tendance est plus récente - on distingue entre l'œuvre et la biographie (D. Turner, Forster). Enfin, signalons une autre difficulté inhérente à la pratique romanesque d'Unamuno - particulièrement sensible dans le cas de *Niebla* (*Brouillard*)[5]- c'est la composition elle-même des romans. Unamuno, conçoit-il ses œuvres romanesques sans

---

1 L'édition espagnole utilisée est celle de Espasa-Calpe, "Colección Austral", N° 99, Madrid (11ème éd. de 1966, la première étant de 1939). Les traductions sont miennes. L'original de l'exergue se trouve p. 92 dans l'édition citée : "*Invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place*". Je restitue donc en note chaque fois le texte original pour le lecteur hispaniste ou qui sait suffisamment d'espagnol.

2 Traduction française de M. Faure-Beaulieu, 1917. C'est le chef-d'œuvre d'Unamuno, un essai sur l'échec du scientisme et de la raison, sur notre aspiration à l'immortalité, le sentiment douloureux et angoissant de notre destin.

3 Voir son *Miguel de Unamuno*, Espasa-Calpe, Madrid, 1980 (1ère éd. 1942).

4 Par ordre alphabétique de noms d'auteurs, signalons les ouvrages suivants : Carlos Blanco-Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, 1975 (1ère éd. 1959) ; Ricardo Gullón, *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, 1976 ; Geoffrey Ribbans, *Niebla y soledad*, Madrid, 1971.

5 Dans "Histoire de *Niebla*" qui précède le récit, Unamuno lui-même souligne que ce roman a été son œuvre la plus traduite ; la première traduction française est due à Noémi Larthe, parue sous le titre "*Brouillard*" (Collection de la *Revue Européenne*, 1926). J'emploie ici le titre espagnol original "*Niebla*" le plus souvent, et j'ai recours à sa traduction "*Brouillard*" pour rendre plus explicites certains de mes commentaires.

auncun plan préalable, sans se soucier de la forme (thèse assez communément répandue), ou bien *a contrario* un roman a-typique comme *Niebla* est-il beaucoup mieux structuré qu'il n'y paraît au premier abord ou à la première lecture ? Que signifie le sous-titre (intraduisible) " nivola " -parenthèse générique, paratexte - qui accompagne le titre original de *Niebla* ? D'autres questions auxquelles j'essaierai de répondre sont les suivantes : une oeuvre comme *Niebla* peut-elle résumer à défaut d'un discours théorique et critique systématique sur le roman du moins un corpus significatif d'idées essentielles et d'intuitions unamuniennes sur le genre romanesque ? *Niebla*, à sa manière, n'est-il pas un roman expérimental avec une problématique singulièrement moderne en son temps, et toujours susceptible de concerner et d'intéresser romanciers, critiques et lecteurs contemporains ?

Résumer la trame narrative, l'action de *Niebla* ne va pas de soi. Si l'œuvre se présente précédée d'un prologue (signé " Víctor Goti "), d'une réponse au prologue (" post-prologue "), d'un texte narratif de trente-trois chapitres, et d'un épilogue intitulé " Oraison funèbre en guise d'épilogue " (où Orfeo, le chien d'Augusto, nous communique d'ultimes réflexions sur l'homme et sur son maître défunt, avant de mourir de chagrin à son tour), il ne serait pas impossible de proposer le résumé thématique suivant : le protagoniste principal, Augusto Pérez, se débat quelque peu tiraillé entre l'amour et la vie ; il finit par rencontrer (pour son malheur) l'auteur lui-même - Unamuno - et se rend compte alors de la nature problématique et fictive de son être, révélation qui davantage peut-être que la tromperie amoureuse de la femme qu'il devait épouser - Eugenia- l'amène à l'idée de suicide et à la mort (mais chez Unamuno cette " mort " se renverse en vie éternelle). Mais précisément, à cause de cette intervention de l'auteur-créateur lui-même dans son récit, de cette confrontation dramatique et violente entre l'auteur et son propre personnage, le lecteur est autorisé à s'interroger : qu'est *Niebla* en fin de compte, l'histoire d'Augusto, le personnage fictif principal, ou l'histoire d'un auteur qui se regarde écrire une (ou plusieurs en réalité) histoire ? En vérité, *Niebla* se prête à une double lecture, et tout dépend de la perspective choisie. Deux lectures, donc, deux protagonistes principaux ou deux voix dominantes dont celle de l'auteur Unamuno. L'aspect quantitatif importe peu en la circonstance : l'histoire d'Augusto Pérez l'emporte largement en nombre de chapitres, la partie où Unamuno intervient ne représente que quelques chapitres du XXXI au XXXIII inclus, soit les trois derniers (auxquels il conviendrait d'ajouter la réponse d'Unamuno à Víctor Goti, le pseudo-prologuiste de *Niebla* - et le commentaire en italique à la fin du chapitre XXV), mais, bien entendu, du point de vue qualitatif, épistémologique, ces quelques pages sont essentielles.

Ces questions de niveaux narratifs dans *Niebla* ne manquent pas d'intérêt, certes, mais elles ne feront pas l'objet primordial de mon étude. Ce qui retiendra plus particulièrement mon attention sera la présence d'un ensemble d'observations, affirmations, définitions, commentaires sur la nature de l'œuvre en train de s'écrire, sur ce qu'est le roman (" novela " en espagnol) et ce texte-là en particulier (*Niebla* a pour sous-titre " nivola "), la relation entre l'auteur et son héros, question si magistralement étudiée par Bakhtine, et le rapport qui relie ce texte de fiction avec l'œuvre philosophique d'Unamuno.

Le titre métaphorique lui-même de ce roman - *Brouillard* en traduction française[6] - nous invite à réfléchir d'emblée sur le ou les sens possible (s) qu'Unamuno suggère. Assez

6 Voir *supra*.

tôt, dès le chapitre IV, le " brouillard " apparaît associé à l'amour et à la création, à la création ou naissance de l'amour[7] :

> Peut-être mon amour a-t-il précédé son objet. Qui plus est, c'est mon amour qui l'a suscité, qui l'a extrait du brouillard de la création.

Le " héros " unamunien Augusto Pérez dialogue souvent avec lui-même, avec d'autres personnages aussi, avec l'auteur finalement, avec nous tous, lecteurs. Il est significatif de constater qu'une première référence au " brouillard " soit liée à l'amour et à la création. Le roman d'Unamuno intitulé " Brouillard " est bien une interrogation mi comique mi tragique sur l'amour, la mort, le monde, le temps et l'éternité, la folie et la raison, le vrai et le faux, la réalité et l'illusion, la veille et le rêve, l'acte d'écriture et la lecture. Le texte fourmille de questions, d'assertions du genre[8] :

> L'ennui est le fond de la vie, et c'est l'ennui qui a inventé les jeux, les distractions, les romans et l'amour.

Et un peu plus loin[9] :

> Le monde est un kaléidoscope. La logique, c'est l'homme qui l'introduit. L'art suprême, c'est celui du hasard.

Ou encore cette interrogation qui renvoie le lecteur à Calderón, et à *La vie est un songe*[10]:

> Qu'est-ce que le monde, sinon le rêve que nous rêvons tous, le rêve commun ?

Mais recherchons plutôt ce qui sous-tend d'un point de vue pragmatique et théorique la conception unamunienne du roman. En fait, l'intertextualité joue un rôle important dans le roman unamunien, et si *Niebla* mentionne directement des auteurs comme Quevedo, Leopardi, Tirso de Molina, Shakespeare, Platon...[11], il y a aussi des allusions et références indirectes à Galdós, la Bible, Molière et Descartes. Cependant, parmi tous les auteurs cités directement ou indirectement, il y en a un qui me paraît dominer l'ensemble : Cervantès avec son *Don Quichotte*. Il est vrai qu'Unamuno, en tant que figure représentative de la Génération espagnole dite de 1898[12], n'a pu manquer de s'interroger, de méditer sur

---

7 Chaque traduction - qui m'est propre - du texte unamunien renvoie donc à l'édition espagnole que j'ai indiquée *supra* (note 1) : "*Tal vez mi amor ha precedido a su objeto. Es más, es este amor el que lo ha suscitado, el que lo ha extraído de la niebla de la creación*" *(p. 37).*

8 *Ibidem; "El aburrimiento es el fondo de la vida, y el aburrimiento es el que ha inventado los juegos, las distracciones, las novelas y el amor"*, p. 40 .

9 *Ibidem, ibid.* : "*El mundo es un caleidoscopio. La lógica la pone el hombre. El supremo arte es el del azar.* "

10 *Ibidem; "¿ Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común ? "*, p. 71.

11 Auxquels il conviendrait d'ajouter : Xénophon, Jules Verne, Fernando de Rojas, Echegaray, Campoamor, Manuel Machado, Pindare, Dante, Virgile, Lesage, Homère, Socrate.

12 Pour le lecteur non hispaniste, je préciserai donc très schématiquement que cette génération d'écrivains, d'intellectuels, de penseurs, appelée "Génération de 1898" a pour dénominateur commun le désastre militaire espagnol à Cuba en 1898 (perte de la dernière colonie), ses

l'Histoire, l'histoire de l'Espagne, les causes de sa grandeur et de sa décadence, le caractère même du peuple espagnol, les vérités essentielles, les sources littéraires hispaniques. Et dans cette longue, intense, et souvent douloureuse réflexion, Unamuno ne pouvait que rencontrer sur sa route le roman génial de Cervantès, et dans une large mesure " quichottera " à son tour. Il écrira d'ailleurs un important essai intitulé *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) qui est une glose très personnelle du roman de Cervantès, où il revendique le modèle quichottesque contrairement à d'autres contemporains qui voyaient plutôt dans le quichottisme espagnol une des causes de la décadence historique et économique de leur pays, les autres nations européennes s'étant tournées depuis longtemps vers des valeurs beaucoup plus matérialistes. Pour Unamuno, donc, avide d'authenticité et d'absolu, Don Quichotte symbolise le héros, l'homme en quête perpétuelle de renommée et d'immortalité, un être paradoxal que rien n'arrête et qui s'est forgé lui-même, qui suit sa route jusqu'au bout seul contre tous. Et Unamuno va plus loin que l'écriture d'un simple essai : il finit par s'identifier purement et simplement avec Don Quichotte. Dans *Niebla*, les références à *Don Quichotte* et à Cervantès ne sont pas rares : dès le prologue fallacieusement signé " Víctor Goti ", il y a deux allusions à Cervantès ; au chapitre XVII, Víctor, l'ami d'Augusto Pérez lui raconte comment s'est marié le vieux noceur don Eloíno Rodríguez de Alburquerque y Álvarez de Castro, dont le nom à lui seul est tout un programme parodique. Le récit de telles amours si peu romantiques (avec doña Sinfo, une vénérable matrone veuve deux fois) est donné pour véridique, et Víctor a songé à en tirer la matière d'une saynète. Puis il a décidé de l'interpoler dans le roman qu'il est en train d'écrire, à la manière de Cervantès qui a glissé dans son *Quichotte* quelques nouvelles. Ultérieurement, dans le chapitre capital qu'est le chapitre XXXI où a lieu la confrontation dramatique entre l'auteur et sa créature (une de ses créatures), Unamuno va s'emporter et proclame son espagnolisme en ces termes vigoureux[13] :

> Eh bien ! oui, je suis espagnol, espagnol de naissance, d'éducation, de corps, d'esprit, de langue, et même de profession et de métier ; espagnol surtout et avant tout et l'espagnolisme est ma religion, et le ciel en qui je crois est une Espagne céleste et éternelle, et mon Dieu un Dieu espagnol, celui de Notre Seigneur Don Quichotte ; un Dieu qui pense en espagnol et qui a dit en espagnol : que la lumière soit !, et son verbe fut verbe espagnol...

On le voit bien, Don Quichotte est bien plus qu'un héros romanesque pour don Miguel de Unamuno : il incarne, selon lui, l'Espagne éternelle, l'âme profonde de tout authentique Espagnol. Plus qu'un personnage de roman, Don Quichotte acquiert une véritable

---

conséquences sur la vie intérieure du pays. Toute une série de questions se posent alors, tout le monde parle de "régénération nationale". C'est une génération d'hommes qui parlent beaucoup et écrivent beaucoup, qui tous se demandent ce qui se passe (s'est passé et se passera) en Espagne. Quelques noms à part celui d'Unamuno (qui a 35 ans alors) : Baroja, Valle-Inclán, Maeztu, Machado (Antonio), Miró, Azorín... On peut estimer que la correspondance d'Unamuno avec Ángel Ganivet sur *El porvenir de España* ("*L'avenir de l'Espagne*"), 1897, est la première manifestation de cette génération.

13 *Op. cit.*; "*¡ Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio; español sobre todo y ante todo el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna, y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote; un Dios que piensa en español y en español dijo : ¡ sea la luz !, y su verbo fue verbo español...* ", p. 152.

dimension divine, voire une hypostase, et, dans l'activité romanesque d'Unamuno, et parmi les éléments théoriques préexistants, le grand roman polyphonique de Cervantès joue un rôle majeur. Il y a un passage révélateur dans *Cómo se hace una novela (Comment on fait un roman)* (1927), où Don Quichotte et Jésus-Christ sont rapprochés de manière inattendue : par le rire et l'agonie. *Don Quichotte* est un roman parodique, et son héros est risible. Ou tragique, ou les deux à la fois. Unamuno parle alors de " *l'abyssale passion tragique de Notre Seigneur Don Quichotte* ", et aussitôt souligne la parenté avec le Christ, parce que lui aussi a fait rire avec son agonie, et de citer Luc : " *Si tu es le roi des juifs, sauve-toi toi-même* " (XXIII, 37).

Il y a enfin l'épilogue de *Niebla* où le chien d'Augusto - Orfeo - devenu " orphelin " se livre à des réflexions philosophiques et amères sur l'homme et sur son maître peu avant de mourir lui-même de chagrin. Or, dans les *Nouvelles exemplaires (Novelas ejemplares)* de Cervantès, et plus exactement dans le *Colloque des chiens (Coloquio de los perros),* deux chiens appelés Cipión et Berganza dialoguent entre eux et critiquent les travers de la société humaine. Mais revenons au protagoniste Augusto Pérez, personnage quichottesque à sa manière. De même que Don Quichotte fait rire ou sourire avec son invention de Dulcinée du Toboso, de même Augusto idéalise le jeune professeur de piano bien faite de sa personne, Eugenia Domingo del Arco, mais fiancée à un fainéant, Mauricio, et qui n'aura pas trop de scrupules à le duper. Au chapitre XXIX, tandis qu'Augusto s'imagine pouvoir épouser Eugenia (qui a paru accepter le marché à condition de n'être qu'une amie pour lui), celle-ci s'enfuit avec Mauricio, le couple profitant de la générosité de l'amoureux berné. Elle lui laissera une lettre ironique où elle le remercie de sa bonté et prétend rester son amie. Augusto n'aura pas plus de chance avec Rosario, une jeune repasseuse qui venait chez lui, pas trop farouche, et qui l'attirait physiquement. Elle finira par avoir peur de lui, de son comportement insolite (par exemple, au chapitre XXIV, Augusto l'embrasse, lui caresse le mollet, et finit par la jeter sur un divan, et tandis que la jeune fille espère et attend autre chose, il la maintiendra fermement par les bras pour la regarder dans les yeux, réfléchir narcissiquement sur lui-même...). Augusto est donc un anti-don Juan, ou un Don Quichotte amoureux qui échoue lamentablement et mourra du ridicule, faisant la démonstration que le ridicule peut tuer aussi. Don Quichotte affrontait le monde physique avec les armes désuètes de son idéalisme chevaleresque et irrationnel, Augusto Pérez se débat tel une marionnette au milieu de questions irrationnelles (telles l'amour), s'interroge trop abstraitement sur l'amour, la vie, la nature de l'amour, de la femme, au lieu de vivre concrètement et pleinement ses expériences, tout comme le commun des mortels (mais Unamuno nous laisse entendre que son personnage est aussi autre chose qu'un mortel).

Enfin, il n'est pas jusqu'à la mort elle-même, et une certaine tentation unamunienne de " ressusciter " son héros qui ne soit d'une certaine manière cervantine. À la fin de la deuxième partie, Don Quichotte a été vaincu en duel par le bachelier Sansón Carrasco. Il recouvrera la raison et s'alitera pour mourir définitivement (et, semble-t-il, volontairement). Sancho le supplie de ne pas se laisser mourir, de ne pas mourir de chagrin pour avoir été vaincu ou par mélancolie, et il lui propose de repartir pour une nouvelle aventure, pastorale cette fois, comme il en avait été convenu auparavant. Mais Don Quichotte poursuit la dictée de son testament, déclarant qu'il n'est plus Don Quichotte de la Manche, mais Alonso Quijano le Bon, qu'il n'est plus fou mais sage. Cervantès insiste sur la mort définitive de son héros, d'une manière juridique même, puisque le curé demande au greffier de dresser procès-verbal de la mort naturelle du héros[14] :

14 Traduction de Louis Viardot, *in L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Classiques Garnier, Paris, t. II, s. d., p. 523.

> Le voyant expiré, le curé pria le notaire de dresser une attestation constatant qu'Alonso Quijano le bon, appelé communément don Quichotte de la Manche, était passé de cette vie en l'autre, et décédé naturellement, ajoutant qu'il lui demandait cette attestation pour ôter tout prétexte à ce qu'un autre auteur que Cid Hamet Ben-Engeli le ressuscitât faussement, et fît sur ses prouesses d'interminables histoires.

Don Quichotte recouvrant la raison doit mourir, puisqu'il n'est plus le fou idéaliste qu'il était, et que Cervantès veut se défendre d'une éventuelle suite de son roman qu'il n'aurait pas écrite (cela lui est déjà arrivé avec le faux *Don Quichotte* d'Avellaneda). Unamuno, quant à lui, paraît regretter la fin grotesque de son héros (il meurt des suites d'un repas boulimique), ou du moins de ne l'avoir pas autorisé à choisir la fin qu'il aurait voulu lui-même, le suicide. Augusto Pérez, mort, lui apparaît une dernière fois en songe, dialogue une dernière fois avec l'auteur endormi, et lui démontre au dernier chapitre (le XXXIII) qu'il lui est impossible de le ressusciter. De même qu'il est impossible de ressusciter Don Quichotte. Êtres de fiction ou êtres en chair et en os ne peuvent ressusciter une fois morts. Unamuno tente une dernière fois de rattraper sa décision d'auteur en se demandant s'il ne peut pas rêver son personnage à nouveau. Mais Augusto - qui n'est plus qu'un rêve - lui réplique catégoriquement (et imitant Héraclite) : " *On ne rêve pas deux fois le même rêve* ".

Outre le modèle quichottesque, toujours décelable, d'autres interrogations, d'autres idées sur le roman et la création romanesque ne font pas défaut dans *Niebla*. Le chapitre XVII donne un aperçu de la conception unamunienne du roman par le biais du point de vue de Víctor, l'apprenti-romancier reflet d'Unamuno lui-même, au cours d'un dialogue avec son ami Augusto[15] :

> - [Augusto] Mais tu t'es mis à écrire un roman ?
> - Et que veux-tu que je fasse ?
> - Et quel est son argument, peut-on savoir ?
> - Mon roman n'a pas d'argument, ou, pour mieux dire, ce sera celui qui sortira. L'argument se fait tout seul.
> - Comment cela ?
> - Hé bien !, écoute : un jour où je ne savais pas trop quoi faire, mais où j'avais envie de faire quelque chose, que je sentais une démangeaison très intime, un griffonnage de la fantaisie, je me dis : je vais écrire un roman, mais je vais l'écrire comme on vit, sans savoir ce qui va venir. Je m'assis, pris quelques feuillets et commençai à écrire la première chose qui me vînt à

15 *Ibidem;* "*- Pero ¿ te has metido a escribir una novela ? / - ¿ Y qué quieres que hiciese ? / - ¿ Y cuál es su argumento, si se puede saber ? / - Mi novela no tiene argumento, o, mejor dicho, será el que vaya saliendo. El argumento se hace él solo. / - ¿ Y cómo es eso ? / - Pues mira, un día de éstos que no sabía bien qué hacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comezón muy íntima, un escarabajeo de la fantasía, me dije : voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cogí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo. / - Sí, como el mío. / - No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar. / ¿ Y hay psicología ? ¿ Descripciones ? / - Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada*", p. 91.

> l'esprit, sans savoir ce qui suivrait, sans aucun plan. Mes personnages se feront progressivement selon leurs actes et leurs paroles, surtout selon leurs paroles ; leur caractère se formera peu à peu. Et parfois leur caractère sera de ne pas en avoir.
> - Oui, comme le mien.
> - Je ne sais pas. Cela sortira petit à petit. Moi, je me laisse entraîner.
> - Et il n'y a pas de psychologie ? De descriptions ?
> - Ce qu'il y a, c'est du dialogue ; surtout du dialogue. L'important, c'est que les personnages parlent, qu'ils parlent beaucoup, même s'ils ne disent rien.

Ce discours d'un personnage romancier lui-même sur le roman qu'il est en train d'écrire appartient donc au niveau métadiégétique, constitue une première " mise en abyme " du roman englobant qu'est *Niebla*. Sa fonction explicative renvoie en présence du personnage diégétique Augusto à ce qu'il est ou sera lui-même, un être sans véritable caractère (bien qu'il semble capable de se révolter contre son créateur, l'auteur Unamuno au chapitre XXXI), pirandellisme romanesque avant la lettre. C'est aussi, évidemment, Unamuno qui se regarde en train d'écrire son roman, avec une certaine marge de manœuvre, une certaine différence et supériorité par rapport à son personnage romancier, puisqu'à mon avis *Niebla* n'est pas un roman tout à fait écrit au hasard, et que sa structure est à proprement parler plutôt complexe que chaotique.

La suite du dialogue nous importe au plus haut point, car il y est question du " moi satanique " du romancier, et du néologisme unamunien " nivola " (intraduisible) dont il se sert comme sous-titre pour nous indiquer (faussement) le genre littéraire auquel appartiendrait son texte de fiction *Niebla*.

Víctor, l'ami intime d'Augusto, part de la constatation pragmatique que ce qui intéresse les gens - dont les lecteurs - c'est la conversation, le dialogue, que tout le reste peut ennuyer. La conversation exerce une sorte de charme sur les gens, tandis que les discours sont ennuyeux. L'auteur-créateur a un " moi satanique ", et Víctor reconnaît que tout ce que disent ses personnages, c'est malgré tout lui qui le dit. À ce moment du dialogue entre deux personnages de fiction, Augusto introduit une objection qui, pour moi, est la clé de la conception unamunienne du roman, ou de sa " nivola " : ce que disent les personnages est ce que dit l'auteur, " jusqu'à un certain point ". Et de se justifier[16] :

> Oui, tu commenceras en croyant que c'est toi qui les entraînes, de ta propre main, et il est facile que tu finisses par te convaincre que ce sont eux qui t'entraînent. Il est très fréquent qu'un auteur finisse par être le jouet de ses fictions...

Víctor - apprenti-romancier, théoricien du roman - n'est pas entièrement convaincu par ce paradoxe d'Augusto, répondra " peut-être ", et insiste sur son intention de mettre dans son roman tout ce qui lui passe par la tête. Alors Augusto conclut qu'un tel texte ne sera pas un " roman ". Víctor, qui paraît alors se contredire sur la désignation générique du texte fictif qu'il est en train d'écrire - puisqu'ayant employé jusqu'ici le terme de " roman " (*novela)* - en vient après une brève hésitation à proposer un nouveau terme pour son œuvre :

16 *Ibidem; "Sí, que empezarás creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones... "*, p. 92.

" nivola ". Observons que cette conversation générique intervient au chapitre XVII, soit pratiquement (symboliquement ?) au centre de l'ensemble des trente-trois chapitres, autre argument qui me laisserait penser que tout n'est pas le fruit du hasard dans ce roman, loin de là.

Ce terme de " nivola " sera défini indirectement, à partir d'un autre néologisme littéraire (intertextualité), poétique cette fois, soit le terme espagnol de " sonite ". Manuel Machado, le frère poète également du célèbre Antonio Machado, apporta un jour un sonnet (*soneto*) à Eduardo Benot. Celui-ci s'étonna de la forme peu orthodoxe dudit sonnet, et s'exclama : " *Mais ce n'est pas un sonnet !...* " Manuel Machado l'admit, et lui répondit : " *Non, monsieur, ce n'est pas un sonnet, c'est un sonnit [sonite]* ". " Nivola " est inventé par Víctor pour désigner son roman qui serait informel, qui ne répondrait pas du moins aux critères les plus connus et admis, mais qui ressemblerait tout de même à un roman. Il revendique alors le droit de l'appeler autrement que " roman " (" novela "), sûr d'inventer un nouveau " genre ", et " nivola " serait un terme plus adéquat à sa conception, disons anarchique, du texte romanesque. " Nivola ", en fait, est un jeu de mots, un calembour plus exactement, qui pourrait paraître quelque peu gratuit, puisque Víctor a du mal à le retrouver, ne s'en souvient plus très bien (et Unamuno suggère ainsi qu'il aurait bien pu choisir une autre étiquette pour son roman)[17] :

> C'est ainsi, donc, que mon roman ne va pas être un roman, mais..., comment ai-je dit déjà ?, *navilo...*, *nebulo*, non, non, *nivola*, c'est cela, *nivola* !

De toute évidence, Unamuno s'amuse à intervertir des phonèmes, et ce qui pourrait bien n'être qu'un pur ludisme verbal, joie de la créativité, ne me paraît pas non plus dépourvu de connotation étymologique et métadiégétique. En effet, le roman se disant " novela " en espagnol, et le texte romanesque de Víctor (ou celui que nous sommes en train de lire, *Niebla*, le roman signé par Unamuno) ne semblant pas avoir de plan bien précis, avec des personnages aux contours psychologiques indéfinis, aux propos plus ou moins insignifiants, tout cela renverrait, à mon avis, à la métaphore du brouillard (" niebla " en espagnol...) déjà explicitement formulée au chapitre IV, lorsqu'il s'agit de qualifier la naissance nébuleuse de l'amour chez Augusto (personnage lui-même nébuleux). Tout se passe - ou va se passer - comme s'il fallait attendre la dissipation du " brouillard " (" niebla "), soit la fin de la fiction appelée *Niebla*, pour avoir affaire au sens ultime de la création romanesque enfin assumée, achevée, puisque sortie de ses limbes originels. Víctor aurait pu, dans cette voie, proposer d'autres termes, comme " nevola " ou " nebula ". Or, " nebula " qui n'est pas dit, qui n'est pas écrit, aurait eu le désavantage, s'il avait été dit, d'être identique à l'étymon latin " nebula " qui, précisément, veut dire " brouillard "... Appeler sa future œuvre du même terme (générique) que le titre du roman d'Unamuno (" nebula " = " niebla ") - qui lui-même renvoie métaphoriquement à la création romanesque en train de se faire - tandis que " nivola " est employé comme sous-titre générique pour dire ce qu'est *Niebla*, aurait dévidé trop immédiatement et trop clairement le fil d'Ariane, dénoncé trop promptement la ruse paratextuelle d'Unamuno. En outre, Víctor (Goti) aurait été identifié trop rapidement aussi par le lecteur comme étant la même personne que le pseudo-prologuiste de *Niebla*, c'est-à-dire un autre masque de l'auteur (ou une autre voix).

---

17 *Ibidem; "Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino..., ¿ cómo dije?, navilo..., nebulo, no, no, nivola, eso, ¡ nivola ! ", ibid.*

Enfin, une autre analogie avec le roman que nous sommes en train de lire, d'étudier, c'est l'invention du chien dont nous parle Víctor, lorsque son personnage se trouve seul. Augusto, au chapitre XXIX, matérialisera le procédé romanesque de Víctor, puisqu'il se retrouve seul lui-même, seul et berné, lorsqu'Eugenia a pris le train avec Mauricio. Il s'étonne alors de réagir avec autant de froideur ou de calme, comme s'il n'existait pas, comme s'il n'était pas un homme en chair et en os comme " les autres ". À ce moment précis de solitude, il sent qu'on le tire par une jambe : c'est Orfeo, son chien, qui vient le " consoler ", dialoguer avec lui...

Le chapitre XVII me paraît donc crucial pour interpréter l'ensemble du roman et dévoiler les bases métaphysiques de la création romanesque unamunienne. Un paragraphe est édifiant à cet égard, celui où Augusto s'interroge[18] :

> Et cette vie qui est la mienne, est-ce un roman [" *novela* "], est-ce une " nivola " ou quoi donc ? Tout ce qui m'arrive et qui arrive à ceux qui m'entourent, est-ce réalité ou est-ce fiction ? Tout cela n'est-il pas par hasard un rêve de Dieu ou qui que ce soit, qui s'évanouira dès qu'Il se réveillera, et c'est pourquoi nous le prions et nous Lui élevons des cantiques et des hymnes, pour l'endormir, pour bercer son rêve ? Toute la liturgie de toutes les religions, n'est-elle pas par hasard une façon de bercer le rêve de Dieu, pour qu'il ne se réveille pas et cesse de nous rêver ? Ah, mon Eugenia, mon Eugenia ! Et ma Rosarito...

Le personnage d'Augusto se pose étrangement les mêmes questions " existentielles " que l'auteur-créateur Unamuno : " *La vie de chacun d'entre nous est-elle davantage qu'un roman ? Y a-t-il un roman plus romanesque qu'une autobiographie ?* " (" *Commentaire* " d'Unamuno au " *Portrait d'Unamuno* " par Jean Cassou, *in Cómo se hace una novela*)[19]. Pour Unamuno, l'essence même du roman est autobiographique[20] :

> Oui, tout roman, toute œuvre de fiction, tout poème, lorsqu'il est vivant, est autobiographique. Toute étude de fiction, tout personnage poétique que crée un auteur fait partie de l'auteur lui-même.

Et Unamuno ne manque pas de considérer la création romanesque (ou littéraire au sens le plus large) comme analogue à la création divine. Dans *Cómo se hace una novela*, il y a

---

18 *Ibidem* ; "*Y esta mi vida, ¿ es novela, es nivola o qué es ? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿ es realidad o es ficción ? ¿ No es acaso todo esto un sueño de Dios o de quien sea, que se desvanecerá en cuanto Él despierte, y por eso le rezamos y elevamos a Él cánticos e himnos, para adormecerle, para acunar su sueño ? ¿ No es acaso la liturgia toda de todas las religiones un modo de brezar el sueño de Dios y que no despierte y deje de soñarnos ? ¡ Ay, mi Eugenia ! ¡ mi Eugenia ! Y mi Rosarito... ", p. 93.*

19 Je traduis à partir de l'édition de *San Manuel Bueno, mártir / Cómo se hace una novela*, Alianza Editorial, N° 27, Madrid, 1992, : "*¿Es más que una novela la vida de cada uno de nosotros ?¿Hay novela más novelesca que una autobiografía?* ", p. 114.

20 *Ibidem* ; "*Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo*", p. 128.

bien des éléments de réponse aux questions que se posent les personnages de *Niebla*, Augusto, en particulier[21] :

> Toutes les créatures sont leur créateur. Et jamais Dieu ne s'est senti plus créateur, plus père, que lorsqu'il est mort en Christ, lorsqu'en lui, en son Fils, il a goûté la mort.

Unamuno - l'auteur - est fort conscient de jouer le même rôle vis-à-vis de ses créatures que Dieu vis-à-vis des hommes. Dire comment il faut faire un roman, à l'intérieur d'un roman, c'est " *le roman du roman, la création de la création. Ou Dieu de Dieu. Deus de Deo.* "[22] Dans cette conception métaphysique du monde et de la création romanesque, le rêve a un statut privilégié. Que le monde soit le rêve de Dieu, et qu'il s'évanouisse avec la fin du rêve de Dieu - ou son réveil - est une métaphore de la création romanesque elle-même dont *Niebla* peut témoigner. À la fin du chapitre XXV, l'auteur fait irruption dans son récit, en commentant en italique la conversation " nivolesca " d'Augusto et Víctor[23] :

> Tandis qu'Augusto et Víctor soutenaient cette conversation " nivolesque " [" nivolesca "], moi, l'auteur de cette " *nivola* ", que tu as, lecteur, entre les mains, et que tu es en train de lire, je souriais énigmatiquement en voyant que mes personnages " nivolesques " plaidaient pour moi et justifiaient mes procédés, et je me disais à moi-même : " Comme ils doivent être loin, ces malheureux, de penser qu'ils ne font rien d'autre que d'essayer de justifier ce que moi je suis en train de faire avec eux ! Ainsi, lorsqu'on cherche des raisons pour se justifier on ne fait rien d'autre en toute rigueur que de justifier Dieu. Et moi je suis le Dieu de ces deux pauvres diables " nivolesques ".

Le rapport de l'auteur à sa création, à ses personnages, est de nature divine, nous dit Unamuno, et la vie terrestre n'étant qu'un songe, qu'il s'agisse du songe de Dieu ou de quelque autre être transcendant, il faut faire du songe la vie elle-même. Que le rêve et la vie et la création romanesque soient, tout compte fait, une seule et même chose, un passage de *Niebla* pourrait bien nous en convaincre, lorsque Víctor affirme [24] :

---

21 *Ibidem* ; "*Todas las criaturas son su creador. Y jamás se ha sentido Dios más creador, más padre, que cuando se murió en Cristo, cuando en él, en su Hijo, gustó la muerte*", p. 129.

22 *Ibidem* ; "*Es la novela de la novela, la creación de la creación. O Dios de Dios. Deus de Deo*", p. 133-134.

23 *Op. cit.*: "*Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación* nivolesca, *yo, el autor de esta* nivola, *que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis* nivolescos *personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo : "¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos ! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos* nivolescos", p. 130-131.

24 *Ibidem*, Chapitre XXX, "*Y hay que confundir. Confundir sobre todo. Confundir el sueño con la vela, la ficción con la realidad, lo verdadero con lo falso; confundirlo todo en una sola niebla. La broma que no es corrosiva y confundente no sirve para nada. El niño se ríe de la tragedia; el viejo llora en la comedia. Quisiste hacerla rana, te ha hecho rara; acéptalo, pues, y sé para ti mismo rana*", p. 143-144.

> Et il faut... Et il faut confondre. Confondre surtout. Confondre le rêve avec la veille, la fiction avec la réalité, le vrai avec le faux ; tout confondre dans un seul brouillard. La farce qui n'est pas corrosive et confondante ne sert à rien. L'enfant se moque de la tragédie ; le vieillard pleure à la comédie. Tu as voulu la faire grenouille, tu es devenu grenouille : accepte-le, donc, et sois pour toi-même grenouille.

À la confusion des genres s'ajoute l'expérimentation, sur les autres et sur soi-même, sur les personnages (qui eux-mêmes se livrent à des expériences d'écriture et existentielles) et sur l'auteur, dans la mesure où il se dédouble comme dans *Niebla* pour se regarder lui-même aux prises avec telle ou telle créature. Le roman dans ce cas est devenu une variante du célèbre adage socratique : " Connais-toi toi-même ".

Le texte qu'Unamuno propose à notre lecture et à notre méditation avec le titre métaphorique et flou de *Niebla* et le sous-titre de " nivola " est, quoi qu'il en dise ou écrive ici, bel et bien un roman, un échantillon tragi-comique de ce que Marthe Robert a appelé " le genre indéfini ". Si mon interprétation du jeu connotatif et étymologique entre " niebla ", " novela ", " nivola " et le latin " nebula " est exacte, le sous-titre " nivola " ne serait qu'une glose redondante du titre et du terme lui-même de " novela ", une sorte de tautologie malicieuse, un jeu de miroirs entre l'œuvre singulière et le genre romanesque en son entier. Certes, *Niebla* est autre chose qu'un roman typique de la Génération de 1898[25], il en serait même une parodie (tout comme *Don Quichotte* est une parodie des romans de chevalerie), une version carnavalesque (au sens bakhtinien du terme) où le problème existentiel se voit transposé au niveau matériel et physique (le dîner pantagruélique et grotesque d'Augusto la veille de sa mort en est une manifestation parmi d'autres). Cependant, la fausse désignation générique de " nivola " a ceci de vrai qu'avec *Niebla* apparaît dès 1914 une nouvelle conception de la littérature, où la polyphonie domine, où les frontières hiérarchiques entre fiction et réalité, auteur-narrateur et lecteur co-auteur, sont abolies. Je n'ai pu analyser ici tous les contes intercalés dans *Niebla*, et je me suis essentiellement limité à la " mise en abyme " qu'est le roman en train de se construire du personnage Víctor Goti, au chapitre XVII. C'est justement par ce côté que *Niebla* est un roman étonnamment précurseur dès 1914 en tant que méta-fiction (William Gass). *Niebla* est un roman dialogique ou polyphonique qui conjugue plusieurs voix de narrateurs, dont celle d'Unamuno. C'est un texte romanesque qui brasse à la fois le grotesque et le tragique, le sérieux et le comique. Roman pour ainsi dire inclassable, *Niebla* est écrit dans un espace situé à la limite des genres ; c'est un jeu littéraire profond et organique qu'Unamuno a précocement pratiqué là où les genres ont du jeu (au sens technique du terme, comme marge de manœuvre d'un objet).

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne

25 Avec Anne Marie Overaas, il serait possible de dégager les caractéristiques suivantes pour un roman "typique" de la Génération de 1898 : spéculations métaphysiques et existentielles (thématique) ; un protagoniste souvent déçu après avoir vainement cherché le sens de sa vie ; une action remplacée en grande partie par des dialogues ; l'amour qui n'apporte aucune réponse au problème existentiel du protagoniste ; domination des conflits intérieurs ; une volonté consciente de rénovation du style en rupture avec le réalisme ; pas de descriptions détaillées des milieux et des personnages ; une expérimentation de différentes formes de représentations narratives (voir son ouvrage très dense et profitable : *Nivola contra novela*, Ediciones Universidad, Salamanca, 1993).

CALDERÓN ET LE TAILLEUR DE VERS

> " Si je reste ici, à combattre, autour de la ville des Troyens, c'en est fait pour moi du retour, mais ma gloire sera immortelle ; si je retourne en ma maison, sur la terre de ma patrie, c'en est fait pour moi de ma noble gloire, mais ma vie sera longue, et ce n'est pas de sitôt que la fin, la mort m'atteindra. "
>
> Propos d'Achille dans l'*Iliade*, chant IX.

Qu'il me soit permis de sortir un instant de l'étroit sentier de la recherche universitaire en matière de théâtre dit " classique " pour risquer quelques pas sur certains chemins de traverse inhabituels et dont j'aimerais, en gage d'amitié, faire partager le charme à Maurice Abiteboul au moment de lui rendre cet hommage collectif.

À l'heure où l'Espagne tout entière commémore le quatre centième anniversaire de la naissance de son grand dramaturge Pedro Calderón de la Barca, certains, tels des archéologues du verbe s'attachent à restaurer ses textes avec plus d'ardeur encore qu'à leur habitude pour tenter de reconstituer la forme originelle des pièces du maître ; cette forme achevée, fixée par lui, pour être livrée à la consommation d'un public déterminé, celui de l'Espagne de la deuxième moitié du XVII[e] siècle, et dont ils essaient de déterminer le plus objectivement possible les caractéristiques culturelles en matière d'esthétique. D'autres n'ont de cesse que de vouloir faire revivre son œuvre dans une perspective davantage revendiquée comme originale. Plus tentés par une expérience subjective de ces mêmes textes, ils entendent les faire renaître par le prisme de leur propre sensibilité et proposent au spectateur contemporain des mises en scène " adaptées " de quelques-unes de ces œuvres centenaires. Or, s'il existe bien un important hiatus entre ces deux démarches diamétralement opposées (rétrospective et tournée vers l'unicité d'un texte authentique dans un cas ; prospective et orientée vers une multiplicité inventive dans l'autre), elles apparaissent pourtant comme complémentaires. Bien sûr, en toute logique, l'œuvre ouverte à l'adaptation ne peut être que celle fournie par les historiens des textes ; elle se situe par conséquent en amont de toute mise en scène. Mais il serait erroné d'en déduire que la seule place possible pour le texte adapté est en aval de celui que fixe la philologie. Il existe, en effet, une réciprocité certaine lorsque le travail philologique académique accepte de s'enrichir de l'expérience d'une adaptation pour mieux comprendre l'œuvre concernée.

Or, cette symbiose, dont l'idée est loin d'être aujourd'hui acceptée par les historiens des textes comme par certains professionnels du spectacle, semble indéniable, c'est du moins la conviction que j'ai acquise lors d'un récent séjour à la Real Escuela Superior de Artes Dramáticas, l'école publique madrilène qui met en scène, cette année, l'une des vingt *comedias* mythologiques de Calderón pour une série de représentations au festival annuel de théâtre classique d'Almagro.

Comment adapter Calderón en l'an 2000 ?, tel est donc l'objet des pages qui suivent. Pour répondre — partiellement, bien sûr — à cette question, l'approche

pragmatique s'imposait. Aussi, me proposé-je de lever un coin de rideau sur l'atelier d'un texte en devenir[1].

L'artisan du vers s'appelle Juan Mayorga. Sa matière première : *El monstruo de los jardines*, une pièce à grand spectacle jouée pour la première fois à Séville en 1667[2], et mettant en scène le célèbre épisode de la mythologie grecque où l'on voit Achille, par l'artifice du travestissement féminin, tenter de se soustraire à son funeste destin. Sur les conseils de sa mère, la déesse Thétis, celui que la fortune a choisi pour mener les Grecs contre Troie — au péril de sa vie, mais pour sa gloire éternelle — se cache parmi les femmes de la cour du roi Lycomède, où il tombe follement amoureux de la belle Déidamie. Cependant, malgré toute sa puissance, cet amour parvient mal à réfréner les élans belliqueux du futur héros. Déchiré entre amour et bravoure, sa vaillance naturelle finira par le trahir lorsque l'industrieux Ulysse, soucieux de démasquer celui qui mènera son peuple à la victoire, lui présentera des armes dont il se saisira comme par instinct[3].

De ce thème, maintes fois exploité, de nombreux artistes en proposent une nouvelle mise en forme ; qu'on songe aux récits d'Homère, d'Ovide, mais aussi, plus près de Calderón, aux tableaux de Rubens, à la pièce de Tirso de Molina...

D'emblée, celui que l'Espagne connaît aujourd'hui pour ses propres œuvres dramatiques à caractère philosophique affirme que, face à la pièce de Calderón, il ne se situe pas en récepteur, mais plutôt en auteur. Qu'aurait-il écrit, lui, Juan Mayorga ? Non pas qu'il se propose d'entreprendre une réécriture du thème à travers le texte de Calderón ; son objectif est de mettre ce texte au goût du jour. Il doit donc l'adapter à la sensibilité esthétique contemporaine, sans toutefois, dit-il, trahir la nature profondément baroque de cette œuvre. Il ne s'agit pas d'être fidèle, mais de " ne pas être déloyal à l'auteur ". Et cette ligne de conduite curieusement définie par la négative fait magistralement écho au travail réalisé en creux par le tailleur : dégrossir, poncer, polir, lustrer les vers classiques, ôter de la matière pour dégager une forme. Le maître tailleur crée une nouvelle pièce, sur mesure.

Aussi, la matière première se prête-t-elle admirablement à cet art de la ciselure. Par l'écriture, Calderón fabrique un monde mouvant, que son public (ses publics) ne peut appréhender que par le biais d'une réception créatrice. L'art baroque, dont la spiritualité, pour Umberto Eco, est au diapason de la sensibilité moderne, n'est-il pas " la négation même du défini, du statique, du sans équivoque ", et sa recherche de mouvement n'incite-t-

1 Le tapuscrit sur lequel j'ai travaillé est celui que m'a gracieusement procuré, lors de mon séjour, Fernando Doménech, le conseiller technique de l'adaptation pour la représentation de la RESAD et futur co-éditeur du texte de Calderón. Il s'agit d'un document d'atelier et pour lequel tout système de références serait incompréhensible à qui n'en possèderait pas un exemplaire photocopié. Je renvoie donc aux pages (et aux colonnes) de l'édition de la Biblioteca de Autores Españoles (t. XIV) sur laquelle a travaillé l'adaptateur.

2 La première représentation se tint dans le *corral de comedias* de la Montería à Séville à l'automne 1667. Cinq ans plus tard, la pièce était éditée dans la *Quatrième Partie* des œuvre de Calderón. Une spectaculaire reprise de cette même œuvre eut lieu à Valence, seize ans après la première de Séville.

3 Lorsqu'il conseille au jeune poète d'utiliser des personnages dont les traits caractéristiques ont fait leurs preuves, plutôt que d'essayer d'en composer de nouveaux, Horace choisit précisément l'exemple d'Achille : " S'il vous arrive de remettre au théâtre Achille si souvent célébré, qu'il soit infatigable, irascible, inexorable, ardent, qu'il nie que les lois soient faites pour lui et n'adjure rien qu'aux armes ", *Art poétique*, *Épîtres*, Paris, Les Belles Lettres, 1934, pp. 207-209.

elle pas " le spectateur à se déplacer continuellement[4] pour voir l'œuvre sous des aspects toujours nouveaux, comme des objets en perpétuelle transformation "[5] ? Combien de métaphores le langage n'a-t-il convoquées pour tenter de définir l'inouïe flexibilité esthétique du Siècle d'Or espagnol ? Mayorga, apportant sa pierre à l'édifice, parle pour chacune des *comedias* d'un " monde en miniature ", fondamentalement caractérisé par l'instabilité. Instabilité sociale, morale, sexuelle, psychologique... Au-delà de l'*admiratio*[6], au-delà de l'esthétique du grand spectacle et de la littéralité de la fable, ce qui charme l'adaptateur contemporain, c'est la nature pluri-significative du mythe sous la plume de Calderón. L'univers fortement allégorique de *El monstruo de los jardines* invite à une lecture symbolique et introduit le lecteur dans le monde philosophique des idées. La mort, la gloire, le destin, la révolte, l'amour, les sens, la beauté, la guerre, la jalousie, la méfiance, la soumission. Thétis tente de s'opposer au destin de son fils en le cachant ; Achille est sensible à l'amour maternel, à la beauté de Déidamie mais, malgré son désir d'échapper à la mort, ne peut dominer son instinct belliqueux ; Déidamie refuse l'amour mais se laisse séduire par le monstrueux Achille ; le prince Lidoro, jaloux du sentiment d'Achille envers sa future épouse, et plus encore de voir que celle-ci l'aime en retour, cherche en même temps son amitié car il sait que les Grecs ne vaincront pas sans lui ; le roi lui-même recherche le futur héros pour l'envoyer vaincre les Troyens, condamne l'homme qui courtise indûment sa sœur, puis lui accorde sa main, tout en sachant qu'il périra au combat, etc.

Tous les personnages, au gré des situations, sont traversés par des sentiments changeants qui entraînent l'histoire vers l'une ou l'autre direction. D'où un enchevêtrement relativement dense des segments de l'action, qui s'organisent selon un usage propre à la culture de l'époque.

Séduisante perspective que celle de préserver une telle richesse dans l'optique d'une représentation en l'an 2000. Mais ce foisonnement, cette mouvance extrême s'harmonisent difficilement avec les habitudes du spectacle contemporain. Car notre consommation actuelle est régie par d'autres goûts, dont l'une des exigences, selon Juan Mayorga, est de présenter une trame simple. Pour lui, l'intrigue doit pouvoir se résumer en une seule phrase. Le premier objectif de son travail d'adaptation a donc consisté à privilégier un axe principal, en l'occurrence, le dilemme d'Achille.

---

4 À l'instar de ce labyrinthe végétal, situé dans le parc de la résidence royale de La Granja, où la troupe et son metteur en scène, Ernesto Caballero, intrigués par l'aspect ludique du lieu, choisirent d'aller se perdre, pour en ressortir, les uns charmés de s'être laissés porter par le hasard des chemins, d'autres franchement vexés de n'avoir pas su déjouer les pièges tendus à la raison, d'autres encore troublés par l'étrangeté d'un espace imposant un mouvement circulaire continu dans lequel tout repère fixe échappe constamment. Expérience initiatrice à l'esthétique et à la spiritualité baroques, à n'en pas douter...

5 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979, p. 20.

6 Pour le critique Thomas Austin O'Connor, qui rappelle le leitmotiv de la pièce (" Malheur à celui qui ne vit pas dans l'illusion ! "), " ce n'est que dans la désillusion qu'Achille peut être vraiment heureux. Mais en aucune manière nous ne sommes déçus ; c'est là que naît notre pitié pour Achille. Ce qui débute pour lui par un bonheur s'achève inévitablement en désastre. Cette connaissance est à l'origine de notre *admiración* ", *Myth and mythology in the Theater of Pedro Calderon de la Barca*, San Antonio, Trinity University Press, 1988, p. 251.

Dans l'adaptation du texte de Calderón, partagé entre son désir de vivre pour pouvoir jouir de son amour pour Déidamie et celui de satisfaire sa hardiesse naturelle et son penchant martial, Achille choisit tout d'abord la ruse pour tenter de déjouer sa destinée, mais il finit par céder aux appels de la gloire pour aller au devant de sa mort certaine en rejoignant Ulysse. L'alternative est placée au cœur de la *comedia* qui devient ainsi une vaste allégorie de l'Amour en lutte contre la Guerre. Victoire finale de la Guerre ? Peut-être, puisque le héros marche vers sa mort. Défaite de l'amour, donc ? Peut-être pas, si l'on considère le mariage final avec Déidamie, qui consacre son amour pour la jeune femme, au-delà de toute difficulté, au-delà de la mort elle-même...

Le choix du seul dilemme d'Achille, s'il tend bien à simplifier la trame, ne réduit en aucun cas la profondeur philosophique de la pièce, dont les alternatives tragiques se déclinent en vie~mort, amour~guerre, tendresse~violence, lâcheté~courage, destin~liberté, féminin~masculin, ignorance~connaissance, ruse~loyauté, sentiment~raison, intimité~honneur, privé~public, etc. De fait, tout un monde en miniature... En ce sens, l'adaptation n'est donc pas déloyale à Calderón : elle respecte sa complexité tout en satisfaisant l'impératif contemporain d'une intrigue resserrée.

Aussi a-t-il été besoin de minimiser certains éléments présents dans la pièce source. C'est le cas notamment du rôle de Lidoro. Curieux personnage, en effet, que ce prince promis à l'infante Déidamie, venu à sa rencontre sans s'annoncer, et qui décide à maintes reprises de ne pas lui dévoiler son identité. Propulsé sur scène par la mer qui vient d'engloutir son vaisseau, il redoute tout d'abord que son aspect misérable de naufragé ne fasse ombrage à ses desseins matrimoniaux[7]. Mais cet anonymat lui donne bien vite la possibilité d'éprouver les sentiments de sa promise à son égard en épiant ses réactions[8], puis en empruntant, non sans une certaine perversité, une autre identité pour feindre d'apporter des nouvelles du " vrai " Lidoro censé s'être embarqué par grosse mer, au péril de sa vie, pour rejoindre sa future épouse[9]. Enfin, au moment où il pense être découvert, c'est l'infante elle-même qui l'empêche de révéler son nom, alors qu'il lui remet précisément la requête où apparaissent mentionnés son identité, son état et sa demande en mariage[10]. L'astuce dramaturgique de l'identité voilée, voire usurpée, donnant lieu à des *quiproquo* et permettant de complexifier l'intrigue, participe pleinement de l'esthétique de la *Comedia*. Ici, Calderón double ce procédé d'une symétrie : deux personnages masquent leur identité, pour des raisons diamétralement opposées. Achille veut échapper à la mort, son optique est tragique, alors que Lidoro cherche à obtenir la main de Déidamie, guidé par une intention " bourgeoise " propre aux personnages du genre comique.

Soucieux d'offrir au public contemporain une intrigue simplifiée, Mayorga privilégie l'orientation tragique de l'œuvre ; il estompe donc le personnage de Lidoro, dont le texte se trouve ainsi réduit de quelque 250 vers. Cependant, l'architecture de la pièce reposant essentiellement sur cette bipolarité Achille-Lidoro, l'adaptateur ne peut éliminer les séquences qu'il juge inefficaces sans risquer une restructuration, donc une réécriture

7 Une première déclaration dans ce sens se trouve à l'acte I, p. 215b ; elle est réitérée à l'acte II, p. 223b.

8 Acte II, p. 222c, puis p. 224b.

9 Acte II, p. 223ab.

10 Acte II, p. 226ab.

complète de l'œuvre. C'est le cas de la requête que Lidoro présente à Déidamie, et dans laquelle le jeune homme a dû brosser un portrait élogieux de sa personne et exposer les avantages que représenterait un mariage avec lui. Juan Mayorga y voit purement et simplement un *curriculum vitæ*, présenté à l'occasion d'une transaction marchande très éloignée des élans amoureux d'Achille et de Déidamie. Et ne pouvant faire disparaître cette lettre autour de laquelle s'articulent plusieurs scènes, l'adaptateur suggère que le jeu de l'acteur soit en demie teinte, de sorte que par son comportement, sa gestuelle, le personnage soit minimisé.

Mais Lidoro n'est pas le seul personnage à voir son discours s'amenuiser : ce sont en effet 1063 vers qui disparaissent sous les coups de ciseau de l'adaptateur, soit environ un tiers de la pièce originale. C'est que, dans l'écriture dramatique baroque, l'abondance des détails révélant l'intériorité des personnages nuit à la jouissance esthétique de notre fin de XX^{e} siècle. Ce parti pris de l'explicite chez Calderón, et peut-être plus encore dans son théâtre à grand spectacle[11], se traduit par une écriture saturée d'explications, qui implique une transparence maximale des personnages. Autres temps, autres codes. Une telle prise en charge de la pensée ne peut convenir au goût du spectateur contemporain, en quelque sorte déshabitué d'une telle omniscience. Partout, le théâtre moderne introduit du vide et fait appel à l'esprit du spectateur pour le remplir. Dans ce contexte où sont brouillées les frontières entre l'acte de production et celui de réception, la conscience des personnages est suggérée plus qu'elle n'est explicitée par du texte et, en ce sens, *El monstruo de los jardines* ne répond pas à la culture d'aujourd'hui.

Nouveau dilemme, donc, pour l'adaptateur, qui veut répondre aux canons contemporains afin d'assurer une réception satisfaisante de la pièce de Calderón tout en n'étant pas déloyal aux canons baroques. Et nouveau travail d'évidement, afin d'imposer l'ellipse au détriment de la plénitude. Dans cette optique, certaines tirades, trop explicites quant aux éléments livrés (contexte général, profil des personnages, sentiments éprouvés...), sont supprimées, en totalité ou en partie. C'est le cas dès l'ouverture de la pièce, où les procédés métonymiques employés pour suggérer le naufrage et l'effroi des naufragés forment une accumulation pléonastique évidente. (**Je souligne en gras les vers supprimés dans le texte de Mayorga**.)

Tous. Vire de bord vers la mer.
Un marin. Tout effort est inutile.
C'est un vent traversier.

11 On sait combien Calderón, le dramaturge officiel de la Cour de Philippe IV, donna toute leur dimension aux mises en scène fastueuses, dont les déploiements spectaculaires mobilisaient un espace impressionnant (lorsqu'elles n'avaient pas lieu dans le décor naturel du jardin d'un palais), ainsi qu'une machinerie fort complexe qui compta, dès 1622, avec l'appui technique des ingénieurs italiens appelés en Espagne à cette fin. Certains critiques parlent, pour ces pièces, de " baroque maximum ", en ce sens qu'elles sont le lieu de "fusion de tous les arts" (voir la synthèse sur cette question proposée par Ignacio Arellano dans *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 86 et suivantes, ainsi que l'étude générale d'Amadeo Pulice, *Calderón y el barroco*, Amsterdam, J. Benjamins, 1990). Poésie, chant, musique, danse, sculpture, peinture, tous les arts se combinent dans cette pièce mythologique, pour un effet d'éblouissement confinant à l'étourdissement.

Un autre. Réduis la grand-voile.
Un autre. Hisse la misaine.
Un autre. À la drisse.
Un autre. À l'écoute.
Un autre. À la cargue de hune.
Un autre. **Si l'esquif atteint la plage,**
seul le prince rejoindra la terre,
car nous, nous sommes plongés
dans un enfer glacial. (*)
D'autres. Dieux, soyez cléments
D'autres. Cieux, soyez cléments !
Lidoro. **Cieux, soyez cléments, dieux sacrés, soyez cléments !**
Et si vous êtes sensibles à mon serment,
et que sur cet esquif, ce fragment d'épave
qui est mon dauphin, je touche la rive
de cette plage déserte
qui tient cette mer sauvage à distance,
vous verrez comment, en une contrée si lointaine
je baise le sable et renouvelle mon serment ;
car lorsque le malheur est évité,
il n'est aucune affliction
que ne puisse adoucir le fait de vivre.[12]

(*) Une légère adaptation textuelle s'imposait pour garder une cohérence syntaxique à ces deux vers, qui deviennent, dans la version de Juan Mayorga : " Nous sommes plongés dans les ténèbres d'un abîme glacial "[13].

Seuls ont été conservés l'effet de synecdoque du champ sémantique de la navigation ainsi que celui des prières, qui permettent au spectateur de se figurer un naufrage et la peur des passagers en danger de mort. Par ailleurs, les indications scéniques internes, présentes dans le discours de Lidoro — selon un procédé très couramment utilisé dans la *Comedia* — par de nombreux adjectifs démonstratifs (" cet esquif ", " cette plage ", " cette mer ") et qui visent à créer un décor (ici relativement complexe) dans l'imaginaire des spectateurs, ont été totalement supprimées. Il est vrai que la suite du texte est fortement redondante dans sa volonté de signifier ce naufrage et la peur qu'il a générée (" Car nous seuls avons atteint la

12 " *Todos.* Vira al mar. *Un marinero.* Es inútil la porfía, / Porque el viento que corre es travesía. / *Otro.* Amaina la mayor. *Otro.* Iza el trinquete. / *Otro.* A la driza. *Otro.* A la escota. *Otro.* Al chafaldete. / Otro. Dé el esquife en la playa, / Y el príncipe no más a tierra vaya, / Ya que abismos de hielos / Nos cubren. Otros. ¡ Piedad, dioses ! Otros. ¡ Piedad, cielos ! / *Lidoro.* ¡ Piedad, cielos ! ¡ Piedad, dioses sagrados ! / Y si del voto que ofrecí obligados, / En este esquife, este fragmento poco, / Que ha sido mi delfín, la orilla toco / De esta desierta playa / Que del mar la soberbia tiene a raya, / Veréis que fiel en clima tan remoto, / La arena beso y revalido el voto ; / Pues desdicha no hay, no hay desconsuelo / Que no enmiende el vivir ", p. 213a.
13 " Negro abismo de hielos / nos cubre. "

terre " dit Lidoro à son valet Libio, également rescapé ; et un peu plus loin, alors qu'ils entendent des musiciens, Libio insiste à nouveau : " Allons à leur rencontre / et racontons-leur le funeste naufrage / que nous avons enduré, / nous nous remettrons de notre frayeur et arrangerons nos vêtements "[14]). Une telle redondance est d'autant plus inutile que l'effet métonymique peut être assumé par un simple système de bruitage, certes plus efficace lorsqu'il est secondé par les amplificateurs de la technologie moderne, mais qui n'était pas absent des représentations anciennes.

Outre ces allègements concernant la mise en place du contexte dans cette phase d'exposition, l'adaptateur a également choisi de supprimer, dans cette première scène, l'identification indirecte du premier personnage qui apparaîtra sur scène : le prince Lidoro. Habitué à ce que son esprit soit fréquemment sollicité pour échafauder des hypothèses, le spectateur contemporain accepte, davantage peut-être que son congénère du XVII[e] siècle, d'ignorer l'identité exacte, et même plus largement le statut, du personnage projeté sur le devant de la scène. Ainsi, dans le texte adapté, il faut attendre la Scène V pour découvrir qu'il s'agit d'un protagoniste autour duquel s'articulera toute la pièce. Le long récit autobiographique de Lidoro (très écourté, nous y reviendrons) permet de satisfaire une curiosité que l'adaptateur a choisi d'aiguiser durant quelque 80 vers : " Tu sais que le Roi, mon père, / en homme avisé, sage et réfléchi, / a négocié mon mariage à Cnide / avec la divine personne / qu'est Déidamie "[15]. Par un procédé moderne de suspension de l'information, Juan Mayorga refuse à son public l'omniscience qu'offrait Calderón au sien et introduit une zone d'incertitude l'obligeant à produire, dès la première scène de la pièce, sa part d'imaginaire. Une fois posé, le principe dramaturgique d'une réception créatrice se décline tout au long de la pièce sous diverses formes.

C'est ainsi que le tailleur de vers cherche à faire disparaître les apartés formant une redondance soit avec le texte échangé entre les personnages, soit avec la situation dramatique elle-même parfaitement explicite. Recherché par ceux qui savent que la victoire des Grecs lui appartient, Achille, qui ignore tout de l'oracle, se dissimule dans les taillis d'une colline (*el monte)* avec laquelle le spectateur est familiarisé dès le début de la *comedia* grâce aux nombreuses indications scéniques internes ainsi qu'au déplacement des acteurs eux-mêmes [16]. Au moment où il réapparaît sur scène, le valet Libio, présent par hasard sur le lieu, prend peur et choisit de se cacher. La scène démarre donc avec une série de répliques parallèles où chaque personnage se parle à lui-même : Achille, ignorant la présence du valet, entreprend un monologue très explicatif, tandis que Libio, observant le " monstre ", commente en aparté :

Achille. Depuis ces grands rochers, je me suis laissé tomber

14 " Salgámosles al paso, / e informados del náufrago fracaso / que nos ha sucedido, / el susto reparemos y el vestido ", p. 213c.

15 " Ya sabes que el Rey, mi padre, / prudente, advertido y cuerdo, / trató de casarme en Gnido / con el divino sujeto / de Deidamia ", p. 214b. L'île de Skyros, dans la mer Égée, devient, chez Calderón, la ville de Cnide, en Asie Mineure.

16 Le *monte* était figuré sur la scène des théâtres populaires par une structure mobile assez importante pour que les acteurs puissent y grimper et atteindre ainsi le premier étage du fond de scène. Dans le cas d'une représentation à grand spectacle, il est évident que la colline était présente sur scène, avec force détails signifiant le caractère sauvage du lieu.

afin que ne puisse me trouver aucun
de ceux qui me poursuivent. Dieux du ciel, en
quoi ma vie les dérange-t-elle ?
Libio. Oh, la, la, le petit monstre que voilà !
En ce qui me concerne, il est bien assez grand.
Je vais donc me cacher entre ces deux rochers
pour le laisser passer.[17]

Le jeu des acteurs se superpose exactement à leur discours, redoublant inutilement l'information pour le public contemporain. Il n'est donc guère surprenant de voir l'adaptateur moderne privilégier la mise en scène au détriment d'un texte jugé aujourd'hui explicite outre mesure ; non plus que de voir apparaître sous sa plume de nouvelles didascalies qui viennent suppléer en quelque sorte les nombreux vers écartés, en orientant le jeu des acteurs vers un geste, une attitude, une tonalité suggestives[18]. Dans le cas présent, les répliques trop explicatives d'Achille et de Libio sont remplacées par une indication scénique pragmatique : " Achille tombe du haut des rochers devant Libio qui se cache, très effrayé "[19]. Assez paradoxalement, ce parti pris qui consiste à faire glisser l'information hors des dialogues pour céder la place à l'éloquence du geste, entraîne l'apparition d'une série de didascalies relativement consistantes, qui s'ouvrent non seulement aux éléments pratiques de la mise en scène et du jeu dramatique, mais également à des considérations beaucoup plus subjectives faisant écho à la pratique moderne de ce " para-texte ". Le choix de Juan Mayorga est donc ici d'utiliser un outil plus proche du théâtre de Valle-Inclán que de celui de la *Comedia* du Siècle d'Or, dans lequel la fonction performative du langage permettait de créer, dans l'imaginaire du spectateur, tout un décor verbal face à une scène relativement dépouillée, et suppléait, grâce aux nombreuses indications scéniques internes, une action parfois trop complexe pour être représentée. À l'inverse, donc, de cette pratique, le théâtre du XX^{e} siècle préfère soustraire des dialogues l'expression de la subjectivité des personnages pour l'inscrire dans le geste suggestif (lui-même expliqué dans les indications scéniques). C'est ainsi que l'adaptateur choisit par exemple de supprimer 18 vers de la bouche d'Achille, au moment où Ulysse, soupçonnant que sous les effets féminins se cache le futur héros de la guerre de Troie, parvient à piquer au vif son honneur et lui demande de rejoindre le camp des Grecs. Le dilemme qui déchire le protagoniste dans le texte de

17 " *Aquiles*. De estas altas / peñas me dejé caer, / porque nadie me alcanzara / de cuantos me siguen. ¡ Cielos ! ¿ En qué mi vida les cansa ? / *Libio*. ¡ Ay qué tamañito monstruo ! / Pero para mí, éste basta. / Y así, entre aquestas dos peñas me esconderé mientras pasa ", p. 218c.

18 Roland Barthes affirme du comédien bourgeois et de sa diction du texte racinien : " En ce qui concerne la diction anthologique du texte racinien, je rappellerai que c'est là un élément traditionnel de l'esthétique bourgeoise : l'art bourgeois est un art du détail. Fondé sur une représentation quantitative de l'univers, il croit que la vérité d'un ensemble ne peut être que la somme des vérités particulières qui le constituent, par exemple, n'est que l'addition pure et simple des mots expressifs qui le composent. (...) Ce morcellement des significations a pour but de mâcher, en quelque sorte, le travail intellectuel de l'auditeur : l'acteur se croit chargé de penser pour lui. Il y a entre l'acteur tragique bourgeois et son public un rapport singulier d'autorité, qui pourrait peut-être recevoir une définition psychanalytique : le public est comme un enfant, l'acteur est son substitut maternel, il lui taille sa nourriture, lui propose des aliments tout coupés que l'autre consomme passivement ", *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963, pp. 136-137.

19 " Aquiles cae de las rocas ante Libio, que se esconde muy asustado ".

Calderón est exprimé en aparté, en des vers dont la forme torturée est le reflet de la souffrance qu'endure le personnage qui doit abandonner l'amour pour la guerre.

> Déidamie (pour mon malheur !)
> est si inaccessible
> que demain, c'est un autre qui la possèdera ;
> je suis l'objet d'un affront
> que je n'ai pas relevé, car Amour prétend
> supporter le mépris ;
> la bravoure, elle, ne l'accepte pas,
> et me soumet au spectacle (dieux du ciel !)
> de la guerre qui m'appelle,
> de la gloire immense que je dédaigne,
> de la patrie que j'abandonne ;
> et au-delà de tout cela,
> du danger auquel je ne puis me soustraire
> puisqu'il est désormais présent
> ici plus qu'ailleurs : ainsi donc
> je vois que se font écho
> Déidamie, moi-même, amour, honneur,
> guerre, renommée, patrie et danger.[20]

Ce passage, supprimé dans l'adaptation moderne malgré une rhétorique caldéronienne très marquée, est traduit par un silence inscrit dans une didascalie : " En silence, Achille réfléchit à la décision qu'il va prendre "[21]. La présence du verbe " réfléchir " dans le texte didascalique suggère donc une gestuelle du doute, laissée à l'imagination du metteur en scène, voire de l'acteur, ainsi qu'une présence importante du silence là où le dramaturge du XVII[e] privilégiait la parole. Et lorsque celui-ci lui-même choisit l'élision comme mode de dramatisation, il fait du silence un élément de rhétorique à part entière à l'intérieur du discours du personnage. Alors qu'elle dévoile à son fils qu'il est le fruit d'un viol, Thétis interrompt son récit par ces mots :

> Mais accepte
> qu'ici, troublée, la langue
> préfère, à la rhétorique,
> l'expression du visage, car elle
> sera moins éloquente par la voix
> qu'il ne l'est par la honte qu'il manifeste.[22]

---

20 " Deidamia (¡ ay de mi infelice !) / es tan imposible empleo, / que mañana será de otro, / y a los baldones sujeto / estoy, que excusé, Amor dice / que él toma a cargo el desprecio ; / el valor no le consiente, / representándome (¡ ay cielos !) / la guerra que me apellida, / la gran fama que pierdo, / la patria que desamparo ; / y después de todo esto, / el riesgo a que no me excuso, / pues ya desde ahora le tengo / aquí más que allá : con que / estar respondidos veo, / Deidamia, yo, amor, honor, / guerra, fama, patria y riesgo ", p. 233ab.

21 " En silencio, Aquiles medita sobre qué decisión tomar ".

22 " Pero permite / que aquí turbada la lengua, / la retórica dispense / con el semblante, pues ella /

Chez Calderón, le personnage dit qu'il se tait ; Mayorga, pour sa part, choisit de le faire taire en introduisant l'indication scénique : " L'émotion la rend muette ", qui remplace les six vers en question[23].

Une autre indication scénique remplaçant un questionnement largement développé dans le discours des personnages se trouve substituée à la formule : " Déidamie sort avec Sirène, laissant Achille seul et pensif ", suivie, au début de la scène suivante, de cette autre didascalie : " Achille rumine son problème. Ulysse l'épie "[24].

Le lexique de la subjectivité s'installe dans le texte didascalique de l'adaptateur ; apparaissent alors de nombreuses expressions de l'émotion : " la tentation l'emporte sur la volonté "[25], " ils partagent leur désespoir "[26], " ils ont peur "[27], " effrayé " [28], " avec grande affectation "[29], " ils continuent d'être intrigués "[30], " regardant avec mépris "[31], etc. Plus orientée encore, cette didascalie où transparaît franchement la lecture psychanalytique de Juan Mayorga : " La montagne s'ouvre. Thétis en sort pour prendre Achille dans ses bras et l'emmener comme un enfant dans le ventre de la montagne. Tous restent sans voix "[32]. Et cette remarquable formulation, enfin, où toute la dimension allégorique de la lutte est suggérée par le zeugme : " Le chant des Musiciens et le Bruit de la Guerre luttent dans les airs et dans le cœur d'Achille "[33]. Un tour d'horizon des didascalies ajoutées par Juan Mayorga montre qu'au fil du texte, les éléments subjectifs sont de plus en plus présents, traduisant tout à la fois l'évolution émotionnelle des personnages à mesure que le nœud se complexifie et le désir de l'adaptateur d'inscrire cette émotion dans l'ellipse ; mais trahissant également la sensibilité de l'adaptateur qui oriente le metteur en scène et les acteurs vers une interprétation plus personnelle du texte.

---

menos dirá con la voz / que él dice con la vergüenza , p. 220c.

23 " La emoción la enmudece ".

24 " Deidamia sale con Sirene, dejando a Aquiles solo y meditabundo " et " Aquiles rumina su problema. Ulises acecha ". Ces deux didascalies remplacent 22 vers du texte de Calderón.

25 " Le chant de Cintia et de Sirène fait que, pour la première fois de sa vie, Achille franchit l'ouverture de sa grotte. D'où il est, il ne parvient pas à voir les femmes. Parfois, il veut rentrer à l'intérieur de la grotte ; parfois la tentation l'emporte sur la volonté " (" El canto de Cintia y Sirene hace que Aquiles, por primera vez en su vida, se asoma a la boca de su cueva. Desde allí, no consigue ver a las mujeres. Una y otra vez, quiere regresar al interior de la cueva ; una y otra vez, la tentación vence la voluntad. "), une indication scénique qui, au départ, dans le texte de la BAE, était simplement : " Achille, vêtu de peaux de bête, sort la tête d'une grotte " (" Aquiles vestido de pieles, asomándose a la boca de una gruta "), p. 216b.

26 " Aquiles y Tetis comparten su desesperación ".

27 " Aquiles y Deidamia se asustan al percibir que alguien ha entrado en el jardín. No saben que se trata de Lidoro y Libio ". (14 vers supprimés)

28 " Refiriéndose a Libio, quien, asustado, será el último en entender el plan ".

29 " Libio lo hace con mucha afectación ".

30 " Arroja el escudo y la espada. Los demás siguen asombrados por el sonido de la Guerra. Ulises descubre la máquina que lo ha producido ". (4 vers supprimés)

31 " Sale mirando despectivamente a los varones ". (4 vers supprimés)

32 " La montaña se abre. De ella sale Tetis, quien abraza a Aquiles y se lo lleva como a un niño al vientre de la montaña. Todos quedan sin habla ". (8 vers supprimés)

33 " Los cantos de los Músicos y el Sonido de la Guerrra luchan en el aire y en el corazón de Aquiles ".

Parallèlement à cette introduction du subjectif pour suppléer les parties du discours écartées par l'adaptateur, les récits entrepris par les personnages subissent, eux aussi, des allégements importants. Non seulement leur redondance vis-à-vis de l'action nuit à la réception actuelle, mais également leur longueur. Car le spectateur moderne est réputé impatient et se lasse des tirades que ne semblait pas redouter le public du XVII[e] siècle. Aussi, l'imposant récit autobiographique de Lidoro, dans les premiers échanges de la pièce, est-il tronqué dans la version moderne, et passe de 82 à 32 vers, soit une diminution d'environ 40%, un chiffre globalement valable pour tous les récits et autres monologues raccourcis par l'adaptateur[34]. Cependant, toutes les " longueurs " (selon les canons actuels) n'ont pas été écourtées pour la réception moderne. En effet, ce sont en général ces passages relativement amples que le dramaturge a choisis pour donner libre cours à des effets de style remarquables de complexité. À moins que le désir même de créer du raffinement esthétique ne soit précisément à l'origine de la longueur importante de la tirade. Une thèse tout à fait défendable dans la mesure où certains élans, récurrents dans les pièces de l'époque, semblaient marquer des temps forts dans la représentation, très attendus des spectateurs, en particulier de ceux qui se contentaient d'une écoute globale des textes. Il en va ainsi de ce passage situé vers le milieu de l'acte I, où Achille, sorti pour la première fois de sa vie de la grotte dans laquelle sa mère tentait de la préserver de son mauvais sort, exprime à la fois sa joie de voir le monde et la grande émotion que lui a procurée la vue de Déidamie. Son monologue comporte 64 vers dans le texte original, entièrement conservés dans le texte retouché par Juan Mayorga. Le texte débute par une redondance écartée dans d'autres passages moins marqués stylistiquement :

> Me voilà sorti de la grotte,
> et en voyant du soleil la lumière pure,
> mes yeux sont aveuglés.
> Je sors pour voir la clarté du jour,
> et trouve l'obscurité de la nuit.[35]

Comme à son habitude, Calderón pratique amplement l'antithèse dans des formules où l'emportent les constructions symétriques. Dans les vers qui suivent, les procédés rhétoriques se multiplient, faisant du discours d'Achille un bel exemple de ce gongorisme tant décrié par l'esthétique actuelle pour son éloquence souvent considérée comme grandiloquente, voire artificielle ou pompeuse. Admiratif devant la beauté de la nature, le jeune homme tente d'identifier ce qu'il voit pour la première fois :

> Ce flamboiement bleuté,

34 En particulier la longue révélation — déjà commentée — de Thétis à son fils Achille (p. 220c-221ab : de 182, elle est ramenée à 86 vers) ; les explications d'Ulysse quant aux instruments qui lui permettront d'entamer une musique martiale apte à charmer Achille (p. 224c-225a, qui passent de 88 à 48 vers) ainsi que celles, également signalées plus haut, de Lidoro au troisième acte (p. 229ab, passant de 66 à 25 vers).

35 " Ya de la cueva he salido, / y al ver del sol la luz pura, / se ciega la vista mia. / Salgo a ver el claro día, y doy con la noche oscura ", p. 216c.

le ciel ce doit être.
La terre peut être, selon moi,
cette splendide verdure ;
ceci un arbre, et là une fleur,
un oiseau là, ici une transparente
source, là-bas la mer… Mais silence,
discours, ta voix fait erreur ;
ce ne sont là que ciel, terre,
mer, arbre, fleur, oiseau et source.
Ciel, car il est orné
du soleil et des étoiles ;
terre, car d'harmonieuses couleurs
son habit ont nuancé ;
arbre, car de sa cime
le vent berce les branches ;
fleur, car de la rosée elle boit les perles ;
mer, car elle frise son écume ;
oiseau, car il fait flotter ses plumes au vent ;
et source, car elle est toute de neige. [36]

L'anaphore se mêle aux symétries, aux chiasmes, aux hyperbates, aux anastrophes, aux métaphores… pour un effet de plénitude maximale aux antipodes du goût actuel pour l'ellipse. L'oxymore, si cher à Calderón, n'a, lui non plus, pas été élimé par l'adaptateur, malgré les lourdeurs stylistiques qu'il suppose aujourd'hui. Outre la détermination des éléments de la nature, Achille exprime les sensations que provoquent en lui ses pensées pour Déidamie :

Ah, je m'enflamme ! Ah, aveugle,
je suis transi ! Oh, perfide aspic !
Au regard, tu es neige
et tu es, au toucher, feu !
Mais par ta froideur ou ton ardeur
tu m'as si peu meurtri
que je sens, au contraire, que là au fond du cœur,
ma douleur est à son aise. [37]

36 " Aquel azul resplandor / el cielo debe de ser. / La tierra, a mi parecer, / será este hermoso verdor ; / éste árbol, ésta flor, / ave ésta ; ésta transparente / fuente, aquel mar… Mas detente, / discurso ; que tu voz hierra ; / que esto sólo es cielo, es tierra, / mar, árbol, flor, ave y fuente. Cielo, pues está adornado / del sol y de las estrellas ; / tierra, pues colores bellas / su vestido han matizado ; / árbol, pues de su tocado / el viento las ramas mueve ; / flor, pues aljófares bebe ; / mar, pues riza las espumas ; / ave, pues tremola plumas ; / y fuente, pues toda es nieve ", p. 216c-217a.

37 " ¡ Ay que me abraso ! ¡ Ay que ciego / me hielo ! ¡ Oh áspid aleve ! / ¡ A la vista eres de nieve / y eres al tacto de fuego ! / Mas con tu hielo o tu ardor / tan poco daño me has hecho, / que antes siento acá en el pecho / bien hallado mi dolor ", p. 216c-217a.

Ce long monologue lyrique n'est pas sans rappeler celui de *La vie est un songe*, dans lequel Sigismond revendique une liberté accordée à l'oiseau, à la bête, au poisson, au ruisseau, alors qu'elle lui est refusée à lui, un être humain pourvu d'une âme et d'un libre arbitre[38]. Le succès de cette pièce, écrite environ trente ans plus tôt, et tout particulièrement de ce monologue quasi inaugural du personnage principal, ont imprimé dans les mémoires ce style propre à Calderón, et dont les caractéristiques sont immédiatement identifiables. Dans son désir de ne pas transformer la richesse stylistique de l'écriture initiale, Juan Mayorga adopte ici la conservation intégrale. Et ce monologue prend, à l'échelle de la version adaptée, une valeur métonymique évidente. Une seconde tirade d'Achille vient renforcer cette hypothèse d'un échantillon représentatif. Située en début d'acte II, elle reprend les éléments développés dans le monologue, pour les adresser cette fois à Thétis, la mère désireuse d'écarter une seconde fois son fils du danger de vivre dans le monde. S'opposant à la volonté de sa mère, Achille lui dévoile son amour passionné pour Déidamie dans une tirade de 45 vers, où l'on peut lire :

> Avant de voir du soleil
> les éclats, avant de voir
> des cieux l'harmonie,
> des collines la fierté,
> des fleurs la splendeur,
> des oiseaux la beauté
> et l'inquiétude des mers,
> mon étoile acceptait,
> à la faveur de l'ignorance,
> le vœu de la patience.
> Mais depuis que je les vis,
> et vis que nommait reine
> de la beauté Déidamie
> la nature tout entière,

38 Pour une comparaison plus complète, je reproduis ici une partie des vers de Calderón traduits par Bernard Sésé : " L'oiseau éclôt et les parures / de sa beauté resplendissante / à peine ont-elle fait de lui / fleur emplumée ou bouquet d'ailes, parcourant l'espace éthéré, / se refusant à la douceur / du nid tranquille qu'il délaisse, / et moi pourvu d'une âme plus / grande, j'ai moins de liberté ? / La bête naît et les dessins / des belles taches sur sa peau / font à peine d'elle un signe étoilé / — grâce au docte pinceau — / que, dans l'audace et la fureur, / l'humaine nécessité / lui enseigne la cruauté, / du labyrinthe en fait le monstre, / et moi dont l'instinct est meilleur / aurai-je moins de liberté ? / Le poisson naît, qui ne respire, / avorton d'ulves et de frai, / et à peine, vaisseau d'écailles, / sur l'onde se voit-il, / que le voici de tous côtés, / qui mesure l'immensité / de toute la capacité / que lui offre le centre froid. / Et moi, avec mon libre arbitre, aurai-je moins de liberté ? / Le ruisseau naît aussi, couleuvre / qui se coule entre les fleurs, / et à peine serpent d'argent, / entre les fleurs se brise-t-il, / qu'il célèbre par sa musique / la tendresse des fleurs / qui lui offrent la majesté / des champs qui s'ouvrent sur son passage ; / et moi qui jouis de plus de vie, / aurai-je moins de liberté ? / Quand j'évoque cette passion, / en volcan, en Etna tout métamorphosé, / je voudrais de mon sein arracher / des lambeaux de mon cœur ; / dites-moi quelle loi, quelle justice ou quelle / raison peuvent aux hommes refuser / un si doux privilège, / une exemption si capitale, / que Dieu même octroie au cristal, / au poisson, à la bête, à l'oiseau ? ", *La vie est un songe*, Paris, Garnier-Flammarion, 1992, pp. 73-75.

comment veux-tu qu'à nouveau
sans eux je vive et sans elle,
et puisse me consoler de ne l'avoir trouvée
que pour la perdre ?
Compatissante cruelle,
qui me protèges et m'obliges,
qui m'élèves et m'affliges,
me loues et me tourmentes,
que ta volonté me pardonne ;
car, bien que voudrait t'obéir
mon désir, ma passion
ne veut pas que je t'obéisse. [39]

Malgré sa forte orientation rétrospective formant une redondance avec les éléments déjà connus du public, cette tirade, tout comme le premier monologue conservé, imprime au texte dramatique de la version modernisée un style correspondant à l'identité poétique de Calderón telle que la conçoit la réception actuelle. C'est du moins l'intention avouée du tailleur de vers, qui, dans ce cas, fait une entorse tout à fait réfléchie à ses critères d'adaptation puisqu'il continue de dénoncer parallèlement ce qu'il nomme volontiers les " alardes de versificador " (démonstrations de rimeur), c'est-à-dire les performances stylistiques du dramaturge relativement gratuites dans la mesure où elles ne répondent pas à une exigence typiquement dramatique, mais bien à un plaisir esthétique pur.

Cette attitude conservatoire vis-à-vis de ce qui fait l'identité poétique de l'œuvre de Calderón est également perceptible dans le parti pris de modifier le moins possible la disposition métrique et strophique du texte initial. Une politique a priori difficile à suivre vu le nombre important de passages retranchés dans toute la pièce. En effet, chaque vers, ou groupe de vers, supprimé suppose une modification de la structure métrique employée. Or, il apparaît que le schéma de la versification de la version adaptée ne s'écarte que très peu de celui du texte initial. Un examen minutieux du travail de Juan Mayorga montre que les incises pratiquées répondent à la triple exigence suivante : 1) supprimer les passages inutiles à la réception contemporaine (selon les critères énoncés plus haut), 2) maintenir une cohérence syntaxique dans les passages concernés, 3) respecter la forme métrique utilisée (mètres et strophes). Le troisième point, qui n'arrive pas forcément en troisième position dans la chronologie de l'écriture adaptée, a pu être honoré grâce à plusieurs éléments.

Tout d'abord grâce au fait que, dans cette œuvre, Calderón a surtout utilisé des formes relativement peu contraignantes. On compte, par exemple, neuf séries de *romances*

39 " Antes que viera del sol / las luces, antes que viera / de los cielos la armonía, / de los montes la soberbia, / de las flores la hermosura, / de las aves la belleza / y la inquietud de los mares, / ya toleraba mi estrella / en la fe de la ignorancia / el voto de la paciencia. / Pero después que los vi, / y vi que juraba reina / de la hermosura a Deidamia / toda la naturaleza, / ¿ cómo quieres que otra vez / sin ellos viva y sin ella, / y me consuele de hallarla / tan solo para perderla ? / Y así, piadosa cruel, / que me amparas y me fuerzas, / que me crías y me afliges, / me halagas y me atormentas, / perdóneme tu respeto ; / que aunque obedecerte quiera / mi voluntad, mi pasión / no quiere que te obedezca. ", p. 220a.

sur les seize séquences métriques composant la pièce (soit 2276 vers) ; une forme relativement ouverte, puisqu'il s'agit d'une série illimitée d'octosyllabes ne présentant qu'une assonance aux vers pairs. À la condition de supprimer un nombre pair de vers, tout *romance* retouché conserve les mêmes caractéristiques qu'initialement (excepté, bien entendu, sa longueur). De la même manière, Calderón utilise à trois reprises une autre forme tout à fait souple, puisqu'il s'agit de la *silva de pareados*, c'est-à-dire une laisse illimitée d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes mêlés de façon libre et formant des distiques. Cette forme permet, elle aussi, des suppressions importantes de passages sans que la structure de base n'en soit affectée, pour peu, ici encore, que le nombre de vers escamotés soit un multiple de deux. Par ailleurs, l'emploi abondant de chansons offre, là encore, une certaine facilité pour l'adaptation. Incluses dans les séquences métriques du texte dit, les chansons utilisent des mètres différents (dodécasyllabes, tetrasyllabes, hexasyllabes...) et répondent souvent à un schéma de rimes propre. En ce sens, les retrancher, ou au contraire les répéter, ne vient aucunement perturber le schéma métrique initial particulièrement peu régulier lorsqu'il s'agit de passages chantés. Les passages en *redondillas*, quant à eux, exigent la suppression d'un nombre de vers supérieur. Ces strophes d'octosyllabes embrassés sont donc plus contraignantes, tout comme les *décimas*, qui présentent une construction relativement rigide sur dix octosyllabes. Dans ce cas, l'adaptateur a dû supprimer des groupes de vers conséquents. Cependant, il est à noter que dans ces passages où la métrique est assez contraignante, la structure syntaxique du texte source se superpose souvent à une unité sémantique, et qu'à ce titre, la suppression d'une idée revient souvent à faire disparaître une entité syntaxique, donc à supprimer une unité strophique.

Lorsque les passages élagués sont relativement longs, le travail d'adaptation a consisté en un aménagement, le plus discret possible, des articulations entre les deux éléments brutalement rapprochés par la suppression d'un passage. Quelque retouches textuelles apparaissent donc çà et là. En guise d'exemple, ce court passage, où les deux vers centraux ne sont pas retenus dans la version adaptée (Déidamie fait d'abord allusion au fait de devoir se marier, puis à son souci de savoir que sa cousine Astrée a pu essuyer la tempête en mer) :

> Et laissant là ce tourment
> qui m'accable en premier lieu,
> n'en est-il pas
> un second qui m'accable aujourd'hui ?[40]

Un passage qui devient chez Juan Mayorga : " Et laissant là ce tourment, / il en est un autre qui me tourmente aujourd'hui ". Dans le texte espagnol, la retouche consiste à introduire la structure relativement neutre " hay " (il y a)[41]. Lorsque les éléments introduits

40 " Y dejando este cuidado, / que aflige como primero, / ¿ cómo puedo no tener / otro segundo que hoy tengo ? ", p. 216b.

41 " Y dejando este cuidado / hay un segundo que hoy tengo ". D'autres astuces consistent à ajouter des adjectifs relativement neutres, comme, par exemple, " grand " accolé à " Mars " pour ajouter une syllabe au vers (p. 219b).

pour établir une cohérence syntaxique, ou un bon compte de syllabes, ne sont pas dus à la plume de l'adaptateur, celui-ci les emprunte au texte élagué lui-même. Ainsi des tronçons du texte abandonné, ou simplement quelques éléments de vocabulaire, se retrouvent-ils parfois incrustés dans des séquences remaniées. Dresser la liste exhaustive de ces chevilles permet de se rendre compte de la très grande délicatesse dont a fait preuve le tailleur de vers pour restituer un texte extrêmement proche de celui de Calderón.

Un dernier critère d'adaptation a amené Juan Mayorga a effectuer quelques retouches minimes sur le texte initial : la langue. Plus de trois cents ans séparent l'écriture de la réception contemporaine, soit une période suffisante pour que de nombreux éléments linguistiques aient eu le temps d'évoluer considérablement. Face à ce délicat problème de la conservation d'un texte dans son état initial au risque d'accepter son incompréhension ponctuelle par le public d'aujourd'hui, Juan Mayorga a choisi l'interventionnisme. Aussi a-t-il pris l'initiative de remplacer certains mots anciens par des termes nouveaux, ou dont le sens est aujourd'hui différent. La liste est longue, et les spécialistes du langage du Siècle d'Or ne seront guère étonnés de voir disparaître les " señas ", " voz ", " aviso ", " peregrina ", " hallar " et autres " hachas " au profit des modernes " rasgos " (traits du visage), " rumor " (rumeur), " misiva " (missive), " asombrosa " (étrange), " encontrar " (trouver) et autres " antorchas " (flambeaux). Ce parti pris de modernisation de la langue renforce l'idée d'un travail de traduction affirmée par l'adaptateur, lequel insiste sur sa mission de rendre la pièce compréhensible aujourd'hui. Mais, si dans cette optique, quelques aménagements linguistiques se sont imposés, le souci qui toujours l'a guidé est celui de ne pas appauvrir la langue. Conscient que la société contemporaine est habituée à une langue restreinte par rapport à celle que connaissait le public des *comedias* du Siècle d'Or, l'adaptateur cherche un juste milieu. Pour ce faire, il met à contribution ceux-là même qui portent physiquement la parole de la pièce : les acteurs. Plus jeunes encore que lui, moins familiers du langage classique de leur pays (malgré leur formation à la lecture et à la diction de textes versifiés), ceux-ci éprouvent par moments quelques difficultés à comprendre certains passages, certaines expressions ou références culturelles désormais désuètes[42]. À l'écoute de leurs remarques, mais également de celles d'Ernesto Caballero, le metteur en scène, Juan Mayorga peaufine son texte, telle une pièce de sculpture, afin de rendre au langage le lustre que les années lui ont enlevé.

42 Lorsque le valet Libio est envoyé pour seconder son maître dans la chasse au monstre qui débute à l'acte I, il s'exclame, tout en faisant mine de suivre le cortège, puis en s'éclipsant dans un fourré : " Que le grand Safi y aille ; moi, / je n'ai jamais aimé chasser / le monstre ; chasser les perdrix / et les lapins me fatigue déjà " (Vaya el gran Soffi ; que yo / nunca fui amigo de caza / de monstruos ; aun de perdices / y de conejos me cansa ", p. 218b). Une référence qui devient, dans la version modernisée : " Qu'un valeureux y aille (etc.) ", tant est aujourd'hui oublié celui que l'Espagne appelait " le grand Safi ", également connu sous le nom d'Ismail I[er], chah de Perse, fondateur de la dynastie des Safavides, au début du XVI[e] siècle, dont l'influence culturelle fut ressentie durant les XVII[e] et XVIII[e] siècles en Occident. Son histoire lui valut une réputation telle qu'il était cité comme modèle de l'homme courageux.

Le texte adapté que je possède aujourd'hui, et sur lequel ont travaillé les acteurs, le metteur en scène, les chanteurs, les musiciens, etc., est donc conçu comme une matière vivante, et l'adaptation, si elle fige bien un texte au moment de chacune des représentations[43], n'en demeure pas moins ouverte à toute modification résultant d'un malaise du jeu. Cette appréhension du texte ancien tend à le projeter dans une actualité toujours renouvelable, condition *sine qua non* pour assurer sa pérennité et, partant, son universalité. Une telle attitude contribue, tout en assumant la part de subjectivité changeante dans la jouissance du texte, à renforcer la nécessaire idée d'un texte en mouvement, d'un objet de perception échappant à une normalisation qui le réduirait au statisme, donc à l'univocité.

En ce sens, la version adaptée résultant du minutieux travail de taille effectué par Juan Mayorga pour cette mise en scène de *El monstruo de los jardines* par les jeunes diplômés de la Real Escuela Superior de Artes Dramáticas, offre, et de façon magistrale, une forme " esthétiquement valable dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même "[44].

Emmanuelle GARNIER
Université d'Avignon

43 La publication, dans un prochain numéro de la collection " Clásicos RESAD " des éditions madrilènes Fundamentos, de la version de Juan Mayorga, ainsi que tout l'appareil technique et critique accompagnant le texte de Calderón mis en scène au cours de l'année 2000, permettra d'approcher plus en détail les critères de modernisation. Pour les auteurs de cet ouvrage, une telle publication se veut un témoignage du travail effectué à l'occasion de ce spectacle ainsi qu'une proposition d'adaptation de l'œuvre de Calderón -- une parmi tant d'autres, bien entendu.

44 Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1979, p. 17.

POÉSIE ARGENTINE ET IDENTITÉ NATIONALE DE LA CONQUÊTE À 1930*

Pour César Fernández Moreno, qui parle en poète mais aussi en spécialiste de la poésie de son pays, " tant que l'Argentin continuera de jouer un rôle en évitant la réalité, il ne parviendra pas à sa maturité ni à celle de sa patrie "[1]. Et de préciser :

> Depuis l'hymne national, on nous a appris que nous sommes forts, glorieux, justes, invincibles, élus de Dieu, en somme. Maintenant, après avoir été faibles, humiliés, injustes, vaincus, oubliés du ciel, nous savons que tout cela n'était pas ce que nous sommes, mais ce que nous devons être ; il s'agissait d'un plan à réaliser, et non pas d'une description actuelle de l'Argentine.[2]

Nous ne pouvons que souscrire à son éloge d'une poésie qui s'éloigne de l'orgueil et du nationalisme pour réconcilier l'Argentin avec sa " réalité "[3], mais nous ne négligerons pas pour autant celle qu'il condamne, ne serait-ce qu'en raison du rôle historique qu'elle a pu jouer dans la formation d'une identité nationale. Il nous paraît même utile d'en ébaucher ici la trajectoire, en postulant qu'elle fait partie d'un vaste courant épique qui nous semble caractériser une bonne partie de la poésie argentine, et dans lequel il serait possible d'intégrer des œuvres présentant aussi un intérêt littéraire[4]. C'est ce que nous tenterons de faire dans ce travail, tout en marquant au moment opportun le contraste entre les deux courants poétiques définis ci-dessus.

Au préalable, il conviendrait d'élargir la définition du concept d'*épique*, qui ne se confondrait pas entièrement avec celui de " construction " d'une nation[5] mais recouvrirait plus généralement le dynamisme ascensionnel et guerrier, le symbolisme " solaire " par opposition à la chute, à la dévoration, au monstre ténébreux, bref, à tout ce qui participe de ce que Gilbert Durand appelle le " régime diurne de l'imaginaire "[6]. De même, l'autre courant participerait plutôt du " régime nocturne " : relâchement des tensions, descente, euphémisation de la lutte et des oppositions, acceptation de la matière[7].

---

* Cet article est la reprise de certains éléments d'une conférence (*Poésie et identité en Argentine*) donnée à Avignon le 18 juillet 1999 dans le cadre du festival, à l'initiative de l'association des hispanistes *Contraluz* et sous les auspices du C.E.L.A.(Centre d'Etudes Linguistiques d'Avignon), ce qui en explique le style, que j'ai cru devoir lui conserver.

1 César Fernández Moreno : *La realidad y los papeles*. Madrid, Aguilar, 1967, p. 8.

2 *Ibid.*, p. 460.

3 *Ibid.*, p. 8.

4 Gilbert Durand : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1992.

5 " Toda literatura épica es nacional, pues vivimos una era de construcción. " " Cabalgata de la poesía argentina ". César Tiempo : *Manos de obra*. Buenos aires, Corregidor, 1980, p. 69.

6 Gilbert Durand : *Les Structures...*, Livre I. Voir aussi : Philippe Sellier : *Le Mythe du héros*. Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1970, p. 14-22 (sur la " solarité " du héros, en particulier).

7 Gilbert Durand : *Les Structures...*, Livre II.

UN PAYS NÉ SOUS LE SIGNE DE LA POÉSIE

Y a-t-il vraiment une poésie argentine ? Et après tout, y a-t-il déjà une identité argentine ? Politiquement, l'Argentine n'est qu'une colonie, qui, de surcroît, reste longtemps oubliée, sinon méprisée par la métropole et par Lima, sa capitale. Il faudra attendre jusqu'en 1776 pour que le premier vice-roi du Río de la Plata, Pedro de Cevallos, soit enfin nommé. Culturellement, les rares poètes qui décriront ces territoires n'auront pas plus d'" identité argentine " que les grands écrivains des vice-royautés les plus riches et les plus magnifiques n'auront d'" identité américaine ", puisqu'il est admis par la critique qu'il n'y a pas de littérature américaine, mais seulement une littérature espagnole coloniale, à l'exception de l'œuvre de l'Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), le célèbre auteur des *Commentaires royaux sur les Incas* écrits de 1609 à 1617.

Aussi nous garderons-nous soigneusement de parler de poésie " argentine " avant l'Indépendance, pour ne pas verser dans ce même anachronisme que dénonçait Américo Castro chez les historiens et les critiques littéraires qui s'obstinaient à parler d'" Espagne " et d'" hispanité " dès l'époque romaine, voire pré-romaine[8].

Une telle poésie conserve néanmoins un certain intérêt en tant qu'elle fonde la future " argentinité ", et c'est à ce titre seulement qu'elle sera évoquée ici.

L'acte fondateur dont il sera question ne doit rien en effet aux qualités intrinsèques des textes qui la composent, décidément illisibles pour un lecteur de poésie du vingtième siècle, puisqu'ils ne sont que des chroniques rimées de la conquête et de la colonisation du territoire. Comme c'est souvent le cas des événements historiques, il doit tout, en revanche, à un concours de circonstances, à la suite duquel un pays à naître recevra le beau nom qui sera le sien.

Quelle âme poétique, en effet, n'a jamais été sensible au pouvoir de suggestion d'un tel nom -*Argentina*, Argentine- et ne s'est jamais interrogée sur son histoire ?

À première vue, il n'y a aucun mystère, puisque l'on fait le rapprochement entre Río de la Plata -le fleuve de l'Argent- et les terres qu'il irrigue : l'Argentine, le pays de l'argent. Et l'on ne manque pas de se rappeler la soif de métaux précieux des conquérants, persuadés par les Indiens que le fleuve-estuaire les mènerait aux fabuleuses contrées recherchées : " Empire du Roi Blanc ", " Montagne de l'Argent " (Pedro de Mendoza, un peu plus tard, vers 1536, parlera de " *la sierra que brota plata* "[9], la montagne qui regorge d'argent...). Très vite, donc, ce que Juan Díaz de Solís avait baptisé *Mar Dulce* en 1516, deviendra *Río de la Plata* (à partir de l'expédition de Sébastien Cabot en 1526)[10]. Désigation cyniquement légitimée par l'appât du gain, direz-vous, même si l'on prend en considération la part de rêve qui l'accompagne, et qui nous éloigne d'autant plus de la poésie du nom que le terme *plata*, en espagnol d'Amérique, a aussi le sens de *monnaie*.

Les choses ne sont pas si simples, pourtant : comment expliquer, alors, que l'on soit bel et bien passé de *plata*, terme prosaïque et populaire à *argento*, au contraire, poétique et latinisant ? Si l'on examine les adjectifs, de même, comment expliquer la différence aujourd'hui bien établie entre *platense* et *argentino / a* ?

C'est ici qu'intervient la poésie, en la personne de l'archidiacre Martín del Barco Centenera (1535-1605), auteur de *La Argentina* (1602)[11]. Ce long récit versifié porte comme titre le fameux adjectif substantivé au féminin, qui allait faire fortune. Emprunté au

8 Américo Castro: *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954.

9 A. Berenguer Carisomo : *Literatura argentina*. Barcelona, Labor, 1970, p. 14.

10 Angel Rosenblat : *El nombre de la Argentina*. Buenos Aires, EUDEBA, 1964, p. 13-18.

11 Martín del Barco Centenera : *Argentina y conquista del Río de la Plata, con otros acontecimientos de los reinos del Perú, Tucumán y Estado de Brasil*. Lisboa, 1602.

bas latin juridique et ecclésiastique des pays du nord de l'Europe -Strasbourg au Moyen Âge s'appelle Argentina-, il s'appliquait dans les chancelleries coloniales à la ville de Chuquisaca (appelée aujourd'hui Sucre)[12]. Barco Centenera innove en en faisant un terme poétique qu'il applique à son poème sur le modèle des autres titres d'épopée que lui offrent la littérature espagnole de l'époque -*La Araucana*, (1569, 1578, 1589) de Alonso de Ercilla (1533-1594) par exemple- mais aussi les œuvres classiques *La Ilíada*, *La Odisea*, *La Eneida*[13]. Par la suite, le terme s'est peu à peu imposé jusqu'à devenir le nom officiel du pays tout en gardant malgré tout son aura de poésie. À cet égard, la belle conclusion de Angel Rosenblat mérite d'être citée :

> Le pays aurait pu s'appeler Provinces Unies du Río de la Plata, ou d'Amérique du Sud, comme un autre grand pays s'appelle États-Unis d'Amérique. Mais il s'est appelé et s'appelle *l'Argentine*. Le nom adopté par les poètes a triomphé de tous les noms de la prose officielle. Voilà un fait encourageant, qui représente le triomphe de la poésie sur la prose. Paul Morand a pu ainsi dire : 'Argentine, l'un des plus beaux noms du monde.'[14]

MÉRITER UN NOM, MÉRITER UNE IDENTITÉ

> Voix de l'Orgueil : un cri puissant comme d'un cor,
> Des étoiles de sang sur des cuirasses d'or.
>
> (Verlaine)

Ce nom, " l'un des plus beaux du monde ", il convient de spécifier qu'il est poétique, mais plus précisément encore, que l'on peut y voir prophétisée la gloire future d'un grand pays, promu lui-même au rang d'un héros épique. Nous avons là une projection idéale de la nation, à laquelle les poètes tenteront de se conformer surtout au dix-neuvième siècle, période des luttes pour l'indépendance et l'organisation de l'État, qui imposent définitivement le nom d'*Argentine*[15]. De façon plus générale, et comme nous le verrons en un second temps, l'attitude dynamique et optimiste elle-même, qui préside à cette quête d'identité, s'efforcera, certes, de faire de la guerre d'Indépendance une matière épique comparable à celle des glorieux ancêtres et digne du nom du poème éponyme, mais aussi à d'autres moments, de conquérir une forme, voire une culture propres avec la même ardeur juvénile que lorsqu'il s'agit de lutter pour la gloire de la patrie.

Cette poésie de l'Indépendance, qui attise l'enthousiasme des foules en chantant les exploits guerriers de ses chefs, embrasse deux périodes littéraires successives, mais très différentes : la néo-classique, puis la romantique.

En ce qui concerne la première, qui va jusqu'en 1832 (date du début de l'époque romantique), " Le Triomphe argentin " de Vicente López y Planes (1784-1856), célèbre en

12 Angel Rosenblat : *El nombre...*, p. 27-30.

13 *Ibid.*, p. 24.

14 *Ibid.*, p. 79.

15 Angel Rosenblat en décrit les étapes ainsi : (*ibid., passim*) 1) l'hymne national, écrit par Vicente Fidel López et adopté en 1813 par l'Assemblée, 2) la constitution de 1826, qui emploie les expressions " République Argentine " et " Nation Argentine ", 3) le décret du président Derqui qui impose en 1860 le nom officiel de " République Argentine ".

hendécasyllabes pompeux et néanmoins assez pauvres (témoin le choix de la rime assonante du *romance*) la victoire des Argentins sur l'armée britannique d'invasion de 1806-1807. Voici un bref échantillon du style épique de ce long poème :

> Alecto..., Alecto..., monstre effroyable,
> par Pluton et par la nuit engendré,
> agite son horrible chevelure
> qui de serpents se hérisse ; le Styx
> fait bouillonner ses ondes écumantes ;
> Cerbère, de ses aboiements terribles
> fait trembler les profondeurs de l'Erèbe :
> subitement le monstre irrité sème
> ainsi l'épouvante autour de l'abîme,
> en voyant la capitale, en voyant
> ses enfants, ses habitants résister
> en vaillants guerriers à ses maléfices.[16]

Du même auteur, nous citerons l'hymne national argentin, qui proclame en fanfare :

> Les Provinces Unies du Sud
> ouvrent leur digne tabernacle.
> Et les hommes libres répondent :
> au grand peuple argentin, salut ![17]

Esteban de Luca (1786-1824), pour sa part, célèbre dans le même style la fameuse victoire de San Martín (" Au vainqueur de Maipo ")[18].

Bien qu'appartenant à une génération antérieure, Manuel de Lavardén (1754-1810) n'apparaît que maintenant, car sa poésie annonce timidement la découverte littéraire de la nature argentine, qui sera l'œuvre du poète Esteban Echeverría (1805-1851). Il nous fournit donc la transition avec les romantiques, dont la poésie traduit les préoccupations politiques (leurs luttes pour l'indépendance, pour la liberté et la démocratie, en particulier contre le tyran Juan Manuel de Rosas)- mais aussi culturelles (leurs efforts pour se trouver une voix et une voie propres).

Depuis les travaux de Alfredo A. Roggiano, il faut d'ailleurs souligner la spécificité de celle-ci, dominée par la fameuse antithèse polémique civilisation / barbarie et par un effort positif d'édification d'une société et d'un pays[19]. Aussi le romantisme argentin participe-t-il pleinement du régime " diurne " de l'imaginaire, défini précédemment.

---

16 " Alecto..., Alecto..., el pavoroso monstruo, / de Plutón y la noche producido, / levanta su cabeza de culebras / crinada con horror ; el lago Estigio, / con ondas espumosas se embravece ; / el Cerbero, con hórridos ladridos / hace temblar el Erebo profundo : / así el pavor en torno del abismo, / súbito esparce el iracundo monstruo, / al ver la capital, al ver sus hijos, / al ver sus habitantes que resisten / con guerrero poder sus maleficios. " Del Saz (Agustín) : *Antología general de la poesía argentina.* Barcelona, Bruguera, 1969, p. 69.

17 " Ya su trono dignísimo abrieron / las Provincias Unidas del Sud. / Y los libres del mundo responden : / ¡Al gran pueblo argentino, salud ! " Cité par Angel Rosenblat, p. 52.

18 *Ibid.*, p. 87-93.

19 " Proposiciones para una revisión del romanticismo argentino ", *Revista Iberoamericana*, XLI, n° 90, p. 69-77.

La première génération romantique est incontestablement dominée par Esteban Echeverría, mais l'on pourrait également citer José Mármol (1817-1871), connu surtout comme auteur du roman *Amalia* (1851-1854). Du second, nous retiendrons ici la veine polémique et héroïque, comme dans les *Chants du pèlerin* (1844-1857) qui, dans certains passages, opposent à l'Europe décrépite une Amérique -entendons ici surtout l'Argentine- tournée vers un futur prometteur. Voici en quels termes le poète s'adresse à elle :

> L'avenir est à toi, reine du monde,
> Immense comme tes monts et tes mers,
> Et d'espoirs et de lumière fécond,
> Comme ton ciel et tes beaux luminaires.
> /.../
> De même, à toi la douce poésie,
> Vierge comme tes fleuves cristallins,
> Quand les oiseaux, loin des ombres nocturnes,
> Leurs célestes trilles élèveront.[20]

Quant à la poésie de Esteban Echeverría, elle est passée à la postérité pour son fameux poème " La Captive ", publié en 1837 dans le recueil intitulé *Rimes*. On y trouve pour la première fois une véritable élaboration littéraire de la nature argentine, et le " désert " peuplé d'Indiens assoiffés de sang en est le principal centre d'intérêt, contrairement à ce qu'indique le titre. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) ne s'était pas trompé sur l'invention de son ami, comme il le prouve en citant dans le *Facundo* un passage de ce poème : citation d'autant plus importante qu'elle illustre un texte capital sur la nature argentine, dont le spectacle serait à l'origine du tempérament poétique du gaucho. La voici :

> Le regard tourne en vain, concentre
> son immensité, mais ne sait,
> perdu dans son désir ardent,
> où diriger son vol fugace,
> ainsi que l'oiseau dans la mer.
> Partout des champs et des prairies,
> abritant la bête et l'oiseau ;
> partout de vastes solitudes
> et le ciel, de Dieu seul connus,
> que Lui seul parvient à sonder. [21]

---

20 " Tuyo es el porvenir, reina del mundo, / inmenso cual tus montes y tus mares, / y de esperanzas y de luz fecundo / cual tu cielo y tus bellos luminares. /.../ Tuya también la dulce poesía, / virgen como tus ríos cristalinos / así que lejos de la noche umbría / alcen tus aves sus celestes trinos. " *Antología*... p. 151. On remarquera de surcroît l'importance de la poésie dans l'identité des pays d'Amérique, comme en témoigne la seconde strophe citée.

21 " Gira en vano, reconcentra / su inmensidad, y no encuentra / la vista, en su vivo anhelo, / do fijar su fugaz vuelo, / como el pájaro en la mar. / Doquier campos y heredades, / de ave y bruto guaridas ; / doquier cielo y soledades / de Dios sólo conocidas, / que él solo puede sondar. " Domingo Faustino Sarmiento : *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires, Austral, 1967, p. 27.

C'est donc en quelque sorte sur une défense et illustration de sa terre et de ses hommes que se fonde l'identité poétique de l'Argentine. Dans les années qui suivront, beaucoup de poètes emprunteront les voies frayées par les romantiques de la génération de 1837. Citons-en quelques-uns pour mémoire, mais sans nous arrêter plus longuement sur les spécificités de chacun : Olegario Víctor Andrade (1839-1882) chante la traversée des Andes par San Martín dans *Le Nid du Condor* (*El nido del Cóndor*, 1871), Carlos Guido y Spano (1827-1918) écrit *Feuilles au vent* (*Hojas al viento*, 1871).

Le côté diurne, c'est aussi l'envol vers l'Azur (*Azul* de Rubén Darío est de 1888[22]), mouvement ascendant de généreuse expansion vers un " Idéal " qui, après avoir été principalement esthétique (" Je poursuis une forme... " s'exclame Darío au début d'un poème[23]) pourra par la suite devenir national. Aussi mentionnerons-nous d'abord la poésie de jeunesse du poète argentin Leopoldo Lugones (1874-1938), contemporaine de son active participation au mouvement moderniste aux côtés de Darío, à partir de 1996. D'un ton prophétique, son épopée *Les Montagnes de l'Or* (1997) chante -en un style un peu trop hugolien, il est vrai- le progrès de l'Humanité, guidée par ses poètes. Puis nous retiendrons son poème *Odes Séculaires* (*Odas Seculares*, 1910), qui se situe d'ailleurs dans le cadre de la célébration du Centenaire, si importante pour l'identité nationale[24].

Au Río de la Plata.

Salut, Père et Seigneur ! À ton lignage,
comme en la glorieuse magie d'un conte,
nous devons la magnifique fierté
d'habiter le Pays de la Plata.

Capitaine colossal, tu commandes
les ondes fertiles, armée renommée
dont miroitent les liquides épées,
ouvrant les frontières, semant des villes.
Filles des montagnes, ces rivières
forment dans les blandices de ton sein
les liens ancestraux par elles légués,
faits de la moelle même de leurs os.[25]

Dans la même veine, il est possible de citer le poète Enrique Banchs (1888-1968) pour son *Ode aux Pères de la Patrie* écrite aussi à l'occasion du Centenaire et différente des poèmes d'inspiration médiévale, qui l'ont rendu célèbre.

---

22 À bien des égards, ce grand poète peut être considéré comme argentin, tout au moins durant son long et important séjour à Buenos Aires (1893-1900). On ne peut traiter du modernisme argentin sans tenir compte de la véritable symbiose qui s'opère entre le Nicaraguayen et Buenos Aires.

23 *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid, Castalia, 1983, p. 177.

24 Le " Centenaire " de l'Indépendance fut célébré en grande pompe en 1910, c'est-à-dire pendant les années fastes.

25 " Al Plata. " / " ¡ Salud, Padre y Señor! A tu linaje, / como en la gloria mágica de un cuento, / ser habitantes del País del Plata, / con orgullo magnífico debemos. " // " Capitán colosal, tienes el mando / de las aguas feraces, claro ejército / que espejeando sus líquidas espadas / abre fonteras y dilata pueblos. / Hijos de las montañas, esos ríos / forman en la blandicia de tu seno / el vínculo ancestral que ellas te aducen / con la médula misma de sus huesos. " *Antología general...*, p. 238.

Mais il est temps d'en arriver au grand cri de révolte du vingtième siècle. En Argentine, l'avant-garde poétique des années vingt s'attaque à toute la poésie antérieure avec insolence et se demande par la bouche de Oliverio Girondo (1891-1967) : " Pourquoi ne pas être puérils, puisque nous ressentons la fatigue d'avoir à répéter les gestes de ceux qui sont sous terre depuis 70 siècles ? "[26]. Sans vouloir réduire cette poésie -pas plus que la poésie moderniste, d'ailleurs- à cela, il est possible d'y déceler un côté " diurne ", au moins en ce qui concerne son caractère souvent " polémique " (Gilbert Durand), non pas contre de prétendus " barbares " , il est vrai (comme c'est le cas chez les romantiques), mais cette fois contre les valeurs établies. Nous en avons une illustration dans le poème suivant de Leopoldo Marechal (1900-1970) tiré d'un recueil dont le titre est tout un programme : *Des jours comme des flèches* (*Días como flechas*, 1926) :

Long jour de colère.

Dans le cœur du silence
les hommes clouent leurs pas.
Chaque talon frappe la bigorne du monde,
les pas s'entremêlent en colliers de fugue.
Et le temps, affligé d'invisibles automnes,
a fait sur les chemins pleuvoir ses feuilles mortes.
Dans l'emploi des hommes se lasse le silence :
et les routes vieillissent
avec le pas des hommes.

Qu'importe le motif : nous fabriquons des cloches
pour mordre le silence.
Le monde : un tambourin qui se brise à ton poing
ou à mes genoux.
Nous chantons la vie ou la mort,
qu'importe le motif.
Notre oraison patine la face des dieux
ou bien crève les yeux
gonflés de la pluie.
L'essentiel : briser le silence, et l'eau
des grands mutismes ;
le silence est un bœuf qui se met à genoux,
fouetté par les cris.

J'annonce un long jour de colère. Alors,
debout, gesticulant comme un dieu,
le silence serrera son cœur lourd,
le fruit de toutes les paroles mortes.

La mer étendra ses poings remplis d'eau
sur une destruction de cités ébahies.
Vieille toupie sans enfants,

26 *Historia de la literatura argentina.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 942-943. Elle sera surtout caractérisée par l'ultraïsme, importé d'Espagne par Jorge Luis Borges et qui impose le règne sans partage de la métaphore.

dans un recoin de nuit
s'arrêtera la terre.
Et un dieu couleur d'algues pétrira la glaise
d'un autre monde sans voix,
devant une grande fraîcheur de déluge.[27]

Mais c'est la révolte, et non la révolution, qui caractérise l'ultraïsme argentin et le distingue du surréalisme. En dépit de certaines apparences, l'avant-garde de ce pays très prospère ne s'attaque pas aux fondements de la société ni même du langage. Bien au contraire, une partie du mouvement (celle de Florida), reprend plus ou moins consciemment le flambeau du nationalisme culturel à travers le mouvement littéraire baptisé *criollismo*[28]. Or, il faut bien avouer qu'il existe quelque affinité entre les côtés " culturel " et " politique " du nationalisme, qui auraient même une racine commune, comme le remarquera Borges en 1945, à l'occasion de ses prises de position anti-péronistes :

> Mentalement, ce n'est rien d'autre que l'exacerbation d'un préjugé dont tous les hommes sont les victimes : la certitude de la supériorité de sa patrie, de sa langue, de sa religion, de son sang. Amplifiée par la rhétorique, aggravée par la ferveur ou dissimulée par l'ironie, cette conviction candide est l'un des thèmes traditionnels de la littérature. Tout aussi candide que ce thème serait la moindre tentative de l'abolir.[29]

---

27 " Largo día de cólera " : " En el corazón del silencio /los hombres clavan sus pasos./ Cada talón golpea la bigornia del mundo, / se tejen las pisadas en collares de fuga. / Y el tiempo, castigado de invisibles otoños, / en los caminos hace llover las hojas muertas. / En el uso del hombre se fatiga el silencio : / las rutas envejecen / con el paso del hombre. // El motivo no importa : fabricamos campanas / que muerdan el silencio. / El mundo es un pandero que se quiebra en tus puños / o en mis fuertes rodillas. / Cantamos a la vida o a la muerte, / y el motivo no importa. / Nuestra oración patina la cara de los dioses / o revienta los ojos / preñados de la lluvia. / Lo esencial es romper el silencio, y el agua / de los grandes mutismos ; / y el silencio es un buey que se arrodilla, / fustigado de voces. // Yo anuncio un largo día de cólera. Y entonces, / de pie, gesticulante como un dios, / apretará su hinchado corazón el silencio, / fruto de todas las palabras muertas. // El mar extenderá sus puños de agua / sobre una destrucción de ciudades atónitas. / Viejo trompo sin niños, / en un rincón de noche / se detendrá la tierra, / y un dios color de algas ha de amasar el barro / de otro mundo sin voces / ante una gran frescura de diluvio. " Leopoldo Marechal : *Poèmes* (Traduction de Bernard Sesé). Paris, Centre Culturel Argentin, 1985, p.14-17.

28 À ce sujet, voir Gloria Videla de Rivero : *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre la poesía de vanguardia en la década del veinte.* Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994, notamment ch. V et IX. Également : Víctor Farías : *La metafísica del arrabal. El tamaño de mi esperanza : un libro desconocido de Jorge Luis Borges.* Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1992. Citons aussi la tapageuse polémique sur le " méridien culturel " de l'Amérique hispanique qui fit rage en 1927 dans la revue littéraire d'avant-garde *Martín Fierro*: est-ce Madrid, ou Buenos Aires ? Emir Rodriguez Monegal : *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire.* Paris, Gallimard, 1983, p. 226-227.

29 *Revista Sur.* VII, 1945, cité dans Saúl Yurkievich : " Poesía argentina 1945-1970 ", *Les Langues néo-latines.* 1970, n° 192-193, p. 22, qui cite lui-même César Fernández Moreno : *La realidad y los papeles.* Madrid, Aguilar, 1967, p. 554.

Bref, il admet que le nationalisme constitue l'une des grandes sources d'inspiration de la poésie, quoique lui-même, il répugne à s'y abreuver. Grâce à cette largeur de vue trouvent toute leur place non seulement le *criollismo,* mais encore le courant proprement nationaliste -et catholique la plupart du temps- des années 30, représenté par Francisco Luis Bernárdez (1900-1978), dont certains poèmes rappellent ceux de Charles Péguy (par exemple " Prière à Notre Dame de Buenos Aires "[30]) et surtout Leopoldo Marechal :

De la Patrie enfant.

Gracieuse sous la fumée que dégagent ses hommes
qui brûlent près du Fleuve
et préférée déjà, comme une de leurs filles,
dans la vaste ferveur de ses femmes,
la Patrie est une douleur que nos yeux
n'apprennent pas à pleurer.

Un pied dans l'enfance enraciné, mais l'autre
déjà vers les danses de la terre entraîné,
son cœur elle offre aux matins
qui remontent le fleuve.
et dans le jour son ombre elle voudrait graver,
puis dire les paroles
qui le temps éperonnent
comme un noble cheval.
Mais son talon fougueux encore hésite :
'Il n'est point l'heure !' chante l'année près du Fleuve.

Son pied n'ai point chaussé, ni son flanc recouvert :
ne l'ai vêtue d'argent pour fêter le plaisir
ni de fer l'ai chaussée
pour la danse grave de la mort.
Point n'ai séché la plaie saumâtre de ses yeux
ni n'ai dit sa louange
par la voix de nos armes.
Je suis un feu de plus parmi les hommes
qui brûlent près du Fleuve !

L'enfance de la Patrie se prolonge,
homme au-delà de tes feux, au-delà de ma cendre.
La Patrie est une douleur
qui n'a point reçu de baptême encore :
sur ta chair elle pèse ainsi qu'un nouveau-né.[31]

30 *Antología general...*, p. 515-516.

31 " De la Patria joven. " " Graciosa bajo el humo que despiden sus hombres / quemados junto al Río / y predilecta ya, como las hijas, / en el ancho fervor de sus mujeres, / la Patria es un dolor que nuestros ojos / no aprenden a llorar. // Un pie arraigado en la niñez y el otro / ya tendido a los bailes de la tierra, / su corazón ofrece a las mañanas / que remontan el Río. / Y quisiera grabar

Ce beau poème en annonce bien d'autres. Marechal, en effet, est hanté par la volonté de voir, mais aussi -et c'est en cela surtout que réside la spécificité argentine- de faire mûrir enfin sa Patrie et, parallèlement, sa poésie. Pour y parvenir, il veut imposer sa volonté de poète à la pampa, à l'image du dresseur de chevaux sauvages, dont il célèbre ailleurs les prouesses[32].

Dans cette lutte contre la barbarie sous toutes ses formes, la quête forcenée d'une identité implique l'expérience primordiale du vide, qui serait en quelque sorte un " péché originel " à racheter[33] : vide géographique, mais aussi vide historique et culturel[34]. Découvreurs et conquérants se trouvèrent désemparés devant une immensité sauvage sans mines de métaux précieux et sans Indiens dociles, tandis que les poètes déploraient l'absence d'une histoire précolombienne " argentine " propre à forger une identité nationale.

Le premier " poète argentin ", Luis de Miranda, ressentait déjà le caractère inhospitalier du Río de la Plata, qu'il représente allégoriquement dans ses vers par une femme cruelle, amante occasionnelle, mais jamais fidèle épouse des Espagnols[35]. Par un curieuse coïncidence, une autre femme -historique ou légendaire, on ne sait trop- homonyme de celui-ci, Lucía Miranda, nous rappelle opportunément que ce " vide " implique l'exclusion. Son histoire, en effet, est celle d'un amour impossible et tragique avec un Indien[36].

À l'époque romantique, ce vide ainsi que l'Indien qui l'habite, font partie de la " Barbarie ", l'un des deux termes de l'opposition que l'on sait, refoulé par les tenants de la Civilisation, mais qui parfois fait retour, comme l'a si bien montré Ernesto Sábato. Si l'on fait la psychanalyse d'un Sarmiento, par exemple -mais cela pourrait s'appliquer à un Echeverría également- on remarque dans le *Facundo* " cette terreur cosmique de l'espace " ou encore cette " phobie nocturne et infantile " d'un homme qui " au milieu de l'inconnu et des ténèbres, recherche la protection de la caverne "[37].

Sans appel, l'exclusion de l'Indien est déjà manifeste en poésie, avant de trouver sa conclusion dans la campagne d'extermination de 1879. Il suffit pour s'en convaincre, de se

---

en el día su sombra, / y decir las palabras / que castigan al tiempo / como a un noble caballo. / Pero vacila su talón ardido : / " ¡No es hora! " canta el año junto al Río. // Yo no calcé su pie ni vestí su costado : / no la cubrí de plata festiva para el gozo / ni la calcé de hierro / para la grave danza de la muerte. / No restañé la herida salobre de su párpado / ni dije su alabanza / con la voz de las armas./ ¡Yo soy un fuego más entre los hombres / quemados junto al Río! // La infancia de la Patria se prolonga / más allá de tus fuegos, hombre, y de mi ceniza./ La Patria es un dolor / que aun no tiene bautismo : / sobre tu carne pesa lo que un recién nacido. " " Odas para el Hombre y la Mujer ", Leopoldo Marechal : *La rosa en la balanza.* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1944, p. 73-74.

32 " A un domador de caballos ", *in* " Poemas australes ", Leopoldo Marechal : *El viaje de la Primavera.* Buenos Aires, Emecé, 1945, p. 28-32.

33 Expression empruntée à H. A. Murena : *El pecado original de América.* Buenos Aires, Sur, 1954.

34 Nous entamons ici l'étude de la composante obscure, négative, du " régime diurne " de l'imaginaire selon Gilbert Durand, qu'il ne faut surtout pas confondre avec le " régime nocturne ". Gilbert Durand : *Les Structures...*, p. 69-70.

35 Julio Caillet Bois : " La literatura colonial ", Rafael Alberto Arrieta. *Historia de la literatura argentina. I .* Buenos Aires, Peuser, 1958, p. 17-18.

36 Jesús M. Zulueta : " El episodio de Lucía Miranda en la Argentina ", *Encuentros y desencuentros Río de la Plata. (Actas del IV Congreso Internacional del C.E.R.C.I.P.)* Gobierno de Canarias, 1992, n° 15-16, p. 53-60.

37 Ernesto Sábato : *El escritor y sus fantasmas.* Buenos Aires, Aguilar, 1971, p. 240.

rappeler les incursions de leur horde démoniaque dans " La Captive " (1837) de Esteban Echeverría ou, plus tard, dans le *Martín Fierro* (1872-1879) de José Hernández (1834-1886)[38]. Pour cette raison même, il constitue d'ailleurs une source d'inspiration assez ténue.

Mais il est temps de faire le point. En suivant à la trace un thème ou une tendance, nous avons abordé la poésie des années 30, qui dépasse le cadre de ce travail[39]. De ce fait, nous pouvons déjà apprécier un certain changement dans la continuité, surtout en ce qui concerne " De la Patrie enfant ", poème dans lequel le nationalisme passe comme à regret de l'enthousiasme épique -qui nous intéresse ici- à une tonalité lyrique, presque plaintive, empreinte de spiritualisme. La grande rupture historique de 1930 produit ses effets sur les mentalités, et particulièrement sur la poésie du pays. Même la poésie nationaliste des années 30 n'a rien à voir avec celle de la période antérieure: elle reste volontariste, certes, mais c'est pour restaurer le passé -y compris d'un point de vue religieux et moral- plutôt que pour forger l'avenir.

LA PART DE L'OMBRE

Comme promis, et afin de marquer les contrastes, rappelons malgré tout que la poésie argentine fait la part de l'ombre dès le dix-neuvième siècle, lorsqu'elle adopte le point de vue des opprimés, notamment celui des gauchos, parias de la société dont la glorieuse et épique Patrie idéale n'a que faire, comme l'a si bien vu Martínez Estrada[40]. Parmi ceux-ci, Santos Vega est devenu un véritable mythe littéraire, " nocturne " à souhait[41]. On pourrait affirmer la même chose peut-être à propos de Martín Fierro, qui se

---

38 Echeverría (Esteban) : *El matadero. La cautiva.* Madrid, Cátedra, 1986, p. 135-144. José Hernández : *Martín Fierro.* Madrid, Castalia, 1994. (José Hernández : écrivit successivement *El gaucho Martín Fierro* (1872), *La vuelta de Martín Fierro* (1879). L'ensemble constitue le *Martín Fierro*, l'œuvre la plus célèbre de toute la littérature argentine).

39 Malgré la vanité de toute tentative de systématisation, il peut être parfois utile d'avoir raisonnablement recours au concept de " génération littéraire " (voir à ce sujet la polémique entre César Fernández Moreno et Arturo Cambours Ocampo sur l'existence supposée d'une génération de 1930 dans : César Fernández Moreno : *loc.cit.*, p. 223-226). De ce point de vue, la génération de 1940, qualifiée aussi de " néo-romantique ", se caractérise par un retour au sentiment sur un ton plaintif et pessimiste et par la volonté d'instiller de l'histoire, des traditions et des paysages dans sa poésie tournée vers le passé afin d'y trouver peut-être les fondements d'une identité nationale. Mais ce dernier point ne suffit pas à cacher la profonde rupture qu'elle reflète : celle d'un pays qui, à partir de 1930, passe de l'optimisme volontariste au pessimisme passéiste. Du reste, le péronisme ne tardera pas à lui porter le coup de grâce. " Après le déluge ", pour reprendre l'expression de César Fernández Moreno, rien ne sera plus comme avant.

40 Les écrivains romantiques ne se sont pas privés de faire du gaucho un type littéraire : celui du barbare, dans le cadre de l'idéologie bourgeoise du conflit entre " Civilisation " et " Barbarie ". Tel est le cas de Domingo Faustino Sarmiento dans son *Facundo* (1845). À l'opposé, José Hernández dénonce l'exploitation sociale du gaucho. On voit combien la littérature *gauchesca* est riche et complexe, divisée entre ce " gauchophobes " et " gauchophiles ", selon une heureuse formule de Claude Cymerman (" Gauchophiles et gauchophobes ", *Le Gaucho dans la littérature argentine*, América, Cahiers du CRICCAL, 11, 1992, p. 33-48). Quant au jugement de Martínez Estrada sur les gauchos et le *Martín Fierro*, voir son œuvre monumentale : *Muerte y transfiguración de Martín Fierro.* México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958.

41 Nous ne ferons pas la liste des poèmes qui narrent son infortune, et nous retiendrons d'emblée l'œuvre la plus achevée de toutes : *Santos Vega* (de 1877 à 1906) de Rafael Obligado

perd comme un fantôme dans l'immensité de son pays, comme s'il n'avait plus rien à y faire[42]. À la charnière entre le dix-neuvième et le vingtième siècle, le côté nocturne n'est pas seulement celui des voleurs, proxénètes et autres truands, mais aussi celui des humbles (des humiliés et des offensés, pour reprendre un titre dostoïevskien), auxquels Evaristo Carriego (1883-1912), puis, un peu plus tard -et avec des différences- Baldomero Fernández Moreno (1886-1950), fondateur du mouvement appelé *sencillismo*. Enfin, l'homme des faubourgs (*compadrito*) subira plus tard le même sort que le gaucho dont il est issu, et donnera naissance au tango, mais tout cela est une autre histoire.

Venons-en maintenant à la crise de 1929 et au coup d'État militaire de 1930, qui marquent la fin d'un monde tout autant que la fin d'une poésie. Définitivement, l'élan optimiste de la société libérale est brisé, et la fracture sociale entre les couches populaires et moyennes issues de l'immigration d'une part et l'oligarchie d'autre part en est aggravée. L'opposition entre Patrie idéale et patrie réelle, qui depuis le début, nous a semblé être la clef de l'identité argentine, change de signe en devenant un élément négatif. Le sentiment d'échec et de frustration dans le pays est immense.

C'est peut-être dans l'œuvre de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) que se manifeste le mieux un tel retournement. L'écrivain, après une profonde crise spirituelle autour de 1930, passe de l'optimisme au pessimisme, de la poésie à la prose, du côté " diurne " au côté " nocturne " :

> La nuit.
>
> Je ne comprends pas le diurne, le féroce optimisme,
> quand la vie est douleur et qu'autour il y a tant de peine.
> (La mer sombre vient mourir sur le sable
> et le silence est l'ombre tendue vers l'abîme).
>
> Le matin audacieux est grand, mais la nuit désarmée
> le surpasse ; l'ombre est l'éternelle pythonisse.
> Si le plus humain des visages est celui de Monna Lisa
> rien n'est plus impuissant qu'un homme quand il dort.
>
> Je lèverai mon front humilié, offensé,
> portant trace du fouet, vers le ciel outremer,
> et l'étoile qui naguère éclairait mon chemin
> m'enseignera la façon de maudire la vie.
>
> Je ne serai pas l'homme joyeux, le mâle puissant,
> quand le mal prospère et la vieille haine subsiste ;

(1859-1920), qui raconte comment ce malheureux gaucho erre dans la pampa comme une âme en peine après avoir perdu la joute poétique qui l'opposa trois jours et trois nuits à un terrible adversaire : le diable. Symbole oblige, celui-ci s'appelle " Jean Sans Vêtement " (*Juan Sin Ropa*), et l'on y voit l'image de l'immigrant italien, appelé à évincer un gaucho qui commence d'ailleurs à être récupéré poétiquement au fur et à mesure qu'il disparaît de l'histoire du pays.

42 Il n'est pas question de dénier son caractère épique au *Martín Fierro*. Mais l'œuvre -surtout au dénouement- a aussi un aspect " nocturne ", qui nous intéresse ici. Outre le dénouement et l'intérêt pour les humbles, à cet égard, il faudrait aussi en relever les éléments picaresques, qui marquent l'importance de la matière (objets, argent, nourriture, excréments), et de ce fait, appartiennent au " régime nocturne " de l'imaginaire.

Gethsémani est un comble de pureté et tristesse
et mon âme y sera sombre jusqu'à la mort.[43]

CONCLUSION

Départons-nous un instant de la froide objectivité. Imaginons que la fée Poésie se soit penchée sur le berceau d'une jeune nation, à laquelle elle aurait promis un destin d'exception, par la grâce du nom qu'elle porterait ; imaginons encore que ce destin épique soit devenu un projet historique à l'aube de l'Indépendance, et nous aurons un fil conducteur. Nous verrons alors l'histoire épouser un instant la poésie épique avant de s'en séparer en un divorce douloureux pour imposer sa loi d'airain à la nation tout entière. Mais, pour peu que notre regard embrasse la période suivante, nous verrons aussi surgir et grandir une nouvelle poésie, plus humble, plus *nocturne* en somme, d'autant plus riche qu'elle aura remplacé la quête héroïque d'une identité nationale et les affirmations optimistes de la jeunesse par les interrogations parfois cruelles de l'âge mûr.

Jean-Francois PODEUR
Université d'Avignon

" La noche. " " No comprendo el diurno, el feroz optimismo, / cuando es dolor la vida y en torno hay tanta pena. / (El mar oscuro viene a morir en la arena / y el silencio es la sombra tendida hacia el abismo). // La audaz mañana es grande, pero la noche inerme / la supera ; es la sombra la eterna pitonisa. / Si el rostro más humano es el de Monna Lisa / nada hay tan importante como un hombre que duerme. // Levantaré mi frente humillada, ofendida, / con la marca del látigo, al cielo ultramarino, / y la estrella que antes me alumbraba el camino / me enseñará la forma de maldecir la vida. // No seré el hombre alegre, ni seré el varón fuerte, / en tanto el mal prospera y el viejo odio subsiste ; / Gethsemaní es la cumbre de lo puro y lo triste / y mi alma estará allí sombría hasta la muerte. " Ezequiel Martínez Estrada : *Poèmes*. Paris, Centre Culturel Argentin, 1984, p. 20-21. Traduction de Marie Thabuy Ramalingam sauf celle du vers 11, (" et l'étoile qui avant éclairait mon chemin "), que nous avons modifiée.

COMPTE RENDU DE *BOULEVARD DU GUINARDO* DE JUAN MARSÉ*

adapté et mis en scène par Yvon Chaix à Grenoble (avril 2000)

Des bribes d'un univers sordide surgissent au gré des évocations désabusées d'un inspecteur de police vieillissant, puis suivent la ligne ennivrante d'une mélodie ondulante, captivante. La scène : un café dans le vieux Grenoble. Plus qu'un espace scénique, c'est un lieu de rencontre et de vie où se recrée le tissu social, où l'auditoire troque la réalité contre la fantaisie des personnages. La ville est resserrée au microcosme d'un échantillon humain emblématique. Les personnages déambulent entre les tables, mettant les spectateurs en prise directe avec leurs passions, leur donnant celles-ci en pâture. Yvon Chaix a su transposer avec justesse le réalisme tranchant et caustique du roman de Marsé et en restituer la dimension " atmosphérique ". Il a arraché à l'Espagne franquiste des lambeaux de chair blessée, en a extrait ses odeurs mêlées, ses accents pittoresques, a circonscrit l'émotion et la rebellion au sein du tintamarre et du grouillement.

Les pages liminaires du roman nous introduisent dans un décor de pacotille où la religiosité flirte avec l'enfer des rues mal famées, un univers que domine le fétichisme de la vierge, de la *Moreneta* réduite à n'être qu'un emblème ambigu. La chapelle portative accompagne les tribulations de Rosita comme un contrepoint ironique aux perversions et effronteries, aux tricheries policières. La sainteté surgit sous les avatars troublants d'une prostituée juvénile.

La trame se greffe sur quelques événements fortuits, telle la rencontre entre le policier cynique et désabusé et la gamine alerte, délurée, gorgée de naïfs espoirs. La déambulation erratique à travers le dédale des rues sordides de Barcelone le jour de la capitulation de l'Allemagne nazie prend la forme d'un itinéraire mémoriel où la force des affects donne du relief aux mornes désillusions, où la souffrance est étouffée par le dérisoire, où l'espoir s'avive au sein des tourments qui le cernent. Si la liberté se heurte à la répression, le rêve au fatalisme, et si la vie frôle la mort, on se meut dans un univers tissé de fantasmes, de rêves et de souvenirs où la ruse se fraie son chemin, contournant ainsi le misérabilisme et le pathétique. Le mal-être du vieux policier se résorbe dans l'allégresse effrontée de la jeune fille sur fond de rumeur cadencée et de " bobards infantiles " (75). L'enfance pervertie exhibe les signes d'une féminité provocante, qui se cherche, en recèle les ruses, s'épanouit dans " le déploiement soyeux d'une maturité furtive " (55) qui est compulsion de vie. Essentiellement aléatoire, l'existence se déroule " dans le miroir du rêve " (88).

Patrick Zimmermann campe à la perfection le policier usé et désabusé qui alterne un ton cassant et des plaintes grimaçantes. Pas pesant, œil vide qu'éclaire parfois une lueur de convoitise contenue, Zimmermann a su maintenir l'ambiguité d'un personnage dont les paroles tombent comme des pierres dans une eau croupie. En contrepoint à ce languissant cynisme l'ardeur impudique de Rosita trouve sa voie/voix dans la sphère du fantasme engrammatique. Son traumatisme trouve vite un exutoire, dans l'incessant ressassement de ses souffrances, dans la réitération compulsive de la scène sacrificielle. Cette " fille solitaire et enjôleuse " (76) dont la grande bouche " regorg[e] des chaleurs du Sud " (86) incarne une jeunesse impétueuse et rageuse, une impertinence populaire bridée par les circonstances, une violence qui s'épanche dans la confidence ; une renaissance perpétuelle,

pour ainsi dire. Sandrine Pioz a su donner à son rôle la pétulance tout à la fois gouailleuse et fragile qu'il exigeait. Une étrange connivence, un jeu de cache-cache s'établit entre ces deux êtres pris dans une sorte de nécessité par delà la gratuité de leur rencontre et les aléas de leurs pérégrinations. Le " bavardage mielleux " (72) de la jeune fille qui a grandi trop vite est semblable au chant des sirènes. Il recueille les éclats d'un soleil de fin d'après-midi teinté de rose. Dans la pièce fuse le rire tantôt jovial tantôt railleur d'une prostituée lascive et plantureuse dont la présence est furtive dans le roman. Elle constitue à elle seule la toile de fond de cette Espagne en déréliction, un rappel du destin promis à une jeunesse qui a tôt fait de basculer dans le vice. Paradoxalement, il y a une sorte de fraîcheur dans cette relation ambiguë, une fascination réciproque qu'ils enferment dans une bulle d'émotion. Le tactile est brimé et bridé, tout se joue au niveau du jeu de regards, furtifs, inquisiteurs, ébahis.

L'imagination sensorielle est ancrée dans les ruelles enchevêtrées qui exhalent les effluves du vice. Yvon Chaix a été séduit par la problématique du corps-langage qui souffre et jouit de ses souffrances. Il a donné toute sa résonance à un texte superbement taillé dans la chair des mots, dans la matière vive des images.

Un chant s'élève, lancinant comme une plainte ou une mélopée, trouant l'opacité glauque et morbide de cette atmosphère chargée de fantasmes et de présages, de cet univers éclairé d'une lumière tantôt blâfarde, tantôt crue comme celle d'un lac gelé. Ce chant est aussi comme l'extériorisation amplifiée de la douleur qui tourmente le policier. C'est aussi le fil d'Ariane qui nous conduit à la scène du Martyre de sainte Eulalie jouée par Rosita ; on est tenté d'y lire un écho au chant de la négresse qui, à la fin de *La Nausée* de Sartre, laisse percer un espoir.

Yvon Chaix cherche toujours " le rapport des petites histoires à la grande Histoire ". Dans le roman de Juan Marsé, le contingent est intégré à la nécessité, historique, humaine tout simplement. La clef de voûte de l'histoire nous est livrée par la citation de Lewis Carroll qui sert d'épigraphe au texte de Marsé : " Il était une fois une coïncidence qui était allée se promener avec un petit accident ; au cours de leur promenade, ils rencontrèrent une explication si vieille, qu'elle était toute courbée et toute ridée, et qu'elle avait plutôt l'air d'une devinette ". L'existence est tissée de ces petits faits disparates où le dérisoire jaillit comme une parcelle d'éternité, où la mémoire prodigue à l'histoire ses messages, dispense ses leçons et renouvelle ses énigmes pérennes.

Carole RODIER
Brasenose College, Oxford

* Titre original : *Ronda del Guinardo*, 1984, traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu, Christian Bourgois Éditeur, 1990.

V - DOMAINE ITALIEN

Théa PICQUET

Un jardin en Provence

Bernard URBANI

À la recherche de nouvelles perdues : *L'odeur du foin* de Giorgio Bassani

Brigitte URBANI

Couleurs et suites Italiennes d'un poème Anglais *Ulysses*, d'Alfred Tennyson

UN JARDIN EN PROVENCE

Luigi Alamanni : *La Coltivazione*

Si l'on consulte le Répertoire Général des Actes aux Archives d'Aix-en-Provence, on trouve la trace d'une convention " pour metre la propriété dicte le Jardin du Roy dans la ville "[1]. Par une lettre patente du 11 juillet 1531[2], François I[er] fait don à Luigi Alamanni d'un jardin situé à Aix-en-Provence, le Jardin du Roy justement. Cest là que le poète entreprend la rédaction de *La Coltivazione,* publiée à Paris en 1546 par Robert Étienne. L'éloge de la nature y est fait à travers les six chants du poème.

Après avoir rappelé le contexte historique et défini les grands traits de la vie de Luigi, notre propos s'attachera à étudier les conditions de composition de l'œuvre, les sources dont s'est inspiré le poète, pour montrer ensuite comment la description de la nature se mêle au sentiment religieux et à la mythologie pour exprimer la pensée profonde de l'auteur.

Né à Florence en 1495, Luigi Alamanni est un témoin privilégié de la crise politique de la ville qui voit deux fois la chute de la République et deux fois le retour des Médicis [3]. Ces bouleversements, Luigi Alamanni les vit au premier degré, témoin en est l'étude de sa biographie[4]. Comme la jeunesse dorée de Florence, il fréquente les " Orti Oricellari ", les célèbres Jardins Rucellai qui deviennent, à un certain moment, un foyer de conspirateurs contre le gouvernement et plus particulièrement contre le cardinal Jules de Médicis. Luigi Alamanni est impliqué dans le complot qui prévoit l'assassinat du cardinal. À la suite de l'arrestation d'un courrier au service des conspirateurs, Francesco d'Asti, le 22 mai 1522, Jacopo da Diacceto est arrêté ; soumis à la torture, il avoue le but de la conspiration et donne tous les renseignements voulus. La répression est sanglante : Jacopo da Diacceto et Luigi di Tommaso Alamanni, le cousin de Luigi, sont décapités le 7 juin 1522, alors qu'Antonio Brucioli, Zanobi Buondelmonti et notre Luigi ont à peine le temps de s'enfuir, mais sont déclarés rebelles, leurs biens confisqués et leur tête mise à prix.

Vient alors l'exil, d'abord à Venise, refuge de tous les opposants politiques, puis en France, où de nombreux compatriotes florentins avaient trouvé fortune et honneurs auprès de François I[er] et où les conspirateurs pouvaient compter sur Battista della Palla, qui avait

---

1 Archives des Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix, Joseph Bouilly, 306 E 1023, le Répertoire Général des Actes renvoie au registre de 1570, f° 77 : N. Baptiste de Oppède et les consuls et communauté d'Aix. "Convention pour metre la propriété dicte le Jardin du Roy dans la ville".

2 *Don du Jardin du Roi, sis près d'Aix ; 11 juillet 1531.* Archives départementales Bouches-du-Rhône, B. 29 (Sagitt.), fol. 344. Cette lettre se termine ainsi : " En tesmoing de ce nous avons faict mectre nostre scel à ces dictes presentes. Donné a Fontainebleau, le XI[e] jour de Juillet, l'an de grace mil cinq cens trente ung, et de nostre regne le dix-septiesme. Françoys. Par le Roy conte de Prouvence. Breton. "

3 Pour une biographie de Luigi Alamanni, voir : Picquet Théa, *Luigi Alamanni et la France,* Revue *Italies,* Aix-en-Provence, Les Presses Littéraires, 1998, n°2, pp. 87-112.

4 Voir *La Vita di Luigi Alamanni* scritta dal Conte Giammaria Mazzuchelli, in *La Coltivazione di Luigi Alamanni e Le Api di Giovanni Rucellai,* Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici italiani, contradi di S. Margherita, n° 1118, Anno 1884, pp. 1 à 46.
Voir aussi : Hauvette Henri, *Un Exilé florentin à la Cour de France au XVI[e] siècle, Luigi Alamanni (1495-1556). Sa vie et son œuvre,* Paris, Hachette, 1903, pp. 1 à 147.

les faveurs de la Cour pour les œuvres d'art qu'il y avait introduites, et sur Piero Soderini, nommé évêque de Saintes.

Durant ce premier séjour en France, Alamanni partage son temps entre la Provence, Lyon et la cour qu'il suit dans ses déplacements. Mais il espère surtout délivrer Florence avec l'aide du roi qui multiplie ses promesses de conquête de l'Italie. Cependant, déçus par la vanité de celles-ci, ainsi que par leur situation économique de plus en plus incertaine, les proscrits voient l'effondrement de tous leurs espoirs lorsque l'armée française se retire. C'est en Provence qu'ils apprennent l'élection du cardinal de Médicis à la papauté, c'est encore en Provence qu'ils connaissent l'amertume d'un exil accentué par les embarras financiers.

Malgré le manque de renseignements existants, le bilan de ce premier séjour, de 1522 à 1527, permet de souligner la déception de notre poète, car, lorsqu'il quitte la France il y laisse toutes les illusions des Florentins qui comptaient sur François I[er] pour libérer leur cité du joug des Médicis. Quoi qu'il en soit, en 1527, Florence chasse la célèbre famille pour la seconde fois et les condamnés politiques bénéficient d'une amnistie générale. Alamanni est l'un des premiers " fuorusciti " à rentrer au pays. Il se met tout de suite au service de la cité.

En 1530, lorsque sa ville est assiégée par les troupes impériales et pontificales réunies, Luigi se trouve encore une fois en France où il plaide la cause de Florence auprès du roi, à Angoulême[5]. Mais un nouveau bannissement le frappe, de trois ans, assorti d'une condamnation à mort s'il ne se soumet pas à la sentence. Le séjour qui lui est assigné est justement la Provence[6], peut-être parce que Luigi y était à ce moment-là. Pour la seconde fois, il est donc chassé de son pays et dans des conditions pires que les précédentes, puisque ses amis ne l'accompagnent pas : Zanobi Buondelmonti a succombé à la peste, Battista della Palla est emprisonné à Pise et Antonio Brucioli exilé à Venise. Pour notre auteur, c'est l'exil définitif et, à Florence, les libraires qui vendent ses œuvres s'exposent à des poursuites.

La vie de Luigi Alamanni connaît alors un tournant d'importance, puisqu'il passe de " la piazza " à la " corte ", comme le déclare à juste titre Giancarlo Mazzacurati[7]. Luigi choisit donc la seule voie possible, la voie courtisane, et s'emploie à entrer en grâce auprès de François I[er].

Notre poète semble d'ailleurs très apprécié par le monarque qui lui octroie ses largesses : ainsi, outre les revenus du " Jardin du Roi " à Aix, Luigi jouit de la

---

5 Hauvette, *Op.cit.*, Appendice III, n° 25, Lettre des " Dieci di Libertà " à Alamanni, 25 juillet 1530, p. 537 : " ... Bisogna adunque sollecitare con ogni importunità quello di bene che debbe venire di costà, perché tutte le cose nostre sono ridotte a termine che poco possono aspettare. E se alcuno si debbe affaticare al presente per la patria, ad te conviene più che alcun altro, per potere riportare il frutto delle opere tue fatte in beneficio della patria ; la quale perdendosi renderebbe tutte le tue fatiche vane ; che è quanto ci occorre per la presente. "

6 Varchi, Benedetto, *Storia Fiorentina,* Firenze, Successori Le Monnier, 1888, Livre XII, chapitre XXIV, Tome III, p. 407 : " Questi che seguitano, furono confinati *per giuste cagioni* in diversi luoghi, tutti per tre anni sotto pena del capo, nè poteva ritornare o essere rimesso alcuno, se non col partito delle otto fave ". Suit la liste des bannis et leur lieu d'assignation. Alamanni est nommé p. 409 : " Luigi di messer Paolo Alamanni in Provenza ", avec une erreur concernant le nom de son père.

7 Mazzacurati, Giancarlo, *1528-1532 : Luigi Alamanni, tra la piazza e la corte,* dans *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, Actes du Colloque International de Tours (4-6 Décembre 1986), Études réunies et présentées par Charles Adelin Fiorato et Jean-Claude Margolin, Paris, Librairie Philosophique Vrin.

" Chatellenie, terre et seigneurie de Tullins ", dans le Dauphiné[8], que François I[er] met à sa disposition pour le récompenser d'avoir " tenu son parti " et en compensation des services rendus, avec le souhait de " l'aider à vivre honnêtement ". Notre poète trouve donc en France un accueil dont tout artiste pouvait rêver.

Bref, la vie de Luigi Alamanni peut se diviser en deux périodes : la période italienne, où il est au service des institutions florentines républicaines, et la période française où il embrasse la carrière du courtisan. C'est au cours de cette seconde période qu'il écrit *La Coltivazione*.

En effet, dès 1530, il conçoit le projet d'écrire un poème sur les travaux champêtres, mais l'œuvre n'est achevée qu'en 1546, car si Luigi réside en Provence il quitte souvent la région pour suivre la cour dans ses déplacements. Il remonte la vallée du Rhône, traverse la Bourgogne et la Champagne, accompagne le roi sur les bords de la Loire, en Bretagne, en Normandie, en Picardie. On le voit admiratif devant un pays si fertile et si bien cultivé, heureux aussi de mener une existence tranquille au contact d'une nature clémente.

La Coltivazione est donc écrite par fragments. La dédicace fournit quelques indices en ce sens. Ainsi, dès les premiers vers, Alamanni s'adresse à François I[er]; c'est à lui qu'il a l'intention de dédier son œuvre :

> ... Quai sieno i miglior dì, quali i più rei,
> O magnanimo Re, cantar intendo,
> Se fia voler del Ciel... [9]

Mais, en 1544, devenu maître d'hôtel de la dauphine, Catherine de Médicis, il cherche à l'associer à l'hommage royal et lui adresse la dédicace qui a été imprimée à la suite de la première édition, où il déclare lui offrir le poème pour qu'elle le présente au roi :

> Avendo io, Serenissima Madama, scritta *La Coltivazione* delle Ville in Toscana lingua, oggi (forse) la più pregiata che ancor sia in vita, e addritta al Cristianissimo Francesco Primo, estimato dai migliori il maggior Re (senza controversia) in ogni virtù, che altro, che di lunghissima memoria portasse corona in fronte ; non mi restava di poter dar a questa mia semplice Fattura terzo onor maggiore, né più dovuto, che far (s'io lo potrò ottenere) che essa a sua Maestà sia presentata

8 Hauvette, *Op. cit.*, Appendice III, n° 26, p. 538-539. Lettre patente en date du 21 juin 1531, qui commence ainsi : " François par la grâce de dieu Roy de France, daulphin de Viennois, conte de Valentinois et de Diois, à tous ceulx qui ces présentes lettres verront, salut. Savoir faisons que nous, aians regard et considéracion aux bons, singuliers, agréables et recommandables services que nostre tres cher et bien amé messire Loys Alamany, florentin, nous a par cy devant faitz en plusieurs et mainctes manières, pour lesquelz et pour avoir tenu nostre party il a esté chassé et expulsé de ses maisons et biens qu'il avoit par dela, et esté contrainct de soy retirer hors du dit pais de Fleurance, volans parer, recognoistre lesdits services et luy despartir des biens et revenus de nostre royaulme et pais, et pour lui aider à vivre et honnestement soy entretenir, audit Messire Loys Allamany pour ces causes et aultres à ce movans avons donné et octroyé, donnons et octroyons par ces presentes nostre chastellenie, terre et seigneurie de Thullins, situee et assise en nostre pais de Daulphiné, avec toutes et chacune ses appartenances et deppendances... "

9 Alamanni, Luigi, *La Coltivazione e Le Api di Giovanni Rucellai*, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1804, p. 2.

> dalla chiarissima mano di V. E., essendo della istessa Patria nata la più Grande, e più Illustre donna, e in più eccelsa parte colloçata...[10]

Commencée en Provence, *La Coltivazione* chante les louanges de la campagne française mais évoque par antithèse la Toscane, à travers le souvenir du poète. L'intention de l'auteur est clairement annoncée dans le titre : il s'agit de l'art de cultiver la terre. Alamanni y brosse en effet un tableau idéal de l'activité agricole.

Pour ce faire, en digne écrivain de la Renaissance italienne, il s'inspire des écrits des Anciens, considérés les modèles par excellence. Tout comme Giovanni Rucellai pour *Le Api*, qu'il compose dans les années 1523-1524, Alamanni trouve ses sources dans les *Géorgiques* de Virgile ; mais on y décèle également des emprunts d'Hésiode, de Sénèque, de Pline l'Ancien et de Caton, plus particulièrement du *De Re rustica*. D'autre part, il paraît bien connaître les traités d'agriculture de Collumelle, de Palladius et de Varron. Quant au style employé, Lucrèce est présent à travers l'invocation à Vénus, Ovide à travers les quatre âges du monde, mais Horace, Tibulle et Catulle semblent également avoir inspiré Alamanni[11].

Le poème est structuré en six livres. Les quatre premiers décrivent les travaux de chaque saison, le cinquième traite de la culture des jardins et le sixième évoque les jours favorables et défavorables, les signes du zodiaque ainsi que l'art d'observer la lune et le soleil. Pourtant, les digressions sont nombreuses. Le poète chante notamment les louanges de la France[12], dont il admire la prospérité, alors qu'il s'attriste sur le sort de la péninsule[13]. À propos des vendanges, il fait l'éloge du vin[14]; lorsqu'il décrit la variété des plantes, il pense aux différentes aptitudes et aux caractères des êtres humains[15]. Mais l'évocation des quatre âges du monde constitue pratiquement un poème dans le poème, puisqu'elle occupe cent cinquante vers au centre du Livre II et s'achève par l'éloge de François I[er].

Cela dit, à la lecture du poème, le sentiment de la nature se mêle à la religion et à la mythologie.

Ainsi, si Alamanni ne reconnaît pas la manifestation d'une force supérieure dans le retour régulier des saisons, dans l'extraordinaire évolution de la nature, s'il n'envisage pas les rapports entre celle-ci et Dieu, il évoque cependant le Ciel et fait allusion aux lois de l'Église catholique, tel le respect du repos dominical[16], pour lequel il tolère néanmoins des exceptions, en cas de mauvais temps par exemple[17]. Pourtant, les préceptes moraux ne manquent pas. Il déclare ainsi que la richesse ne fait pas le bonheur[18], que le travail est la

---

10 *Ibidem*, p. 86.

11 Pour une étude des sources d'inspiration, voir : Cosentino, Paola, *Pétrarquisme et classicisme dans la littérature florentine de la première moitié du XVI[e] siècle : le cas de Luigi Alamanni*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Mémoire de DEA, 1995.

12 *Coltivazione, cit.*, II, pp. 61-67, vv. 301-451.

13 *Ibidem.*, I, pp. 20-21, vv. 415-432, vv. 435-438.

14 *Ibidem*, III, p. 89, vv. 182-207.

15 *Ibidem*, III, pp. 95-100, vv. 316-440.

16 *Ibidem*, III, pp. 153-154, vv. 845-862.

17 *Ibidem*, vv. 853-857 : " Poi che son visitati i sacri altari, / Già non ti vieta il Ciel seccare un rivo / Che può il grano inondar ; drizzar una siepe / Che 'l vento, o 'l viator, o 'l mal vicino / Furar il giardino per terra stese... "

18 *Ibidem*, II, p. 65, vv. 413 et suivants : " Perché stolti cerchiam ricchezze, e stato? / Perché folli portiam supremo onore / A chi tien più d'altrui terreno, e 'mperio?... "

loi de la vie[19], que l'activité humaine permet de corriger la nature[20]. Par ailleurs, la composante mythologique constitue un vaste répertoire d'images et de figures. Le citron, par exemple, rappelle le jugement de Pâris et le jardin des Hespérides[21], le chêne est consacré à Jupiter, l'olivier à Pallas, mais le fabuleux laisse souvent la place au rationnel, revisité cependant par l'imagination poétique de luigi Alamanni.

L'auteur propose ainsi des esquisses champêtres dignes d'intérêt. On y voit le berger, désespéré, devant son troupeau qui souffre du froid et de la faim[22], la fermière et ses filles désolées de la mauvaise récolte de millet[23], la famille réunie au grand complet pour prendre part aux travaux des champs[24], l'orage qui anéantit tous les espoirs des paysans[25]. Pourtant, le plus souvent, Luigi brosse un tableau idéal de l'activité agricole : il admire les campagnes françaises ouvertes et joyeuses[26], s'étonne devant la culture des artichauts[27], compare les différentes façons de moissonner[28], de sécher les figues[29] ou de faire du vin[30]. Il en vient à idéaliser la vie des paysans, leurs travaux comme leurs demeures.

En fait, dans sa *Coltivazione*, Luigi Alamanni fait non seulement l'éloge de la vie rustique, mais à travers elle celui de la France[31].

L'empreinte de la langue française est d'ailleurs manifeste à plusieurs endroits du poème. Ainsi, pour " danno ", dommage on trouve " dannaggio "[32]; pour " chiama ", appelle, " appella "[33]; pour " seduto ", assis, " assiso "[34], pour " ramo ", branche, " branca "[35], pour " cantina ", cave " cava "[36], et les exemples se multiplient.

Bref, partant de l'art de cultiver la terre, Luigi Alamanni exprime sa reconnaissance pour le pays qui l'a accueilli. Il célèbre donc la France et déclare que pour elle il marche sur les traces d'Hésiode et de Virgile[37].

---

19 *Ibidem*, II, p. 61, vv. 297-300 : " Che non consente il ciel, ch'un uom mortale / Senza mille sudor, mille alti affanni / Meni i suoi giorni, e pigramente avvolto / Neghittoso nel sonno indarno viva. "

20 *Ibidem*, I, pp. 23-27, vv. 488 et suivants.

21 *Ibidem*, V, p. 186, vv. 673-683.

22 *Ibidem*, I, p. 6, vv. 90-103.

23 *Ibidem*, p. 10, vv. 192-196.

24 *Ibidem*, II, pp. 59-60, vv. 250-262.

25 *Ibidem*, II, p. 56, vv. 143-153.

26 *Ibidem*, I, p. 45, v. 1047 : " Qui vedrà le campagne aperte, e liete, /Che senza fine aver vincon lo sguardo... "

27 *Ibidem*, V, p. 191, vv. 788-791.

28 *Ibidem*, II, p. 57, vv. 180-181.

29 *Ibidem*, III, p. 100, vv. 445-448.

30 *Ibidem*, III, p. 89, vv. 201-204.

31 À propos de la représentation de la France, voir : Picquet, Théa, *La France et les Républicains florentins de la Renaissance*, dans *L'altérité française, Stéréotypes et représentation italienne de l'altérité française*, Rennes, Publications de LURPI, 1999, pp. 9-23.

32 *Coltivazione, cit.* IV, p. 123, v. 80.

33 *Ibidem*, III, p. 89, v. 204.

34 *Ibidem*, IV, p. 133, v. 308.

35 *Ibidem*, V, p. 188, v. 727.

36 *Ibidem*, III, p. 90, v. 226 et IV, p. 146, v. 668.

37 *Ibidem*, I, p. 48, vv.1132-1134 : " Vivi o sacro terren, vivi in eterno / D'ogni lode e di ben fido ricetto ; / A te drizzo il mio stil... ".

En conclusion, *La Coltivazione* n'est pas seulement l'éloge de la nature, elle est aussi celui d'un pays, la France, et de son souverain, François Ier. Alamanni lui a d'ailleurs dédié le poème chevaleresque *Gyron le Courtois*[38], qui célèbre Pharamond, considéré comme le fondateur de la monarchie française.

Cela dit, dès sa parution, *La Coltivazione* rencontre un franc succès : quatre éditions se succèdent de 1546 à 1549, suivies d'une plus tardive, en 1590 ; entre 1716 et 1871, elle est réimprimée vingt fois. Mais, en France aussi, la poésie didactique connaît un essor semblable au XVIIIe siècle, avec notamment *Les Saisons* de Jean-François de Saint Lambert, *Les Mois* de Jean-Antoine Roucher ou *Les Jardins* de Jacques Delille.

Théa PICQUET
Université de Provence

38 Voir le manuscrit MS 1071 du fonds italien de la Bibliothèque Nationale de Paris.

À LA RECHERCHE DE NOUVELLES PERDUES : *L'ODEUR DU FOIN* DE GIORGIO BASSANI

Le roman de Ferrare[1], du romancier italien Giorgio Bassani se compose de six livres (quatre romans et deux recueils de nouvelles) publiés entre 1956 et 1972[2]. L'écrivain ferrarais, comme les grands nouvellistes italiens – Boccace, Bandello, Verga, Pirandello, Buzzati, Calvino, théoriciens et/ou créateurs – pose les questions auxquelles achoppe tout être humain et le fait sous une forme claire et brève[3]. En effet, *Histoires de Ferrare* et *L'odeur du foin* ne sont pas une simple succession de nouvelles mises bout à bout[4] mais deux ensembles formant un tout cohérent[5], où les sujets représentés[6] se répètent à travers la diversité des personnages, des histoires. Il ne s'agit plus de faire de la recherche du singulier et de l'extraordinaire la clef de voûte de la nouvelle, comme chez Poe et

1 Giorgio Bassani (4 mars 1916-14 avril 2000), auteur de la célèbre fresque *Le roman de Ferrare*, poète et critique littéraire et artistique, " s'est trouvé au centre de la vie culturelle italienne depuis les années d'avant-guerre jusqu'à la fin des années 80. Il a été aussi au cœur des dissensions de l'intelligentsia italienne dans les années 60 et la cible des écrivains du 'Gruppo 63' " (Elisabeth Kertesz-Vial, " Giorgio Bassani : entrevues et premiers essais critiques ", in *Chroniques italiennes*, Paris, Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 1999, p. 79). Le romancier de Ferrare a été reconnu en Italie et dans le monde entier. De nombreux prix lui ont été décernés : prix international Veuillon pour la nouvelle *Les dernières années de Clelia Trotti* (1955), prix Strega pour *Histoires de Ferrare* (1956) et pour *Les lunettes d'or* (1958), prix Viareggio pour *Le jardin des Finzi-Contini* (1962), prix Campiello pour *Le héron* (1969) et le prix international Nelly Sachs pour toute son œuvre (cf. Giorgio Varanini, *Giorgio Bassani*, Florence, La Nuova Italia, 1975, pp. 113-114).

2 Pour commencer et terminer *Le roman de Ferrare*, Bassani choisit la nouvelle. Certes, il sait que l'œuvre longue occupe la première place, comme le prouvent *À la recherche du temps perdu*, les romans de Dostoïevsky et Tolstoï, la parution de l'*Ulysse* de Joyce, la découverte du roman américain et la querelle en France autour du Nouveau Roman.

3 Italo Calvino signale l'importance de la forme brève dans la littérature italienne. En effet, dans *Pourquoi lire les classiques*, il affirme : " Je me limiterai pour le moment à dire que la véritable vocation de la littérature italienne, en tant qu'elle cultive ses valeurs dans le vers ou la phrase où chaque mot est irremplaçable, se reconnaît plus dans l'écriture brève que dans l'écriture en longueur " (Paris, Seuil, 1996, coll. " Points ", n° 191, p. 202).

4 Jusqu'au XX^{e} siècle, il est de tradition en Italie, comme en France d'ailleurs, que les nouvellistes rassemblent dans un recueil des textes dont la réunion ne répond à aucune intention bien précise.

5 Cf. à ce sujet René Godenne, " La nouvelle française au XX^{e} siècle ", in *Europe*, Paris, Éditeurs français réunis, 1981, août-septembre, pp. 12-13. Ce qui importe à Bassani, comme à Borges, c'est que " le genre pratiqué constitue un syste clos et bien structuré, où chaque détail compte, et qui libère de l'obligation de doter ses personnages de ce qu'on appelle 'l'épaisseur psychologique' " (Jean-Yves Boriaud, *Mythe et récit. Borges, Fictions*, Paris, Éditions interuniversitaires, 1988, p. 110). Tout récit, en effet, construit, organise " un quasi-monde ou un analogon du monde : c'est dans ce monde représenté que se déroule l'histoire évoquée par le discours narratif " (Jean et Raphaël Molino, " Qu'est-ce qu'un récit ? Une perspective anthropologique ", in *Romanic review*, The Trustees of Columbia University, 1998, vol. 89, n° 1, p. 6).

6 Ces récits ne se confondent pas avec des faits vécus et des êtres agissants puisqu'ils en sont la représentation, la mimesis.

Mérimée[7], mais de s'attarder sur de brefs moments anodins en apparence[8] dont la valeur est unique et la portée décisive dans une existence[9]. Pour Giorgio Bassani, écrire des histoires sur la ville de Ferrare[10], c'est ranimer, avec mélancolie, le passé qui charrie aussi bien le bonheur que le malheur, c'est raconter sans cesse la grande aventure du Temps[11], au sein de laquelle des actes prennent forme et sens. En effet, le culte des souvenirs représente à la fois " un défi au Temps, une lutte pour échapper au trou noir de l'oubli, et également un hommage au Temps, à la précieuse rareté de ce qui ne se répétera jamais plus "[12]. Écrire le roman de Ferrare, c'est fixer un moment dans sa différence. C'est se souvenir d'une époque de l'Histoire, embrouillée par le Temps, bouleversée par la guerre, le fascisme[13] et marquée par le sceau de la mort. Une époque qui devient mythe : " La mémoire finit par changer toute chose en beauté. Notre tâche est de métamorphoser nos émotions, nos souvenirs même tristes en beauté "[14]. Bassani pose ainsi le problème de l'écriture dont il place l'origine dans le terrain fou et flou de la mémoire, dans l'espace impalpable d'un réel difficilement connaissable puisque disparu dans les brumes de la mémoire mais non perdu[15]. Avec *Le héron* (1968), roman à la troisième personne qui rompt avec la chronologie et l'autobiographie, se termine une phase essentielle de la littérature narrative bassanienne. En effet, l'écrivain de Ferrare sort d'une crise qui l'avait atteint, lui et son protagoniste. Le pénible voyage dans le passé, accompli comme instrument d'enquête et de

---

7 Avec Poe et Mérimée, la nouvelle s'intéresse aux événements d'exception.

8 Bassani, comme Borges, se joue des apparences banales du quotidien en ranimant le passé.

9 Bassani affirme dans *Le parole preparate* n'avoir pas eu " d'ambitions littéraires de type balzacien ", n'avoir pas voulu " donner un cadre général de notre société " mais " écrire quelque chose ressemblant au lyrisme et à la tension narrative des *Malavoglia*, de *Senilità*, et surtout de *La lettre écarlate*, de raconter en somme des histoires se référant à une communauté bien particulière et en rapport avec ses valeurs et ses coutumes " (Turin, Einaudi, 1966, p. 243).

10 Dès 1935, Bassani publie des récits courts dans la page culturelle du *Corriere Padano.*

11 Sur le proble du Temps dans la littérature, cf. Georges Poulet, *Études sur le Temps humain/1*, Paris, Plon, 1972, coll. " 10/18 ", n° 721, tome 1, pp. 400-438 ; Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985, tome II, pp. 247-286, tome III, pp. 229-251.

12 Gilbert Bosetti, *Le mythe de l'enfance dans le roman italien contemporain*, Grenoble, Ellug, 1987, p. 362. Rappelons que Bassani a subi les persécutions instaurées par le régime mussolinien et développées par la déclaration de la seconde guerre mondiale. Comme l'explique Mario Fusco, il vit dans un monde figé avec de nombreux retours en arrière : " Le flash-back et la confrontation du passé au présent, ou plutôt, du présent au passé, sont (ses) procédés favoris (...). La constante de ces procédés peut surprendre, elle n'est assurément pas fortuite, et prouve, au contraire, que le temps s'est arrêté à ses yeux " (" Le monde figé de Giorgio Bassani ", in *Critique*, Paris, Minuit, 1963, n° 197, p. 860).

13 L'Histoire, pour Bassani, c'est la promulgation des lois raciales, la deuxie guerre mondiale qui approche et la tension générale qui se développe en Italie. Le romancier-nouvelliste, en effet, a souffert de la guerre ; il a pris conscience du danger bien avant sa déclaration (cf. Massimo Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, Milan, Mursia, 1972, p. 101 ; Manlio Cancogni, " I rimorsi di Bassani ", in *L'Espresso*, 2 septembre 1962, p. 12 ; Giorgio Barberi-Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968, p. 165 ; Renato Bertacchini, " Giorgio Bassani ", in *Letteratura Italiana*, Milan, Marzorati, 1977, pp. 798-816).

14 Jorge Luis Borges, *Conversations avec Borges à l'occasion de son 80e anniversaire*, Paris, Ramsay, 1984, p. 120.

15 La modernité littéraire de Bassani, comme celle de Proust et de Borges, explore et reconnaît la voie de l'obscur et du détour. Dans *Le roman de Ferrare*, l'auteur montre comment le souvenir peut engendrer le processus complexe de l'écriture.

polémique, comme survie[16], s'achève dans une sorte d'épuisement tout à fait naturel. La progressive identification entre le nouvelliste et le protagoniste avait canalisé l'enquête socio-historique dans une direction toujours plus introspective, " faisant déboucher le drame historique du juif dans une crise existentielle de l'individu où sont rappelés les dilemmes philosophiques du bien et du mal, de l'innocence et de la culpabilité "[17]. Désormais, dans *Le héron*, le temps de la narration et celui de l'histoire narrée coïncident comme le narrateur et son personnage[18]. En 1972, Bassani prend congé de ses lecteurs en publiant *L'odeur du foin*, le dernier livre du *Roman de Ferrare* et son dernier livre. Le lecteur assiste à une sorte de résurrection puisqu'il voit, pour la première fois, émerger ce moi sur lequel l'écrivain avait senti la nécessité de concentrer toute son attention. En effet, c'est seulement après la catharsis du *Héron*, après la mort d'Edgardo Limentani que le moi resurgit, comme purifié et libéré des scories de l'angoisse existentielle, et peut, enfin, se présenter dans son authenticité quotidienne. Il cesse d'être ce " faux jumeau qu'il s'est inventé au fil du temps ", comme le rappelle Roger Duchêne à propos de Proust[19]. En disant ouvertement son être-au-monde[20], Bassani se libère. En se libérant, désormais, de la problématique historique et de l'exigence d'une réponse à un questionnaire sur les Juifs et les fascistes, sur les victimes et les persécuteurs, sur soi-même et les autres, sur l'existence en définitive, le romancier-nouvelliste peut errer librement à la recherche du passé[21], origine de l'écriture, et s'abandonner au sondage des souvenirs filtrés par son art[22].

---

16 Bassani, comme Proust, croit à la vertu re-créatrice du souvenir. Il plonge au plus profond de la mémoire, retrouve son adolescence, exhume ses vieux souvenirs et donne à ses personnages le goût des choses de jadis. Il choisit donc une période précise – celle de l'immédiat avant-guerre – pour faire évoluer ses " héros " qui, ne voulant pas de cet avenir terrible qui les attend, conjurent le futur et essaient de le repousser, voire de l'anéantir, en se retournant vers le passé. " Les personnages les plus significatifs de ses récits sont des morts, et Bassani montre comment ils meurent peu à peu une seconde fois, dans l'oubli des survivants qui veulent essayer d'effacer le passé. D'où l'obsession de la mémoire (...) qui est absolument constante dans tout ce qu'(il) écrit. Il est en effet frappant de voir que la technique même que Bassani adopte illustre, elle aussi, cette hantise d'un passé révolu qui risque de sombrer à jamais dans un oubli définitif, s'il n'est sauvé, recréé par l'évocation d'une sensibilité attentive et fidèle " (Mario Fusco, " Le monde figé de Giorgio Bassani ", in *Critique*, cité, p. 860).

17 Giusi Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenne, Longo, 1981, coll. " L'Interprete ", p. 241.

18 Lors de la parution du *Héron*, certains critiques ont affirmé que Bassani avait subi l'influence de l'école du regard. En effet, dans *Le héron*, " (son) écriture est plus que jamais une écriture du regard, une écriture qui vise à éliminer tout filtre entre celui qui écrit et la réalité écrite (...). Abolir la distance spatiale et temporelle entre le narrateur et le personnage, entre le survivant et ses morts, tel est le but ultime de l'itinéraire bassanien " (Claude Imberty, " Bassani : un esempio di scrittura depressiva ", in *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Rome, Bulzoni, 1991, p. 385).

19 *Impossible Marcel Proust*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 610.

20 Dans *L'odeur du foin*, le je qui réapparaît fait aussi partie du processus de mystification qui installe le lecteur dans le monde de la fiction.

21 Pour écrire *Le roman de Ferrare*, et *L'odeur du foin* notamment, Bassani choisit " les éléments – faits, événements, personnages, circonstances – indispensables à la narration et, par conséquent, écarte en même temps les données jugées non pertinentes " (Claude Imberty, " Le roman du XX[e] ou l'histoire effleurée ", in *Raccontare il novecento. Histoire littéraire et littérature italienne du XX[e] siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1999, p. 143).

22 *Le roman de Ferrare*, comme *À la recherche du temps perdu*, est un tout fermé, enfermé et autonome, obéissant de ce fait au principe d'immanence défini par Ferdinand de Saussure à

L'odeur du foin est une sorte de " moment proustien " de la prose bassanienne où la mémoire poursuit le dénouement des douces " neiges d'antan ". Libéré de l'illusion d'un lien entre ce qui fut et ce qui sera et du conditionnement d'un inauthentique futur, le processus de la mémoire revêt une valeur positive. La mémoire devient alors une simple vision rétrospective, privée de questions angoissées et de rancœurs, sur laquelle le regard, enfin " guéri ", se pose avec sérénité. Le dernier tome du *Roman de Ferrare* renferme douze récits assez brefs, autonomes[23], de contenu et de style différents, classés en fonction de leurs sujets, sans unité thématique ni structurelle apparente[24]. Ce recueil[25], raconté le plus souvent par un narrateur[26], reste, cependant, étroitement lié aux écrits précédents car certaines nouvelles (*L'odeur du foin, Un rat dans le fromage, Cuir vert* et *Pelandra,* notamment) ne sont que des remaniements, des " purifications " de pages très anciennes[27]. L'originalité de Bassani repose, en fait, comme chez Proust, sur la répétition[28] et la

---

propos du langage *(Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1966, p. 124 et p. 157). En effet, l'œuvre d'art, la vraie, est un langage qui fonctionne comme un syste dont le caractère fondamental est la primauté du tout sur les éléments qui la composent.

23 " Tout récit bref forme à lui-même un univers clos, autonome. Un microcosme événementiel permettant une appréhension globale " (Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. 37).

24 La traduction française de 1979 présente le classement suivant : *Deux fables (La nécessité est le voile de Dieu, A l'époque de la Résistance), D'autres choses concernant Bruno Lattès (L'odeur du foin, La fille aux fusils, Une escapade à Abbazia), Ravenne, Les neiges d'antan (Cuir vert, Pelandra), Apologue, Un rat dans le fromage, Les chaussures de tennis, Là-bas, au fond du couloir.*

25 La notion de 'recueil', chère aux nouvellistes contemporains, " préserve le double effet de cohérence et d'écho entre les diverses histoires " (Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997, coll. " Les topos ", p. 71).

26 L'écriture bassanienne implique la mise en place d'un narrateur parfois indiscret, organisateur du récit et responsable de la qualité du contact avec le lecteur. Tantôt il est présent comme personnage dans le monde représenté où se déroule l'histoire qu'il raconte (récit à la première personne), tantôt il n'appartient pas au monde qu'il représente (récit à la troisie personne).

27 Bassani fait partie des romanciers et des nouvellistes qui reprennent leurs textes anciens pour les réécrire. C'est ce qui s'est produit pour un certain nombre de récits réunis dans *L'odeur du foin*, et en particulier pour celui qui prête son titre au recueil tout entier et qui naît de la réfection du *Mur d'enceinte*, texte sur lequel s'ouvraient les *Histoires de Ferrare* dans l'édition Einaudi de 1960. De même *Cuir vert* est une version revue et corrigée de *En exil. Un rat dans le fromage* avait paru dans *Avanti* (31 décembre 1961) puis dans *Nuovi racconti italiani* (1962), *Les neiges d'antan* (qui regroupent *Cuir vert* et *Pelandra*) dans *Il Giorno* (25 novembre 1962), *D'autres choses concernant Bruno Lattès* avait paru dans *Nuova Antologia* (janvier 1970), *Ravenne* dans *Il Corriere della sera* (22 décembre 1970). Quant à *Là-bas, au fond du couloir*, paru dans *Il Corriere della sera* (4 février 1971), il s'intitulait *Prefazione a me stesso : cinque storie ferraresi.* Sur l'étude des variantes du *Roman de Ferrare*, cf. notamment : Ignazio Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Florence, Le Monnier, 1965, pp. 46-75 ; Paola Italia, " Notizie sui testi " in *Opere* (Giorgio Bassani), Milan, Mondadori, 1998, coll. " I Meridiani ", pp. 1776-1777.

28 On connaît la célèbre phrase de Proust : " Les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre ou plutôt réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde " (*La prisonnière*, Paris, Robert Laffont, 1987, coll. " Bouquins ", vol. 3, p. 877).

restructuration[29]. Son écriture fluide présente à la fois une forme et une unité qui résultent du travail de l'auteur sur son œuvre elle-même et qui révèle un projet théorique très organisé. *L'odeur du foin* n'est donc pas une sorte de congé un peu désinvolte que le romancier donne au lecteur mais constitue, plutôt, un ensemble de compléments au *Roman de Ferrare*, cette saga spatio-temporelle[30] d'inspiration parfois directement autobiographique à laquelle Bassani a travaillé de nombreuses années. En effet, une nouvelle fois narrateur, il se dissimule derrière un *je* multiforme qui fait partie du processus de mystification et qui installe le lecteur dans le monde de la fiction (ou de la pseudo fiction)[31]. Histoires réelles, récits d'imagination[32] et de souvenirs personnels alternent, sont là pour créer un ensemble[33] harmonieux qui, comme pour Proust, est le produit d'un autre moi[34], pour révéler la recherche obstinée " d'une structure qui reproduise métaphoriquement le cheminement artistique de Bassani "[35].

UNE ODEUR PROUSTIENNE

L'odeur du foin, La fille aux fusils et *Une escapade à Abbazia* sont des nouvelles qui concernent la vie de Bruno Lattès, un personnage familier que le lecteur de Bassani connaît bien pour l'avoir souvent rencontré après 1938, aux côtés de Clelia Trotti, la socialiste au cœur tendre, dans *Histoires de Ferrare* et *Le jardin des Finzi-Contini*. Le narrateur affirme que Bruno, adolescent, s'efforce de se persuader qu'il n'a ni la mentalité ni

29 À l'origine de ces récits qui sentent tous " l'odeur du foin ", il y a un facteur commun qui crée assurément une certaine unité. En effet, les textes de Bassani qui s'étendent sur une cinquantaine d'années environ ont subi de nombreuses transformations allant de la simple modification à la suppression de pans entiers d'ouvrages écrits précédemment.

30 *Le roman de Ferrare* est un roman sur le Temps. Mémoire, flux de conscience, Histoire en constituent les objets d'analyse. S'y pose aussi la question du destin d'une vie (ou d'un ensemble de vies), question qui induit le principe même de la rétrospection autobiograhique qu'elle soit ou non fictive.

31 Jean et Raphaël Molino signalent que " la nouvelle, comme le roman, couvre tout l'espace qui va de la volonté réaliste à la plus invraisemblable fiction " (" Qu'est-ce qu'un récit ? Une perspective anthropologique ", in *Romanic review*, cité, p. 17).

32 Francine Ninane de Martinoir écrit à ce sujet : " La nouvelle est bien plus liée au récit et à l'histoire que le roman. Dans ce dernier, l'intérêt dramatique est parfois secondaire. Dans les romans de notre époque, il est de plus en plus subordonné à d'autres intérêts. Au contraire, dans une nouvelle, la question 'que va-t-il se passer ?' n'est jamais hors de propos. Un romancier n'est pas forcément un conteur. Un nouvelliste doit avoir certaines qualités de conteur. Les romanciers du Nouveau Roman, qui ont voulu détruire la narration, ont écrit peu de nouvelles " (" En quoi un roman et une nouvelle sont-ils différents ? ", in *L'Ecole des Lettres II*, Paris, I.R.V., 1982, n° 11, p. 5).

33 Dans cette dernière expression de l'art narratif bassanien qu'est *L'odeur du foin*, l'intrigue est presque constamment à Ferrare, et toujours dans la sphère de cette moyenne bourgeoisie, en majorité juive, que le célèbre *Jardin des Finzi-Contini*, comme certains épisodes des *Lunettes d'or* et de *Derrière la porte*, ont rendue familière.

34 Un moi différent de " celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pourrons y parvenir " (Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1987, coll. " Folio/Essais ", n° 68, p. 127).

35 Lorenzo Mondo, " *L'odore del fieno* di Giorgio Bassani ", in *La Stampa* (2 juin 1972).

le type juifs, qu'il ressemble à sa mère catholique et non à son père israélite. Il aime son physique[36] et son caractère parce qu'ils sont différents de ceux de sa famille :

> Qu'y avait-il de commun – se demandait-il de nouveau – entre lui, d'une part, et son père et les parents et alliés de celui-ci, de l'autre ? Lui était grand, sec, brun de peau et de cheveux, alors que son père et (...) la 'tribu Lattès' étaient dans une large majorité petits, trapus, nantis d'yeux bleu clair, d'un bleu délavé (ou noirs, oui, mais d'un noir opaque, terne) et des mentons particuliers, mous et ronds, impossibles à confondre. Et moralement ? (...). Nulle ressemblance entre lui et eux. Dieu merci ! pas même la plus petite. Rien d'instable, d'excitable, de maladif chez lui : rien d'aussi typiquement juif. Son caractère était bien plus proche – du moins c'est ce qu'il lui semblait – de celui, fort et franc, de tant de ses amis catholiques : et ce n'est pas pour rien que sa mère, née catholique, on ne peut plus catholique, s'appelait Marchi ![37]

Ainsi, Giorgio Bassani introduit rétrospectivement " un motif supplémentaire de tension de tous les rapports, qu'au seuil de l'âge adulte, Bruno entretient avec ce dernier "[38]. Dans cette nouvelle version du *Mur d'enceinte*, le nouvelliste assiste, souriant et fasciné, à la crise de l'adolescent mêlé à l'étrange " tribu Lattès ", à la révolte qui l'habite et à son amère aspiration à pouvoir renier ses origines :

> Les pelletées de terre se succédaient de plus en plus rapides. Bruno tourna les yeux ailleurs (...). L'impatience, l'agitation quasi forcenée par laquelle (...) il se sentait douloureusement envahi (...), non, cette impatience, cette agitation ne naissaient nullement en lui, par réaction immédiate, de la stupide corvée qui lui avait été infligée aujourd'hui, mais de beaucoup plus loin, de très loin : d'un point de son passé, qui se perdait au bout d'une distance presque infinie.[39]

Soudain, la cérémonie funèbre et l'odeur du foin coupé, odeur de vie et de mort, qui se répand dans le cimetière, lui rappellent, telle la petite madeleine de Proust trempée dans une tasse de thé[40], l'enterrement de son grand-père Benedetto, en 1924, au cours duquel il avait voulu s'échapper pour courir à travers champs :

---

36 Bruno Lattès est le seul adolescent bassanien qui soit vraiment satisfait de son physique.

37 *L'odeur du foin*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 39.

38 Marie-Anne Rubat du Mérac, " *L'odore del fieno* de Giorgio Bassani ", in *Cahiers d'études romanes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1986, n° 11, pp. 203-204.

39 *L'odeur du foin*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 41-42.

40 " L'idiosyncrasie de Bassani, ce n'est pas une petite madeleine enchanteresse, mais une odeur d'enfance et de mort, l'odeur du foin coupé que la communauté israélite avait coutume, jusqu'aux lois raciales, de faucher une fois par an dans le cimetière de Ferrare, associée, comme il se doit, à deux scènes décalées dans le temps " (Gilbert Bosetti, *L'enfant-dieu et le poète. Culte*

> La prairie du cimetière se révélait fraîchement fauchée : exactement comme à présent. Elle vous invitait à courir. Et lui, en effet, dégageant à un certain moment sa main de celle de sa mère qui se tenait, avec les autres, devant la fosse de grand-père Benedetto encore bien loin d'être comblée, s'était, pour son compte, mis à jouer, poursuivant des nuages de moustiques et s'éloignant de plus en plus. Mais, tout à coup, il était tombé (...). Il s'était écorché un genou (...). Il avait regardé autour de lui. Quelle solitude soudain ! Bien que sa jambe lui ait fait mal, très mal, personne ne s'occupait de lui (...). – Qu'est-ce que tu t'es fait, Bruno ? avait crié sa mère, quand essoufflée, elle était arrivée près de lui. Si tu pouvais rester tranquille ! Tu ne sais pas que grand-père Benedetto est mort ? (...). – Seuls les morts sont bien, avait-il dit en soupirant exactement comme son père.[41]

Le ton de la nouvelle-récit change, non seulement celui qui est prêté au héros mais aussi " celui de l'auteur qui regarde son personnage avec un certain sourire et pratique l'auto-ironie "[42], qui est capable, maintenant, de se maintenir au-dessus de ses personnages complexes. Ces modifications substituent l'espace à l'enfermement, le contentement à la souffrance, la vie à la mort. Bassani, avec l'éloignement dans le temps de la période tragique des lois raciales et des persécutions ainsi qu'avec l'effet cathartique de la création littéraire, pose sur la même réalité un autre regard. Un regard neuf qui semble triompher du temps destructeur. En guise d'exemple, voici un extrait de l'épisode de l'enterrement de Celio, l'oncle de Bruno Lattès :

> Dès que le corbillard eut franchi le seuil de la grande grille d'entrée (...), une odeur forte de foin coupé survint pour ranimer le cortège écrasé de chaleur. Quel soulagement ! Et quelle paix ! Il y eut aussitôt une soudaine et presque joyeuse agitation simultanée (...). L'oncle Celio était mort à la suite d'une crise de néphrite, et (...), pour une fois, le cancer n'y était absolument pour rien (...). Qu'il vienne donc, un jour ou l'autre, s'il avait envie de venir ! Qu'il entre ! Qu'il prenne place ! (...). Que le cancer puisse devenir une hantise quotidienne, une pensée dominante à alimenter et à dorloter, entre la peur et le plaisir, pendant des années et des années ! Quel dégoût ! Cela, lui, il ne le permettrait jamais au cancer. Jamais au grand jamais (...). Derrière les grands arbres des remparts, par-delà la masse luisante et compacte de leur feuillage, on devinait un ciel libre, une brise quasi marine.[43]

---

et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle, Grenoble, Ellug, 1997, coll. " Atelier de l'imaginaire ", p. 367).

41 *L'odeur du foin* in *L'odeur du foin*, cité, pp. 44-45.

42 Marie-Anne Rubat du Mérac, " *L'odore del fieno* de Giorgio Bassani ", in *Cahiers d'études romanes*, cité, p. 202.

43 *L'odeur du foin*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 37-41.

L'odeur du foin, c'est le sentiment de la vie qui se renouvelle. Par la mort, la vie renaît, concrétisée par cette herbe qui " a poussé avec une sauvage exubérance "[44], qui envahit le cimetière et qui, certains jours, sent très fort l'enfance et la mort. Au début de cette nouvelle, Bassani, loin de Ferrare, mesure toute la distance qui le sépare dans le temps des événements qu'il a l'intention d'évoquer. Le passé rejaillit et s'impose avec la force d'un présent, anéantissant sa volonté de distanciation : " Actuellement, je ne saurais dire ce qu'il en est, mais il est certain qu'au moins jusqu'à 1938, jusqu'à l'époque des lois raciales "[45], la Communauté en confiait le fauchage à une firme agricole de la province. Comme l'a remarqué Giusi Oddo De Stefanis, ce changement radical est peut-être la caractéristique du recueil tout entier : " le titre de ce récit donne son titre à tout le recueil en devenant aussi l'expression du nouveau moment psychologique de l'écrivain "[46]. En effet, l'application des lois raciales a eu pour première et immédiate conséquence de mettre fin à la liaison que Bruno Lattès entretenait avec la belle Adriana Trentini, une Ferraraise catholique[47] âgée de dix-sept ans. Son mutisme permanent fait d'elle un personnage ambigu, reflet de l'atmosphère d'une époque et d'une ville en particulier. Cette adolescente, dépassée par les événements, désire se réfugier dans le passé[48] : " - Je veux être un peu seule, lui avait-elle dit un instant avant qu'ils se séparent (...). J'ai comme une envie de redevenir enfant. Et, d'ailleurs, avait-elle ajouté, souriant cruellement, je n'ai que dix-sept ans "[49]. Redevenir enfant pour oublier " la fatidique année 1938 "[50] et sa liaison sentimentale, tel est le désir d'Adriana Trentini :

> Pendant trois ans, Bruno n'avait fait que parler. Elle, par contre, était toujours restée muette (...). En réalité, elle était là à écouter : en silence, menaçante. Comme un mur ou, comment dire, comme un arbre (...), il la regardait et il s'attendrissait (...). Adriana avait les yeux fixés sur un point du sol (...). Mais voici que soudain à présent elle jette un coup d'œil de biais, de bas en haut. Qu'est-ce qu'elle était en train de chercher à faire, cette maudite fille ? Essayait-elle, par hasard, de lire l'heure sur son poignet à lui ? Cette fois-ci, il vit rouge. – Je m'en vais, je m'en vais, dit-il vivement. N'ai pas peur, je m'en vais. Il eût voulu l'insulter, la traiter de putain, la battre. Mais, recommençant à s'attendrir : – Adieu, ajouta-t-il, et il se dirigea vers la porte. Il sentait qu'il ne la

44 *Ibid.*, p. 36.
45 *Ibid.*
46 Giusi Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, cité, pp. 243-244.
47 En tant que juif, Bruno a été exclu du Club de tennis Eléonore d'Este, tout comme le narrateur du *Jardin des Finzi-Contini*.
48 La liaison de Bruno Lattès et Adriana Trentini se développe sur trois nouvelles et un roman. Dans *Les dernières années de Clelia Trotti*, le lecteur se retrouve en 1935 ; Bruno est follement amoureux d'Adriana. Leur liaison continue dans *Le jardin des Finzi-Contini* et s'effrite dans *La fille aux fusils*, en 1938, après la promulgation des lois raciales.
49 *La fille aux fusils*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 51.
50 *Ibid.*, p. 49.

> reverrait plus jamais. Sur le seuil, il répéta : – Adieu. – Ciao, répondit Adriana, sans bouger d'un pas.[51]

Les trois récits qui composent *D'autres choses concernant Bruno Lattès* retracent le cheminement moral et intellectuel de Bruno marqué par de nombreuses épreuves. En effet, *L'odeur du foin* est centré sur ses réactions face à la situation politique du moment, *La fille aux fusils* et *Une escapade à Abbazia* sur ses réactions alors qu'il vit un drame sentimental provoqué par cette même situation politique. Doué d'une existence et d'un caractère autonomes, le jeune homme se transforme et s'approfondit sous les yeux de Bassani devenu, paradoxalement, le témoin de sa création. Ce cheminement est matérialisé par l'itinéraire que Bruno Lattès choisit de suivre à travers la cité des princes d'Este. En effet, le jeune homme évite les grandes artères et les cafés fréquentés par la bonne société, empruntant les ruelles des quartiers populaires :

> À la mi-novembre 1938, le froid était déjà piquant. Après une journée entière passée enfermé, dans une immobilité paresseuse, l'air, le mouvement l'excitaient. Il se maintenait au large du centre et de ses cafés, monopoles de la bourgeoisie haïe : haïe et aimée. Il choisissait, lui aussi, les rues secondaires (...). Il préférait la via delle Volte, la via Coperta, la via Salinguerra, etc., entrant dans un bistrot quelconque, dans un bar quelconque, d'infime catégorie, où, debout, à côté du billard, il assistait à de longues parties entre inconnus, des gens de médiocre acabit à l'air souvent équivoque[52].

Abandonné par Adriana Trentini, Bruno sombre dans la solitude[53] et l'ennui. Désormais, il est partagé " entre le désir d'isolement et la volonté de vivre en groupe, entre son égotisme et sa tendance sociale "[54] :

> À la maison il se montrait le minimum nécessaire : en fait exclusivement pour les repas, que souvent il prenait tout seul, un peu avant les personnes de sa famille, ou un peu après celles-ci. Le reste de la journée, il le passait enfermé dans le bureau du rez-de-chaussée, où personne ne se hasardait jamais à mettre les pieds. Les heures s'écoulaient dans l'inactivité. Par la fenêtre haute et étroite, surplombant de biais le fauteuil de velours vert et le bureau, pleuvait une lumière incolore, insuffisante pour lire. Ses rêveries l'emportaient

---

51 *Ibid.*, pp. 47-48.

52 *L'odeur du foin*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 52.

53 Souvent les personnages de Bassani, notamment les adolescents, sont des solitaires. En effet, l'individu est " seul, incompris, isolé au cœur d'une réalité impossible à transformer, d'un monde hostile ". Bassani réussit " à ancrer, souvent, la solitude et la crise de ses personnages à un solide terrain historique, à en soulever toute une série d'éléments concourant à nous donner le portrait moral d'une société déterminée " (Gian-Carlo Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Rome, Editori riuniti, 1976, p. 46).

54 Lucien Dintzer, *Le jeu de l'adolescence*, Paris, P.U.F., 1956, p. 31.

> continuellement ailleurs. Affalé dans le fauteuil, il pensait à Adriana.[55]

Que faire sinon errer, fuir le centre ville, aller au bordel[56] ou retourner près des remparts jouxtant la Porta Reno, opérant ainsi comme un transfert inconscient sur une jeune Toscane, " la fille aux fusils " qui tient une baraque de tir et qui est, en quelque sorte, un pâle et triste reflet de sa fiancée :

> Ces mains, ces yeux, ce corps animal, sanglé dans un chandail rose, son rude accent toscan, tout, en elle, l'attirait, le fascinait (...). Il la regardait : insatiablement. Chacun des détails de sa personne lui parlait de tares secrètes, de vices forcenés. Il cherchait continuellement ses yeux. Si ses regards parvenaient à se croiser avec les siens, il sentait son cœur sursauter dans sa poitrine. Il en retirait un plaisir amer, une sorte de joie vindicative.[57]

L'homme avec qui elle vit est, quant à lui, le double de Bruno. Son portrait laisse deviner qu'il est tzigane, " c'est-à-dire qu'il appartient, lui aussi, à une communauté marginale et à une race persécutée "[58]. Le jeune Ferrarais n'obtient de la belle " carabinière " qu'un simple clin d'œil et une moue qui traduisent la répulsion que lui inspire son compagnon. Sans doute parce qu'il n'a pas de mal à s'identifier à lui, Bruno comprend soudain ce qu'est la souffrance et le souvenir de cette grimace reste imprimé à jamais dans sa mémoire.

> Une nuit, l'une des petites fenêtres s'ouvrit. Il en sortit (...) une tête brune, bouclée : une tête d'homme. Bruno eut envie de rire (...). La Toscane (...) s'éloigna. Elle fit sa réapparition une vingtaine de minutes plus tard ; et tandis qu'elle reprenait sa place derrière le comptoir et qu'elle lui tendait de nouveau une carabine, elle cligna de l'œil en direction de la petite fenêtre maintenant sans lumière, soufflant avec ses grosses lèvres maquillées, éternellement maussades. La nuit suivante, la baraque de tir et la roulotte n'étaient plus là (...). Et tout d'un coup, Bruno comprit deux choses : que c'était seulement à partir de ce moment qu'il saurait ce que voulait dire vraiment le mot 'souffrance' ; et que le souvenir de la moue de la fille aux fusils allait lui rester imprimé en lui pendant de

55 *La fille aux fusils*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 49-50 .

56 Les visites régulières de Bruno Lattès rappellent celles de l'élève Törless qui attend avec impatience le week-end pour pouvoir sortir du collège et aller rejoindre Bozena, la prostituée (Cf. Robert Musil, *Les désarrois de l'élève Törless*, Paris, Seuil, 1980, coll. " Points ", n° R14, p. 45).

57 *L'odeur du foin*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 53.

58 Marie-Anne Rubat du Mérac, " *L'odore del fieno* de Giorgio Bassani ", *in Cahiers d'études romanes*, cité, p. 205.

> nombreuses années à venir (...). Comme une petite marque : minuscule, mais indélébile.[59]

L'échec et l'exclusion du jeune homme sont douloureusement confirmés par *Une escapade à Abbazia*. En effet, à la fin de l'année1939, Bruno Lattès se rend à Abbazia, en Istrie, pou tenter de revoir Adriana Trentini et la convaincre de faire l'amour avec lui pour la dernière fois[60]. Avant de la retrouver, il essaie de se raisonner :

> Avec Adriana, de toute manière, au cas où elle serait d'accord (et au fur et à mesure que le car se rapprochait d'Abbazia, il lui semblait de plus en plus probable qu'elle le serait), avec Adriana, donc, il allait falloir qu'il se comporte avec une extrême prudence : avec tout le calme et avec tout le bon goût nécessaires. Jamais d'airs tragiques, jamais d'yeux hors de la tête, jamais de gestes brusques, d'affamé ou de dément, jamais de précipitation.[61]

Mais ses bonnes résolutions d'amoureux transi ne servent à rien. L'image de la belle Ferraraise, sensuelle et sexuelle, le persécute : il l'imagine au lit, nue, " avec sa peau lisse et dorée, sa bouche charnue de vamp américaine, ses cheveux si clairs qu'on les eût dits oxygénés, couleur platine, ses seins, son ventre, ses cuisses, son odeur "[62]. Certes, Bruno la revoit mais c'est un nouvel échec pour lui. Le récit se termine, sans vraiment s'achever, sur une vision infernale : sur le guidon de la bicyclette de Cesarino, le frère d'Adriana, un démon aux lèvres violettes, était attaché un fanion rouge sang, " une sorte de langue d'un rouge vermeil " avec, au centre, " un petit dessin noir (...) : une svastika "[63]. Le signe d'une croix gammée, symbole des persécutions futures.

Avec les trois récits qui ouvrent le recueil, le lecteur retrouve le climat qui est celui des œuvres précédentes de Bassani, notamment *Histoires de Ferrare, Les lunettes d'or* et *Le jardin des Finzi-Contini*. Toutefois, le romancier modifie leur structure. En effet, *Une escapade à Abbazia* permet de franchir " le mur d'enceinte " de la ville des Este pour aller très loin à Abbazia, où Bassani se complaît dans de belles descriptions. Après avoir grimpé à la cime du plateau dominant la ville, " le car se mit à avancer dans un vaste paysage d'onduleuses prairies, de bois épars de sapins et de bouleaux, et de rochers d'une blancheur d'ossements. Bruno (...) regardait les prairies, les arbres, les tas de rochers, s'efforçant d'imprimer tout cela (...) dans sa mémoire "[64]. Si illimités qu'ils soient, ces paysages ne sont pas pour autant un signe d'évasion et de libération : le plateau istrien se transforme rapidement en un vaste cimetière. En effet, " les pays " habités par Bassani et ses

59 *La fille aux fusils*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 54-55.
60 L'amour de Bruno pour Adriana est plutôt " tentative pour arriver à une définition de son identité en projetant sur un autre des images diffuses de soi-même et en la voyant ainsi réfléchie et progressivement éclaircie " (Erik Erikson, *Adolescence et crise*, Paris, Flammarion, 1972, p. 128).
61 *Une escapade à Abbazia*, in *L'odeur du foin*, pp. 62-63.
62 *Ibid.*, p. 64.
63 *Ibid.*, p. 71.
64 *Ibid.*, pp. 59-60.

personnages ne sont ni des havres de paix ni des terres d'élection[65] : ils s'inscrivent tous dans le champ des passions humaines et témoignent d'une réalité complexe et dense. Même loin de Ferrare, l'espace, ouvert ou fermé, est signe d'exclusion et de mort. Le seul voyage important est intérieur. Bruno Lattès, à la recherche de lui-même, a réfléchi et mûri : soucieux de l'avenir de l'Italie et des juifs italiens, autant que du sien[66] et de ses amours avec Adriana Trentini, il choisit, sur les conseils de son père, de fuir aux États-Unis ce qui est sans doute la meilleure façon de sortir vivant de la tourmente de la guerre[67]. Pourtant, l'odeur du foin qui parfume abondamment le cimetière israélite ferrarais signifie que de la mort renaît la vie ; en effet, " une odeur forte de foin coupé survint pour ranimer le cortège écrasé de chaleur "[68]. Bruno ressent, soudain, un sentiment de soulagement et de paix[69].

LES JEUX DU *JE*, OU BASSANI ENTRE RÉALITE ET FICTION

Les récits *Ravenne, Apologue* et *Un rat dans le fromage*, sortes d'extraits de journal et de souvenirs, plus ou moins romancés, délibérément autobiographiques, entraînent le lecteur, à nouveau, hors de Ferrare et de ses histoires, dans un espace volontairement éclaté. Dans ces textes, qui n'ont pas seulement une valeur littéraire mais s'ancrent dans une expérience humaine fondamentale, celui-ci s'identifie volontiers au personnage narrateur ou tout au moins est placé dans l'illusion d'une relation directe à l'énonciation[70]. Signalons que, de 1920 à 1943, Bassani séjourne, à plusieurs reprises, à Ravenne. Le récit du même nom, qui se déroule sur la côte romagnole, se compose essentiellement de souvenirs d'enfance et de jeunesse, liés au fascisme et au climat de guerre civile résultant des heurts entre anciens combattants et ouvriers agricoles, entre partisans de Mussolini et militants de gauche à l'époque de la deuxième guerre mondiale.

> Le souvenir le plus lointain que j'aie de Ravenne remonte aux années qui ont immédiatement suivi la Première guerre mondiale. Je devais avoir cinq ou six ans (...), c'était entre le 21 et le 22, durant cette période d'agitation et de violences (...) qui mena à la Marche et au reste (...). À Ravenne, patrie de Francesco Baracca (...), avait été organisé un meeting d'aviation pour honorer la mémoire de ce grand aviateur abattu à la veille de l'armistice ; et mon père, qui avait cessé de

65 La ville, chez Bassani, comme chez Balzac et Proust, est vue comme " langage, idéologie, conditionnement de toute pensée, de toute parole, de tout geste (...). Une ville monstrueuse comme un gigantesque crustacé dont les habitants ne sont que les articulations motrices " (Italo Calvino, " La cité-roman chez Balzac ", in *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1986, coll. " Pierres vives ", p. 149).

66 Lorsque Bruno Lattès va rejoindre Adriana, il réfléchit à la conjoncture internationale et aux diverses possibilités d'action ou d'intervention (*Une escapade à Abbazia*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 60-61).

67 Ses parents partiront vers les camps de concentration nazis.

68 *L'odeur du foin*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 37.

69 L'odeur du foin évoque l'été, la maturité. Mais il n'empêche que le foin est, par définition, de l'herbe fauchée, fanée, morte.

70 Sur la nouvelle à la première personne, cf. Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, cité, pp. 126-129.

> porter son uniforme d'officier (...) avait tout de suite eu l'idée d'une 'randonnée en automobile'. De cette excursion je me rappelle plusieurs détails : une halte à Lavezzola (...), la prairie d'herbe fraîche et dure de l'aéroport ; les aviateurs aux yeux violents (...), au garde-à-vous, devant les grosses hélices immobiles de leurs appareils alignés sur le terrain pour la revue d'ouverture ; le vrombissement d'un avion de chasse, qui avait brusquement piqué sur la foule, provoquant un sauve-qui-peut général... Il y a en tous cas un épisode que je me rappelle avec une particulière netteté. C'est le coucher du soleil (...). Quand voici que d'un groupe de jeunes ouvriers agricoles, qui occupent le côté gauche de la route, s'élève un cri : – Salauds ! Un bras musclé, cuit par le soleil, brandit de façon menaçante une faux. Courbe, scintillante, sa lame se dresse haut au-dessus des têtes. Comme un drapeau (...). Je sais que les ouvriers agricoles romagnols, qualifiés chez nous de 'bolcheviks', nous en veulent parce que nous possédons une Fiat modèle Deux.[71]

À nouveau, Bassani se souvient et écrit. Il s'abandonne au plaisir de se remémorer. En fait, il choisit des souvenirs qui révèlent le drame de la Shoah et des figures réellement libérées de l'immobilité du passé et rendues vivantes par le flux interrompu de la mémoire[72]. Mais ce passé dont il n'arrive pas à se libérer, Bassani l'évoque autrement. Au lieu de le fouiller inlassablement en s'interrogeant sur la raison de la discrimination, il le rappelle à sa mémoire afin de mettre en évidence des certitudes. Sur le fond serein et immuable de l'éternelle Ferrare, il se rappelle entre autres les violences anarchiques qui se soldèrent par la Marche sur Rome et son mariage en 1943. Il raconte pour raconter après avoir dépassé la fracture historique du fascisme et la forte immersion de son monde poétique dans la polémique des événements. Pour contempler le monde, pour consigner les êtres qui traversent son champ d'observation, Bassani choisit désormais une écriture plus libre qui recherche des vols élégiaques et un beau style :

> Poussiéreux, moites de sueur, nous réussissions parfois à franchir les premiers le seuil de la basilique ; et chaque fois, la fraîcheur de l'intérieur, la lumière mi-verte mi-bleue, comme sous-marine, qui l'envahissait, nous semblaient les mêmes que celles que nous allions retrouver, nous le savions, quelque temps plus tard, au bord de la mer (...). Dans le ciel violet du soir (le soleil, se couchant derrière les forêts du littoral, dardait, entre les rugueux troncs séculaires, des épées d'une lumière verte, très douce), de petits avions de chasse argentés faisaient des vols d'essai. Parfois – et ils n'allaient se relever qu'au dernier instant –, ils descendaient en piqué, pointant

71 *Ravenne*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 75-77.

72 " Sa vision pessimiste de la condition humaine et le retour insistant, dans son œuvre, du motif de l'exclusion et de la solitude peuvent, en grande partie, s'expliquer par sa condition de juif persécuté et d'antifasciste " (Victorin Babou, *L'Italia del nostro tempo*, Paris, Didier, 1972, p. 207).

> avec décision, sur notre petite voile. Et leur vrombissement déchirant, quand ils filaient comme des flèches au-dessus de nos têtes rapprochées, nous emplissait d'une joie enfantine, à laquelle, en moi, succédait une secrète tristesse, tout entière imprégnée d'adieu.[73]

Son passé (voyage de noces sur la mer Adriatique, guerre, fascisme, engagement politique de son père) est fortement lié au futur menaçant qui l'attend. En effet, la fin du récit crée, soudain, un effet d'ouverture :

> Nous nous sommes mariés en août 43, pendant la période badoglienne. Cependant que les blindés allemands descendaient du nord (...) et que les bombardements alliés se multipliaient, nous passions notre lune de miel entre Ravenne, Marina di Ravenna, Cervia et Rimini. C'était moi qui avais choisi ces lieux. Je désirais les montrer à Vittoria, qui ne les connaissait que peu ou mal. L'avenir était si incertain ![74]

Le lecteur retrouve Bassani et sa femme dans *Apologue,* lors d'une promenade à Ferrare et du retour vers Rome[75]. Le récit se développe autour de quelques faits qui ont la platitude du quotidien et dont l'insignifiance est annoncée dès l'introduction comme si le narrateur, encore blessé d'avoir été rejeté parce que différent, éprouvait maintenant de la jouissance à pouvoir se montrer banal. C'est dans une auberge que Vittoria et Giorgio retrouvent leur intimité :

> Au pied de la colline au sommet de laquelle se dresse Pérouse, je m'arrête à une station service pour faire le plein (...). Ensuite, je regarde vers le haut, vers les lumières de la ville. Et cependant que l'idée de faire halte à Pérouse m'apparaît d'un instant à l'autre plus absurde, carrément répugnante, comme si Pérouse (...) était une métropole tentaculaire, type Paris, Londres, New York, ou, surtout, type Rome, je songe simultanément que là-bas, à Todi ou à Narni, nous trouverons certainement un endroit convenable pour manger et peut-être aussi pour dormir (...). Je me tourne avec décison vers la voiture. – Après tout, dit Vittoria et du menton elle indique une bâtisse basse et rectangulaire qui se dresse, semblable à une boite oblongue, sur le bord de l'esplanade opposé à celui qui lèche la route, après tout, nous pourrions très bien dîner même ici (...). Bravo ! il s'agit bien d'un restaurant. Et sur le champ, Dieu sait pourquoi, je me sens presque heureux.[76]

Cette auberge, au décor fonctionnel, ressemble à un navire ultra moderne, tout neuf, tout beau, tout propre. Un lieu parlant du futur, de la cruelle ère à venir : " la télévision

---

73 *Ravenne*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 81-82 et p. 87.
74 *Ibid.*, p. 86.
75 Bassani se trouve à Rome après l'armistice. Il y reste jusqu'à la fin de l'Occupation.
76 *Apologue*, in *L'odeur du foin*, cité., pp. 129-131.

hissée au-dessus de sa grue d'aluminium ; les nappes en papier (...) ; la machine de l'expresso extraordinairement aérodynamique brillant de l'intérieur à travers le verre de ses parois ; la blême lumière sidérale émanant des tubes de néon "[77]. C'est un lieu où les paysans du coin restent fidèles aux vieilles traditions. Face à l'inhumanité de la ville moderne, symbolisée par New York et Rome, face au progrès qui asservit l'homme et qui, peu à peu, le tue, il y a " l'immobilité de l'Italie profonde "[78].

> Attirés par la télévision (...), voici les habitants des invisibles maisons paysannes des alentours qui sortent de l'uniforme ombre environnante pour venir s'asseoir, en silence, aux guéridons de métal inoxydable (...). Une fois assis, ils commandent tranquillement l'un un quart de vin, l'autre une bière, un troisième un 'chinotto', un quatrième une limonade : bref, les coutumières, les vieilles, les anciennes boissons. Si bien que, finalement, c'est exactement comme si nous nous étions arrêtés à Todi ou à Narni. Ou tout bonnement comme si, ayant choisi la Flaminia au lieu de la Tibertina, nous nous trouvions à Nocera Umbra, hôtes de cette auberge avec tas de fumier, peut-être de l'époque de Leopardi, à laquelle, il n'y a pas même un an, je jurai une éternelle fidélité.[79]

Un rat dans le fromage met en scène un souvenir d'après-guerre du narrateur rendant visite à un compagnon de résistance domicilié à Naples[80]. Ce texte raconte comment chez l'homme adulte se sont concrétisées les tendances démocratiques qui se manifestaient chez l'adolescent Bassani. Ce sont là les seules pages du *Roman de Ferrare* où l'auteur parle directement de son engagement politique :

> Un homme en manches de chemise apparut (...) Il me serra vigoureusement la main (...) C'était donc lui, Giulio Porciani, le syndicaliste bien connu, d'origine livournaise, dont j'avais si souvent entendu parler à Rome, au journal et au parti : celui des cinq années de prison, des quatre années de relégation et des sept années passées en France aux côtés de Carlo Rosselli ! (...) Je le regardais attristé (...) Voûté, en pantoufles (...) son pantalon retenu par des bretelles, ses manches de chemise retroussées au-dessus de ses coudes pâles et pointus, qu'avait-il ? (...) Il m'avait souri. Ses lèvres exsangues, en s'entrouvrant, avaient découvert une double rangée de longues dents jaunâtres, aux alvéoles ravagés par la pyorrhée.[81]

---

77 *Ibid.*

78 Marie-Anne Rubat du Mérac, " *L'odore del fieno* de Giorgio Bassani ", in *Cahiers d'études romanes*, cité, p. 208. Bassani aborde ici l'un des thes favoris de la littérature contemporaine : la constatation et la contestation de la société industrielle.

79 *Apologue*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 132.

80 *Un rat dans le fromage* est à mettre en relation avec *À l'époque de la résistance*, la seconde fable de *L'odeur du foin*. Un épisode de l'époque de la lutte clandestine antifasciste en 1932 est raconté à travers le personnage du Signor Buda alias Bassani.

81 *Un rat dans le fromage*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 140-141.

Giorgio Bassani est donc à Naples au moment de la Libération, envoyé par son parti, *Il Partito d'Azione*[82]. Il décrit les milieux clandestins d'opposition fasciste[83] où il est encore nécessaire de s'entourer de précautions, ce qui fait planer sur le début du récit un vague mystère. La période sombre, dont l'auteur a tant parlé, est encore présente, ici, à travers des allusions à l'assassinat de Matteotti, à l'exil des opposants au régime, aux peines qui leur sont infligées dans leur pays et surtout au rationnement[84] :

> Ce fut C. (...) qui me logea via Carlo Poerio, chez un de ces anciens compagnons de luttes politiques et d'exils, qui travaillait actuellement pour les services secrets américains (...). C'était surtout l'espace qui manquait (...). Mon hôte, il se nommait (...) Pietro Marchisio. Piémontais (...) et ex capitaine de carabiniers ; ayant émigré en France lui aussi à l'époque de l'assassinat de Matteotti, et de là, après la percée de la ligne Maginot, passé aux États-Unis : il ne semblait s'occuper que de 'rations', de ses rations privées et personnelles, soigneusement enfermées (...). Certains jours (...), il lui arrivait de me traiter grossièrement de parasite, de rat dans le fromage, me signifiant clair et net que si je ne trouvais pas le moyen de le dédommager (...), il était possible que, tôt ou tard, il se voie contraint de m'expulser.[85]

Une antithèse s'établit entre la Rome des Allemands, soumise à des restrictions draconiennes, et la Naples des Américains, pays de Cocagne. Cette histoire devient celle d'un véritable retour à la vie : " j'engraissais rapidement. L'hiver 43-44, passé à Rome sous les Allemands, m'avait réduit à l'état d'un sac d'os. Le soir, avant de m'endormir, je pensais au café au lait, au beurre, à la confiture d'oranges du lendemain matin "[86]. Cependant, la fin de la guerre ne provoque pas d'emblée chez Bassani la résurrection miraculeuse de l'être tout entier. Seuls le corps et la vie instinctive reprennent leurs droits.

Avec la première série de nouvelles – *D'autres choses concernant Bruno Lattès, Ravenne, Apologue* et *Un rat dans le fromage*, – la ligne autobiographique bassanienne se double d'un réseau intertextuel semblable " à la thématique des personnages reparaissants, d'ascendance balzacienne " – et surtout proustienne – " et aux correspondances observées dans la seconde période poétique "[87]. Ces récits, assez différents par leur structure, créent un effet d'ouverture. Ils sont des commencements invitant le lecteur à poursuivre sa promenade à la recherche d'un espace et d'un temps perdus.

---

82 Bassani est l'un des fondateurs du *Partito d'Azione* dès la fin de la guerre.

83 Le romancier ferrarais s'engage, dès 1935, dans l'action antifasciste aux côtés de Giuseppe Dessì et Claudio Varese, sous l'influence d'intellectuels italiens comme Roberto Longhi et Attilio Bertolucci.

84 Bassani est emprisonné dans les prisons de Ferrare de juillet à septembre 1943.

85 *Un rat dans le fromage*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 143-144.

86 *Ibid.*, p. 147.

87 Maurice Actis-Grosso, *Bassani entre histoire et mémoire. Passion commémorative et maturité conflictuelle*, thèse NR, études italiennes, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1991, p. 564.

La nécessité est le voile de Dieu, brève fable qui ouvre le recueil de nouvelles, est d'une architecture parfaite. En quelques pages, Bassani, se dissimulant derrière un *je* indiscret, fixe le cadre où évoluent des personnages marqués par la diaspora et la guerre. Écrit à la première personne donc, ce récit relate le destin du Juif errant, celui de Yuri Rotstein, de Egle Levi-Minzi[88] et de leur famille, leur éternelle odyssée, présentés comme des souvenirs d'enfance et de jeunesse[89] dépourvus d'angoisse et de douleur : " quand j'étais encore adolescent, vivait à Ferrare une demoiselle juive nullement laide (...), pas spécialement désirable (...) à qui, si étrange que cela puisse paraître, sa famille n'avait pas encore réussi à trouver un mari "[90]. Egle Levi-Minzi décide, en 1935, à quarante-trois ans d'épouser un jeune juif d'origine russe, Yuri Rotstein, dont elle aura un fils, " ce fils dont un jour, un lointain sabbat de mai (...) tandis qu'elle regardait en bas, à travers la grille de la tribune, dans la vaste salle bondée d'hommes, elle avait soudain entendu l'appel "[91].

L'idée que de la mort renaît la vie, exprimée déjà dans *D'autres choses concernant Bruno Lattès* et à travers certains souvenirs personnels de l'auteur, constitue l'élément essentiel de cette fable. En effet, *La nécessité est le voile de Dieu* contient une morale qui réside dans la découverte de la pérennité de la vie. La vie qui s'achève et qui recommence. Ainsi, Bassani explicite ce que les personnages de ses récits et romans précédents disaient implicitement. En effet, la situation d'Egle reproduit plus ou moins celle de Lida Mantovani, l'héroïne de la première des nouvelles qui composent les célèbres *Histoires de Ferrare*. Les deux jeunes femmes sont de la même génération ; leur aventure a pour point de départ un événement identique : toutes les deux ont un enfant dont le père appartient à une classe sociale qui est différente de la leur. Lida Mantovani, catholique, d'origine populaire, a aimé David Camaioli dont la famille est une des plus en vue dans la société hébraïque ferraraise ; Egle, quant à elle, est issue d'une famille israélite aisée de Ferrare mais le père de son fils est un pauvre ukrainien exilé. Dans les deux cas, l'enfant est privé de la présence de son père car David abandonne définitivement Lida et Yuri meurt avec les siens en déportation :

> Ce qu'ils demandaient, c'était de rester un peu là, un point c'est tout : juste le temps nécessaire pour qu'ils reprennent leur souffle. Après qu'ils se seraient reposés, on pouvait être tranquille : ils allaient aussitôt reprendre les routes du vaste monde. Ces routes du vaste monde, ils ne les reprirent nullement, et de la sorte leurs noms mêlés à ceux des cent quatre-vingt-trois Juifs ferrarais déportés en Allemagne par les Allemands vers la fin de 43, figurent maintenant sur la grande plaque commémorative appliquée sur la façade du Temple israélite de la via Mazzini.[92]

88 Egle Levi-Minzi apparaissait déjà dans *Le jardin des Finzi-Contini*.

89 Bassani, narrateur, se dissimule donc derrière un je où point parfois par bribes l'autobiographie.

90 *La nécessité est le voile de Dieu*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 15-16.

91 *Ibid.*, p. 21.

92 *Ibid.*, pp. 20-21

La vie de Lida est la répétition de celle de sa mère et le fils d'Egle, beau, fort intelligent, fier et autoritaire au point d'apparaître comme la personnification même de la vie qui s'achève et recommence éternellement, ressemble à son père. Mais cette ressemblance, au lieu d'être le signe d'une fatalité tragique, marque le triomphe de la vie. La mort devient une raison de vivre. En effet, le drame d'Egle et Youri renferme l'idée d'un à-venir porteur d'espoir, qui ne meurt pas avec la disparition d'un être. La mort devient vie. Et dans la vie " se cache un système religieux comme dans l'ordre qui règle la nature qui, elle, suit son cours "[93] afin de rejoindre la bonne odeur du foin prêt à être coupé. Désormais, pour Bassani, le cycle de la vie prend un aspect divin, presque impossible à sonder. Le monde avance selon les lois de *la nécessité* qui *est le voile de Dieu.* Le bonheur naît finalement de l'espoir que le désordre en se répétant effacera la distinction du passé/présent, engendrera un ordre (spatio-temporel peut-être) comme l'affirment Bassani et surtout Borges[94]. En effet, l'écrivain argentin soutient qu'il est impossible de trouver l'origine de la Bibliothèque infinie, labyrinthe interminable[95], et du Temps qui, au-delà des atteintes physiques, lui paraît une illusion, parmi tant d'autres[96], dans un univers où il suffit de pousser la logique jusqu'au bout pour qu'elle déraisonne. Il est donc impossible pour lui de trouver à l'Univers et à l'individu une justification et de penser le monde comme fini[97] et le nombre des livres comme infini. Malgré ces tristes constatations, le narrateur borgésien propose une solution. Une exaltante fiction : l'Ordre n'est plus que du désordre cycliquement et banalement répété et dans un monde aux limites infinies et indéfinies, le désordre se répétant devient Ordre[98], labyrinthe idéal. Plus de commencement ni de fin. Avec *La nécessité est le voile de Dieu,* Bassani, en définitive, donne au récit

---

93 Guisi Oddo De Stefanis, *Bassani tra il cerchio delle sue mura,* cité, p. 254.

94 En effet, Borges, dans *La bibliothèque de Babel* affirme : " L'imaginer sans limites, c'est oublier que n'est point sans limites le nombre de livres possibles. Antique proble où j'insinue cette solution : la Bibliothèque est illimitée et périodique. S'il y avait un voyageur éternel pour la traverser dans un sens quelconque, les siècles finiraient par lui apprendre que les mêmes volumes se répètent toujours dans le même désordre qui, répété, deviendrait un ordre : l'Ordre. Ma solitude se console à cet élégant espoir " (in *Fictions*, Paris, Gallimard, 1988, coll. " Folio ", n° 614, p. 81).

95 Borges cultive l'ambiguïté, créatrice de beauté. Cette bibliothèque, est-elle finie ? est-elle infinie ? " Indéfinie ", dit le narrateur prudent de *La bibliothèque de Babel.* Plus loin, il affirme qu'elle est " interminable " (ibid., p. 72) avant de revenir dans le dernier chapitre sur la finitude inconcevable et sur l'infinitude tout aussi inconcevable. La Bibliothèque, de nature plus complexe que le labyrinthe ourdi par Dédale, pourrait se résumer dans un seul livre infini dont le maniement ne serait pas aisé : " chaque feuille se dédoublerait en d'autres " (ibid., p. 81).

96 Borges, comme Bassani, est avant tout préoccupé par les notions de Temps et d'espace. " La linéarité, ou circularité du Temps, sa divisibilité ou sa continuité : encore des probles que l'on retrouve systématiquement, à chaque nouvelle, mais sans que Borges paraisse sur aucun prendre une position vraiment déterminée " (Jean-Yves Boriaud, *Mythe et récit. Borges, Fictions*, cité, 1988, p. 86). *Fictions*, comme *Le roman de Ferrare*, propose une série de jeux sur le Temps. Temps trompeur, Temps répétitif, Temps " ruiné ", comme l'espace, Temps nié parce qu'insaisissable.

97 Borges, comme Bassani, ne se veut pas philosophe. Il possède l'étonnement nécessaire au dépassement de l'ignorance et des préjugés. Pour lui, l'Univers comprend un nombre infini d'éléments capables d'un nombre infini de combinaisons.

98 Ce pari relève d'une conception cyclique du Temps à quoi Borges et Bassani ont recours. En effet, le Temps est cyclique et l'on revient toujours aux mêmes points. *Le roman de Ferrare* n'est-il pas soumis à la circularité de l'espace et surtout du Temps ? L'idée nietzschéenne de retournement est en définitive la plus efficace pour saisir l'évolution scripturale du Temps.

l'allure d'une réflexion théorique supposant la mystification de l'écrivain, du texte et du lecteur.

Deux récits écrits à la première personne, *Cuir vert* et *Pelandra,* composent *Les neiges d'antan*[99] dont le titre indique clairement l'importance capitale du Temps. Le narrateur, tyrannique[100], raconte deux histoires de " vitelloni " felliniens. Marco Giori et Mario Spisani , jeunes bourgeois fats et désœuvrés, ont choisi une existence en marge, faite d'oisiveté, de liberté et de licence. Le premier, dès l'âge de vingt et un ans, en 1930, possédant une De Soto sport, avait l'habitude de faire " le parcours gare-Prospettiva di Giovecca pas moins de trente fois dans une journée (...) ; grand, élégant, avec ses cheveux blond cendré (...), à la Cary Grant, et avec ses yeux couleur acier : aucun autre jeune homme, ces années-là, à Ferrare, ne pouvait se dire plus en vue et plus admiré que lui "[101]. Le second, quant à lui, " se coll(ait) dans le nez toute la poudre qu'on veut, bais(ait) au point de se réduire l'épine dorsale en bouillie, 'anda(va) qualche volta zò da dré' "[102]. Ces deux histoires sont faites de variations sur un ou plusieurs thèmes anciens. Il s'agit ici de la situation des marginaux et de l'exclusion. Mais cette situation est envisagée différemment. En effet, Giori et Pelandra sont des marginaux qui, bon gré mal gré, réintègrent leur communauté d'origine. Ayant abandonné ses rêves d'aventures, Cuir vert-Giori est demeuré dans le village d'Ambrogio et s'est transformé à l'image de son père. Pourtant, à l'origine, tout les différenciait. Entre eux, avec le temps, quelque chose a dû finalement affleurer. Une fin d'après-midi d'octobre, il y a quelques années, Bassani, lors d'une promenade avec quelques amis, découvre le village de Giori :

> Nous sortîmes du bar-bistro et nous dirigeâmes vers la voiture (...). Je reconnus sur-le-champ dans ces deux hommes Marco Giori et son père (...). Je l'observais et je ne savais que penser. Il portait une vieille veste de laine couleur tabac, aux poches déformées, et un pantalon de vigogne grise, élimé et renflé aux genoux, un pantalon inadmissible même à la campagne (...). Il était devenu même plus robuste et il avait grossi (...). Je vis que, avec l'âge, la peau de son cou s'était sillonnée de rides profondes. C'était une peau épaisse, cuite par le soleil, presque noire. Vous me croirez si vous voulez, elle faisait penser à du cuir : vraiment du cuir vert.[103]

Pelandra est, sans aucun doute, parmi les adolescents bassaniens, le plus vicieux. Le tableau que nous dresse le nouvelliste est, d'ailleurs, stupéfiant : " putassier et brelandier,

---

99 En français dans le texte.

100 La présence " tyrannique " de Bassani s'immisce dans tous les portraits des personnages composant *L'odeur du foin.*

101 *Cuir vert,* in *L'odeur du foin,* cité, p. 94.

102 *Pelandra,* in *L'odeur du foin,* cité, p. 106. " andar qualche volta zò da dré " : se livrer à des pratiques homosexuelles. Rappelons qu'au début de la nouvelle, Pelandra est un jeune homme qui connaît l'évidence de l'homosexualité mais qui deviendra un époux exemplaire avant de disparaître. À ce sujet, Dominique Fernandez écrit : " On ne mûrit pas de vrais hommes sans leur permettre temporairement d'être femmes. Le héros n'est jamais d'un seul sexe " (*L'étoile rose,* Paris, Grasset, 1978, p. 261).

103 *Cuir vert,* in *L'odeur du foin,* cité, pp. 101-103.

notable consommateur de cocaïne, d'éther ou de n'importe quelle mixture possible »[104]. Le jeune homme a tous les vices et ne s'en plaint pas, pensant que " la conscience ne s'invente pas. Si elle existe, elle existe ; si elle n'existe pas, on ne peut pas s'en donner une : c'est justement comme le courage "[105]. Adolescent vicié, Pelandra devient, grâce à l'amour de Germana Pasetti, un adulte sain et un époux modèle avant de disparaître sans laisser de traces, prétendant aller acheter des cigarettes.

> Il avait changé du tout au tout (...). Cette même passion qu'auparavant il avait coutume de mettre dans ses débauches – une passion excessive, dépourvue de classe et telle qu'elle faisait faire la grimace à tous, ceux qui, libertins consommés, avaient toujours su déguster petit à petit le bordel et la drogue –, à présent, il semblait la mettre tout entière à se conformer aux suaves plaisirs des gens normaux (...). Fiancé exemplaire, il avait été, pendant dix longues années, un mari et un père non moins exemplaire (...). Un après-midi de dimanche (...), il a disparu de chez lui, de Ferrare, de l'Italie, peut-être même du monde des vivants, sans rien laisser derrière lui, rien de rien : pas même l'ombre d'un cadavre.[106]

Le premier récit des *Neiges d'antan* renvoie au second et vice versa. Cet aspect spéculaire s'enrichit d'une allusion à Eraldo Deliliers, ami de Pelandra et de Cuir vert, mis en cause dans le drame du docteur Athos Fadigati des *Lunettes d'or*[107]. L'histoire de Marco Giori réaffirme la croyance au destin cyclique. Répétition surprenante dans cette nouvelle car rien ne laissait supposer que le fils finirait par ressembler à son père et par mener la même vie que lui. Sur ce canevas initial, apparaissent d'autres motifs qui étaient déjà présents dans d'autres textes bassaniens. Ainsi dans la représentation de la famille, l'accent est mis une nouvelle fois sur les rapports père-fils comme c'était déjà le cas dans *Les dernières années de Clelia Trotti*, une des célèbres histoires de Ferrare et dans *Le jardin des Finzi-Contini*. Mais si le schéma est réutilisé, il est très simplifié. En effet, comme l'affirme Marie-Anne Rubat du Mérac, " les rapports affectifs au lieu d'évoluer sont définis une fois pour toutes négativement ; Marco n'attend rien de son père sinon qu'il meure et

104 *Pelandra*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 106.
105 *Ibid.*, p. 107.
106 *Ibid.*, pp. 109-115.
107 Sur le premier roman de Bassani *Les lunettes d'or* et la tragédie d'Athos Fadigati, cf. notamment : Giorgio Bassani, " *Gli occhiali d'oro* ", in *Paragone*, Florence, Sansoni, 1958, n° 98, pp. 6-75; Giusi Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, cité, pp. 75-86 ; Ada Neiger, *Bassani e il mondo ebraico*, Naples, Loffredo, 1983; Massimo Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, cité, pp. 80-87 ; Dominique Fernandez, *Introduction aux Lunettes d'or*, cité, pp. 7-18 ; Lucienne Kroha, " The structures of silence : re-reading Giorgio Bassani's *Gli occhiali d'oro* ", in *The Italianist*, Whiteknights, Presses de l'Université de Reading, 1990, n° 10, pp. 71-100 ; Lanfranco Caretti, " Un vecchio appunto su Bassani ", in *Bassani e Ferrara, le intermittenze del cuore* (a cura di Alessandra Chiappini e Gianni Venturi), Ferrare, Gabriele Corbo editore, 1995, pp. 9-15 ; Bernard Urbani, " Les lunettes de la marginalité ", *in Mélanges offerts au Professeur Christine Martineau*, Nice, Publications de l'Université de Nice Sophia-Antipolis, 2000, pp. 1-25.

lui laisse ses terres ; quant au passage de la différence à la similitude, il est dû à un simple phénomène physique "[108].

En répétant que la mort est source de vie, *La nécessité est le voile de Dieu* et les *Neiges d'antan* se situent dans le prolongement du *Héron* où Edgardo Limentani trouve la voie du salut en comprenant que la mort est vie, non en raison de l'immortalité de l'âme, mais parce qu'elle est la paix, la perfection, la beauté. Bassani, avec le recueil *L'odeur du foin*, l'ultime texte du *Roman de Ferrare*, poursuit donc une réhabilitation de la mort : elle est pour lui l'aboutissement d'un long processus d'exorcisation. Après avoir longtemps cru que la solution, pour repousser le terme redoutable, consistait à parcourir à rebours le chemin de la vie, il s'est aperçu qu'à trop regarder le passé on retrouvait aussi la mort. Ayant alors une première fois fait le tour du cercle du temps, le romancier-nouvelliste opère une volte-face et recommence le parcours en sens inverse. Ce changement d'orientation correspond à un nouveau moment psychologique et répond à une nécessité littéraire car, dans *Le héron*, en poussant jusqu'à leurs conséquences ultimes les situations et les comportements auxquels il nous avait habitués, Bassani semblait bien avoir épuisé les ressources de son système de représentation initial. Or, précisément, l'étude de *L'odeur du foin* laisse apparaître diverses innovations notamment sur le plan formel.

UN NOUVEAU MOMENT PSYCHOLOGIQUE DU ROMANCIER

Le nouveau moment psychologique de l'écrivain ferrarais correspond au nouveau moment de la narration dont l'avènement se manifeste avec le plus de netteté dans les quatre nouvelles suivantes : *À l'époque de la Résistance, Pelandra, Les chaussures de tennis et Là-bas, au fond du couloir*. Ces souvenirs, plus ou moins romancés, ont un lien entre eux : la présence du narrateur-auteur parlant à la première personne et demandant l'aide – ou mieux la complicité – du lecteur[109] . En effet, Bassani se complaît à employer le pouvoir magique de l'art pour faire surgir rapidement devant ses yeux des scènes " englouties ", " perdues ", ou bien imaginées. Il crée donc une réalité qui se prolonge dans le rêve, qui débouche sur le fantastique, l'irréel (peut-être) comme nous le montre l'extrait suivant, tiré de *À l'époque de la Résistance :*

> Il dormait, le signor Buda. Il rêvait. Il rêvait qu'il dormait... Il rêvait qu'il avait dormi trois ou quatre heures au maximum, sans rêver. Et que finalement (dan, dan, dan, dan, dan, dan : l'horloge de la place avait sonné lentement l'un après l'autre six coups consécutifs...), que finalement il se réveillait.[110]

---

108 " *L'odore del fieno* de Giorgio Bassani ", in *Cahiers d'études romanes*, cité, p. 211.

109 Bassani, comme Gide, désire un lecteur intéressé. À la fin du *Journal des faux-monnayeurs*, le romancier français affirme : " Tant pis pour le lecteur paresseux (...), j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle " (Paris, Gallimard, 1972, p. 85).

110 *À l'époque de la Résistance*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 30.

Songe et réalité se superposent car l'homme, marginal et mystérieux, rêve qu'il est en train de vivre effectivement. Ce récit fantastique[111], qui demande effort et perspicacité de la part du lecteur[112], illustre, dans sa brièveté, une nouvelle définition de la vie : " la vie est un songe " que l'on vit avec la conscience de rêver. Un rêve dans le rêve ! Il signor Buda – mais s'appelle-t-il vraiment Buda en réalité ? – entre dans un hôtel de Ferrare, l'hôtel Tripoli :

> Vous rappelez-vous ce petit hôtel ferrarais d'infime catégorie (plutôt équivoque), qui, avant la guerre, se trouvait à quelques pas du Château d'Este (...) : ce même hôtel dont il m'est déjà arrivé de parler d'autres fois ? Eh bien, imaginez-le par une nuit de décembre d'il y a pas mal d'années, de l'année quarante peut-être ; à l'époque la plus sombre du fascisme, donc, et cela tard, très tard, quelques minutes avant la fermeture.[113]

L'atmosphère, ténébreuse et étrange, est prolongée par une incursion dans un passé déjà lointain mais que personne n'a pu oublier. Une époque sombre et dangereuse. Puis l'objectif se déplace et le lecteur pénètre à l'intérieur du Tripoli, plongé dans l'obscurité. Il y sent une vague présence humaine : celle du gardien et celle d'un mystérieux client qui arrive. Mystérieux par son comportement, son anonymat, son habillement et son aspect négligé. Cette fiction lance la problématique du soi et le défi de la perte d'identité[114] :

> Dans le hall, les lumières avaient été éteintes. Quand voici que, là-bas, au fond, la porte vitrée aux verres dépolis fut ouverte (une rafale de vent humide s'engouffra dans le hall vide, finissant par atteindre le comptoir derrière lequel était assis le portier de nuit), et, émergeant lentement de l'ombre, un homme approcha. Il avançait tout doucement, à cause d'une grosse valise. Le col de son manteau était relevé et le bord de son chapeau rabattu lui cachait les yeux. Qui ça pouvait-il être ? se demanda le portier. D'apparence, on eût dit un voyageur de commerce.[115]

L'histoire narrée ici est " un passage rapide d'une situation à une autre "[116], une succession de courtes scènes énigmatiques. En effet, le lecteur, croyant progresser dans l'intelligence du texte, suit ce personnage imprévisible qui entre dans une chambre vaste,

---

111 " Le fantastique, qui tolère mal la longueur du roman, se plaît dans la nouvelle " (Madeleine Borgomano, Elisabeth Ravoux Rallo, *La littérature française du XX^e siècle. Le roman et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1995, coll. " Cursus ", p. 170).

112 Dans certaines nouvelles de Bassani, le lecteur doit construire la signification du récit. Cf. à ce sujet, les théories de Umberto Eco dans *Lector in fabula* (Paris, Grasset, 1985).

113 *À l'époque de la Résistance*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 25.

114 Ce défi trouve des illustrations majeures dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil.

115 *À l'époque de la Résistance*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 25-26.

116 Jean-Pierre Blin, " Nouvelle et narration au XX^e siècle ", in *La nouvelle. Définitions. Transformations*, Lille, Presses de l'Université de Lille 3, 1991, coll. " UL3 ", p. 115.

éclairée par " une lumière rougeâtre, de salle d'hôpital "[117] et où de l'eau coule du lavabo avec " un son plaintif "[118]. Puis il s'enfonce dans la nuit. Dans l'irréel. Le signor Buda[119] s'endort. Il rêve qu'il dort puis il rêve qu'il s'éveille ; enfin, il rêve qu'il rêve. Or, son réveil rêvé est le premier terme d'une série d'événements qui ont bien l'air de composer une histoire policière. Les indices ne convergent pas véritablement. On reconnaît l'odeur du sang, ce qui laisse supposer que l'homme est un meurtrier, hypothèse confirmée par le fait que, lorsqu'il se lève et ouvre l'armoire, il trouve un corps à l'intérieur. Mais ce corps, c'est le sien et l'homme se reconnaît dans ce *je* qui est un autre[120]. Il se voit au dedans en se voyant du dehors[121] :

> Il se dirigeait sans la moindre hésitation vers l'armoire. Il l'ouvrait. Et, à la vue du corps, de son propre corps, au lieu de s'étonner, il faisait de la tête un signe d'assentiment. Bien. Très bien. Entièrement nu, ses blanches gencives découvertes, réduit à l'état de ce simple pantin qu'il devait être, il était assis, appuyant sa longue joue noire de barbe sur ses genoux recroquevillés.[122]

Ce double, en chair et en os, le garantit dans son être. Tout seul, Buda n'est sans doute rien. Ce rêve fantastique crée un nouveau cadre de référence où les classiques repères spatio-temporels vacillent. Il révèle, peut-être, une aspiration au suicide, l'angoisse de mourir ou celle d'être tué. Ou tout simplement celle de vivre. En effet, n'être qu'un seul même conduit au néant[123]. Avec ce mélange de logique et d'incohérence propre au rêve, ce mort vivant referme l'armoire, se retrouve dehors et se dirige vers la gare. Rester aurait été refuser l'unique. Le lecteur apprend par la suite que Buda n'est pas ce voyageur commercial que le portier de l'hôtel a vu en lui. Il est un autre. Un individu qui transporte dans sa valise des journaux clandestins[124]. La clef de l'énigme n'est qu'apparente car le lecteur

---

117 *A l'époque de la Résistance*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 28.

118 *Ibid.*, p. 29.

119 C'est le nom de cet homme.

120 Rappelons que le the littéraire du double apparaît avec une insistance particulière au XIX[e] siècle.

121 Cette attitude face au dédoublement de l'être rejoint celle de Fernando Pessoa. En effet, dans l'ébauche de *Lettre d'Argentine*, le poète portugais écrit : " C'est que mon rêve contenu depuis l'enfance, mon intime et unique pensée ce fut de me voir du dehors, de me dédoubler en Moi et en Témoin de moi, en une vie étrange, curieuse, intéressante et en son Auteur " (cité par Teresa Rita Lopes in, *Pessoa per conhecer*, Lisbonne, Editorial Estampa, 1990, volume 1, p. 128).

122 *A l'époque de la Résistance*, in *L'odeur du foin*, p. 31.

123 Cette attitude révèle une angoisse très profonde " qu'on peut décrire sommairement comme l'inquiétude à l'idée qu'en acceptant d'être cela qu'on est on accorde du même coup qu'on n'est que cela. L'unicité implique, en effet, à la fois un triomphe et une humiliation : triomphe à être le seul au monde, humiliation à n'être que ce seul même, c'est-à-dire presque rien, et bientôt plus rien du tout " (Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, coll. " Folio essais ", n° 220, p. 80).

124 Cette fantaisie d'être je et un autre cesse avec la mort. " La mort signifie la fin de toute distance possible de soi à soi, tant spatiale que temporelle, et l'urgence d'une coïncidence avec soi-même " (ibid., p. 102).

reste, pour l'instant, à l'intérieur du rêve, ignorant quel est le rapport entre le rêve et la réalité :

> Il s'arrêtait, bien moins troublé qu'indécis. Mais, entendant à cet instant, proche au point de lui faire croire qu'il avait derrière lui, à quelques mètres de distance, l'ébrouement d'une invisible locomotive manœuvrant sur les rails à l'intérieur de la gare, et comprenant que, à part tout le reste, il était désormais trop tard pour revenir sur ses pas, il se remettait déjà à marcher. D'autant plus que son rêve était un rêve, se disait-il en lui-même, souriant amèrement réconforté. Bien que rêvant, il le savait : un rêve dans son rêve.[125]

Ainsi le rêve ne se confond pas avec l'irréalité mais " avec l'évidence et la clarté d'un voir qui est sa propre actualité "[126]. L'écriture, ici, a pour tâche majeure de contenir, " en lui octroyant une forme assignée, cette dynamique infernale "[127] rêve/réalité. Les indices accumulés tout au long du récit ne convergent pas véritablement. Le lecteur, provoqué, désarçonné, voire frustré, n'ayant guère progressé dans l'intelligence du texte, doit le prolonger grâce à sa réflexion afin d'élucider l'énigme constituée par la succession subtile et complexe des scènes de fantasmes et de découvrir les arcanes du monde réel[128]. En effet, c'est bien de la clôture de *À l'époque de la Résistance* que naît le sens. " C'est au moment où s'achève le conte que commence la réflexion pour le lecteur[129]. C'est là que tout commence "[130]. À partir du silence de l'écriture[131].

Tous les héros bassaniens, piégés par la marche du Temps, sont énigmatiques parce que le romancier-nouvelliste-voyeur, obéissant à un besoin toujours insatisfait de comprendre l'Histoire, les hommes et leurs histoires, et de découvrir sa propre identité, sonde leur psychologie jusqu'à une profondeur telle que son enquête débouche le plus souvent sur le mystère. Certes, les personnages de Bassani ont des noms mais ils ne suffisent plus à les cerner. Ils sont, comme chez Proust, " quelque chose qui s'esquive mais qui a sa manière à soi, unique, singulière de s'esquiver "[132] ; ils veulent " la division de (leurs) parties, la dissémination de (leurs) figures et celles des régions qui en forment

---

125 *À l'époque de la Résistance*, in *L'odeur du foin*, pp. 31-32.

126 Jean Bessière, " Réalisme, temps, singularité du réel. Henry James, Gertrude Stein, Italo Calvino et Marcel Proust ", in *Roman, réalités, réalismes*, Paris, P.U.F., 1989, p. 78.

127 Bernard Chouvier, *L'homme et le labyrinthe*, Lyon, P.U.L., 1994, p. 34.

128 Il y a chez Bassani, sous des formes variables et renouvelées, une perpétuelle dialectique du réel et de l'irréel dont l'enjeu est la vie même.

129 La fin de *À l'époque de la Résistance* " laisse en suspens différentes possibilités de péripéties. Par une ellipse de l'épisode terminal, la fin donnée à lire ne répond pas au désir du lecteur qui (aurait souhaité) voir s'inscrire un point terminal sous forme heureuse ou funeste " (Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, cité, p. 138).

130 Christian Boix, " Temps individuel, temps cosmique et temps historique chez Rubén B. Saguier ", in *Cahiers de narratologie (Temps et récit romanesque)*, Nice, Presses de l'Université de Nice, 1989, n° 3, p. 119.

131 Aragon parle du mystère du début et de la fin d'un texte. Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, il affirme : " Si pour moi le début d'écrire est un mystère, plus grand est le mystère de finir qui suit l'écriture " (Genève, Skira, 1969, p. 96).

132 Alain de Lattre, *Le personnage proustien*, Paris, Corti, 1984, p. 24.

substance "[133]. Dans le recueil *L'odeur du foin*, l'Histoire semble n'être plus qu'un prétexte, et peu importe l'identité profonde du personnage[134]. La plongée dans son subconscient " n'est que l'épisode paroxystique d'un récit qui nous amène graduellement jusqu'au fantastique et c'est dans l'élaboration même de ce récit que semble se concentrer tout l'intérêt de l'auteur "[135]. Bassani pousse jusqu'à sa limite extrême ce genre qu'est la nouvelle. En effet, il est capable dans le bref espace du texte, de planter rapidement le décor, d'inaugurer une situation extra-ordinaire et de la mener jusqu'aux conséquences extrêmes de son évolution[136].

L'histoire du deuxième récit des *Neiges d'antan* (*Pelandra*) est racontée par Uller Tumaini, un ami photographe de Giorgio Bassani. Pelandra, le protagoniste énigmatique, se déconstruit tout au long de l'intrigue par le biais de points de vue et mène insensiblement à une sorte de dissolution. Alors que chez Stendhal et Balzac, les personnages sont connus par un caractère stable, définis avec force, chez Bassani, au contraire, il y a rarement a priori de connaissance des personnages. Comme chez Proust, la peinture de ces derniers est toujours inachevée. Uller, le narrateur de l'histoire, se trouve dans un lieu propice à la naissance du merveilleux – ou plutôt de l'étrange – à savoir le local où il exerce sa profession officielle de photographe et son métier occasionnel de conteur : une pièce close, étroite, où règne une obscurité qui isole les deux amis et favorise le passage du présent au passé et du monde réel à celui de l'irréalité.

> On se tient dans une sorte de cagibi (...). Uller, assis derrière une petite table-bureau (...), et moi en face, dans un fauteuil de tubes nickelés. Et comme il n'allume la lumière que dans des cas d'absolue nécessité (...), quand, dehors, il commence à faire noir, nous pouvons estimer à bon droit que, de l'extérieur, aucun de tous ceux qui passent sur le trottoir ne réussit à nous voir. Étrange sensation, de toute manière ! Nous deux là, invisibles, comme hors du temps, comme morts. Et là-bas, par contre, attirés de temps en temps par le néon éclatant de la vitrine et par les photos qui y sont exposées, les visages de la vie, ingénus, confiants, inconscients, tout entiers découverts et tendus.[137]

---

133 *Ibid.*, p. 35.

134 Chez Bassani, " l'amenuisement " du personnage entraîne, notamment dans *À l'époque de la Résistance* et *Les chaussures de tennis*, la disparition des éléments narratifs traditionnels (histoire, intrigue, action).

135 Marie-Anne Rubat du Mérac, " *L'odore del fieno* de Giorgio Bassani ", in *Cahiers d'études romanes*, cité, p. 214.

136 La poétique de l'histoire narrée, telle qu'ont pu la définir Roland Barthes, Claude Brémond et les formalistes russes, est une poétique transformationnelle, une combinatoire d'éléments qui opèrent un changement immédiat. Cf. R. Barthes, " Analyse structurale du récit ", in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, coll. " Points ", n° 78, pp. 8-9 et V. Chklovski, " La construction de la nouvelle et du roman ", in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 165. Sous la forme dépouillée, la nouvelle bassanienne se rapproche de ce que les Anglais appellent la " short short story ". Exemples : *Le mur d'enceinte*, *En exil* (in *Histoires de Ferrare*), *La nécessité est le voile de Dieu*, *À l'époque de la Résistance*, (in *L'odeur du foin*),

137 *Pelandra*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 114-115.

En fait, l'histoire relève de l'étrange mais la manière dont elle est racontée témoigne d'un montage complexe. Le texte, en effet, " ne laisse pas voir le monde à la façon d'une vitre idéalement transparente dont on pourrait oublier l'existence "[138]. Le lecteur décèle, d'abord, un jeu sur les interventions respectives du narrateur et du photographe-conteur. Au début, l'indication " De ses vingt ans à ses vingt-cinq ans – jusque, je le répète, aux environs de 37 – Pelandra n'a, que l'on sache, jamais dit non à rien "[139] attribue le récit de la vie de ce personnage et celui de sa conversation au narrateur. Mais ceci n'est qu'un leurre : " toutes les fois que je reviens à Ferrare et que je passe lui dire bonjours, c'est Uller Tumaini, le photographe, qui me rappelle ces choses "[140]. Celui qui parlait, même si sa voix était une voix intérieure, était donc Uller auquel la parole est rendue après que le narrateur, cette fois, a fait son portrait et décrit son cabinet de travail. Alors le photographe reprend toute l'histoire précédente en la résumant sans oublier de préciser le décor, les comportements du disparu et ses rapports avec les autres. Mais cette histoire, Uller la fait progresser sans trop le vouloir :

> Comment Pelandra a-t-il pu finir. Uller ne le sait pas. À ce sujet, il s'est toujours borné à enregistrer les hypothèses qui ont été formées autour de lui (...). Pelandra lui aussi se jetant dans le Pô pour se suicider ? Tombé en Algérie, alors qu'il combattait dans les rangs de la Légion étrangère, ou au Katanga, embringué avec les mercenaires, ou au Vietnam ? Vivant encore, sous un faux nom à Paris, au Venezuela, en Australie ou bien ailleurs ? Tout est possible, reconnaît Uller avec équanimité, en haussant les épaules. Vraiment tout. En réalité, il est en train de penser à autre chose (...). Parce qu'on ne peut pas, Sainte Vierge ! finit-il même par décréter à un certain moment, de diable s'improviser saint ![141]

Le narrateur écrit donc le récit d'un récit fait par Uller Tumaini, l'un des personnages de son propre récit et celui-ci, à son tour, raconte ce qu'il a entendu dire par d'autres personnages. Ainsi la nouvelle *Pelandra* se définit comme étant " le déroulement ou la multiplication du sujet de l'écriture "[142], montrant des couches successives de subjectivité et de fiction " qu'on peut distinguer sous le nom de l'auteur, les divers *je* qui composent le *je* de celui qui écrit "[143]. En effet, le drame de Pelandra est bien une opération

---

138 Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 157.

139 *Pelandra*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 106. Chez Bassani, le vice est loin d'être exclu du monde des adolescents notamment, insouciants, qui vivent dans un monde de plaisir où règnent les jeux, les divertissements de toutes sortes et l'oisiveté.

140 *Ibid.*, p. 113.

141 *Ibid.*, p. 116. Pourtant, le personnage de Pelandra adulte, malgré sa disparition, montre bien qu'il y a toujours une possibilité de rachat, même dans le vice. Ce rachat a eu lieu lorsque l'adolescent est devenu un homme.

142 Italo Calvino, *Niveau de la réalité en littérature*, in *La machine littérature*, cité, p. 91.

143 Ibid., p. 92. Claude Imberty rappelle que pour Calvino, " la littérature n'est plus le lieu où reproduire expérimentalement le destin des personnages conditionnés par le déterminisme social mais un produit dont il explore les possibilités et les modes de production par l'application de règles d'écriture qui modifient le fonctionnement de la narration " (" Le roman au XX^{e} siècle ou l'histoire effleurée ", in *Raccontare il novecento. Histoire littéraire et littérature italienne du XX^{e} siècle*, cité, p. 153).

dans le langage écrit impliquant plusieurs strates de réalité, plusieurs points de vue qui se mêlent et se combinent harmonieusement[144]. En effet, Bassani semble vouloir abandonner la technique du narrateur omniscient pour présenter au lecteur non plus la réalité, mais celle qui est vue à travers les témoignages, plus ou moins fiables, des différents personnages, ce qui épaissit naturellement la complexité et l'incertitude des êtres. Certes, la nouvelle se termine, elle a une fin, mais le lecteur doit encore songer et voyager. Bassani, désormais libéré de ses obsessions habituelles, s'abandonne à une écriture plus déliée, plus alerte, où apparaissent toute une série de licences pittoresques comme le révèle l'extrait suivant :

> Il n'y eut jamais un seul été (à l'exception, forcément, de ceux de 43, de 44 et de 45, passés dans le petit domaine Pasetti, à Formignana), où les époux Spisani ne soient allés en villégiature, en août avec les enfants (...) : sur la côte de Romagne, un peu à Gattèo et un peu à Viserbella. Localités, les deux dernières, où en fait de divertissements véritables, il ne doit pas y avoir foule (...) mais où soleil, air, mer, genre et qualité de sable – sans parler de l'ample possibilité qui s'offre à un jeune père de se transformer, sans courir le moindre risque de ridicule, en un assidu bâtisseur de châteaux et d'autodromes de sable à l'usage de sa progéniture, ainsi qu'un accompagnateur zélé de celle-ci allant faire pipi et caca derrière la première cabine venue –, où tout cela est largement meilleur, peut-être, que dans n'importe quelle autre station balnéaire italienne.[145]

Le retour au passé ne signifie plus, pour le romancier-nouvelliste, partir à la recherche d'une certitude, d'une vérité. La patine qui le recouvre, provoquée par la fuite du temps et par l'idéalisation, le situe entre fantaisie et réalité. Dans le flou mystérieux de la personne humaine. En effet, cette nouvelle, comme *À l'époque de la Résistance* et *Les chaussures de tennis* notamment, tourne autour d'un point obscur mais central : le mystère de l'être, cette part irréductible à l'explication. On dirait que Bassani, comme James, Proust et Gide, essaie de percer les secrets de l'âme tout en sachant quelque part qu'il n'y parviendra jamais tout à fait[146]. L'être reste à lui-même et pour les autres son propre mystère.

Les chaussures de tennis, l'avant-dernière nouvelle de *L'odeur du foin* dont le personnage principal est encore un marginal, tient à la fois de l'histoire de Buda et de Pelandra. Comme dans *À l'époque de la Résistance*, le récit reste suspendu entre la réalité et le rêve ; comme dans *Pelandra*, il progresse grâce à un jeu sur l'écriture, fondé non plus sur sa multiplication mais sur sa mutation. C'est ce changement qui provoque le

144 En effet, pour Bassani, comme pour Borges, " la réalité est 'déconstructible' donc constructible à merci dans la mesure où elle n'est, en fin de compte, qu'une vue de l'esprit " (Bernard Chouvier, *Borges, l'homme et le labyrinthe*, cité, p. 127).

145 *Pelandra*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 112-113.

146 Alors que beaucoup d'auteurs font du fantastique (ou de l'irréel) un élément extérieur qui sera dévoilé à la fin, Bassani, comme Henry James, place, au contraire, le mystère au cœur de l'âme humaine le présentant sous ces différentes approches possibles que sont les points de vue des différents personnages.

glissement de la réalité au rêve. Le narrateur se confond avec l'auteur : en effet, c'est à Giorgio Bassani en personne qu'une amie journaliste demande de faire un choix entre certaines photographies :

> Ma jeune amie (...), rédactrice d'un journal du soir, me téléphone. Aujourd'hui, elle a une autre trouvaille : elle voudrait que j'examine une vingtaine de photos d'actualité (...) et que je puisse lui dire, 'aujourd'hui même', laquelle d'entre elles m'intéresse le plus et pourquoi. Sa réponse lui servira pour une 'grande enquête' qu'elle mène auprès des 'écrivains'.[147]

Il en choisit une et, à partir de ce document, les yeux fermés, il imagine devant lui " non pas un individu réel mais un personnage imaginaire "[148]. L'opération à laquelle Bassani est en train de se préparer, " celle de mêler le vrai avec le faux ou (...) avec l'imaginaire, s'annonce (...) particulièrement arbitraire et cruelle "[149]. Il est écrivain en train de créer un personnage et le lecteur entre ainsi dans un monde de fiction. L'auteur devient lui-même personnage en se substituant au commissaire de police qui procédait à l'interrogatoire du clochard accusé de s'être attribué abusivement une médaille militaire. L'instantané représente " un certain signor Papò alors que, je crois dans une pièce de la Préfecture, il est en train de se défendre de l'accusation de s'être vanté d'être décoré de la Médaille d'Or "[150]. Au moment où s'opère le passage de la réalité à la fiction, apparaît dans le texte cette déclaration relative au processus de la création littéraire bassanienne :

> Je regarde plus attentivement cette photo, fermant à demi les yeux : exactement comme si, devant moi, se tenait non pas un individu réel, mais un personnage imaginaire. L'opération à laquelle je suis en train de me préparer, celle de mêler le vrai avec le faux, ou, ce qui est la même chose, avec l'imaginaire, s'annonce pour moi, cette fois-ci, particulièrement arbitraire et cruelle. Mais qu'importe ? Le signor Gualtiero Papò, en plus d'être intelligent (je déduis cela à ses petits yeux perçants, qui brillent, malins, à travers ses verres de lunettes), est sans nul doute une personne aimable et compréhensive : beaucoup plus, en tout cas, que d'autres modèles pris dans la vie, desquels, depuis que j'écris des nouvelles, des récits et des romans, j'ai forcément dû m'accommoder.[151]

Les chaussures de tennis, où Bassani commence à parler de son métier d'écrivain, annonce *Là-bas, au fond du couloir*, le récit suivant et sur lequel se termine *L'odeur du foin*. Il s'agit comme d'une pièce détachée du recueil qui le prolonge, l'éclaire et pique la curiosité du lecteur. Ces dernières pages sont consacrées à quelques souvenirs concernant la composition et la publication des nouvelles réunies dans les *Histoires de Ferrare*, au

147 *Les chaussures de tennis*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 153.
148 *Ibid.*, p. 155.
149 *Ibid.*
150 *Ibid.*, pp. 154-155.
151 *Ibid.*, pp. 155-156.

passage de la troisième à la première personne et à l'introduction dans le récit de l'auteur lui-même, ou plutôt " du narrateur-protagoniste, laissant à Bassani la responsabilité de la représentation qu'il donne ainsi, ou prétend donner de lui-même, en personnage au milieu de ses personnages inventés "[152]. C'est ainsi qu'une transition s'effectue d'une forme plus générale et englobante de narration à un mode subjectif. Il apparaît clairement que ces pages " présentent un portrait sincère de l'artiste par lui-même et qu'ainsi elles illustrent l'aspect intime de l'évolution du créateur "[153]. En effet, la mise en place du je annonce un acte individuel et désigne un locuteur, " être unique posé comme tel "[154]. Le lecteur a devant lui, non pas un être fictif mais bel et bien un je personnel et impersonnel, temporel et intemporel à la fois.

> On me demandera peut-être comment il se fait que, pour terminer une œuvrette de quarante pages à peine, j'ai pu mettre tant de temps. Que puis-je dire ? Il est certain que, dès le début, j'ai toujours rencontré la plus grande difficulté non seulement à réaliser, au sens cézannien de ce terme, mais tout simplement à écrire. Non, hélas : le fameux " don ", moi, je ne l'ai jamais possédé. À présent encore, quand je bute sur chaque mot, et au milieu de chaque phrase, je risque de perdre le nord. J'écris, j'efface, je récris, j'efface encore : à l'infini.[155]

Passé par le purgatoire de la troisième personne avec son dernier roman *Le héron*, Bassani devient désormais personnage – un visage littéraire comme Proust[156] dans sa *Recherche*. *Là-bas, au fond du couloir* est donc un essai critique plutôt qu'une nouvelle renfermant un ensemble de confidences d'une toute autre nature que celle du narrateur amoureux de Micòl Finzi-Contini ou de l'ami de Carlo Cattolica. Bassani précise, en effet, ses desseins d'écrivain : il fait l'historique de ses œuvres tout en les commentant et en définissant sa poétique. Le récit est émaillé de nombreuses considérations relatives à l'écrivain dans l'exercice de son art : " j'avais en outre compris que, pour qu'elle soit vraiment signifiante et poétique, une narration doit apparaître intéressée, au maximum, à captiver son lecteur, mais aussi, en même temps (...), savoir être jeu pur, ou bien

---

152 Robert Perroud, *L'œuvre et le rôle culturel de Giorgio Bassani*, in *C.N.E.C.*, Paris, 1978, p. 64.

153 Élisabeth Kertesz-Vial, " Giorgio Bassani : entrevues et premiers essais critiques ", in *Chroniques italiennes*, cité, p. 82.

154 Émile Benveniste, " Les relations de temps dans le verbe français ", *in Probles de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, tome 1, p. 242.

155 Élisabeth Kertesz-Vial, " Giorgio Bassani : entrevues et premiers essais critiques ", in *Chroniques italiennes*, cité, p. 82.

156 Rappelons que pour Proust, écrire à la première personne n'est pas chose simple. En effet, le je proustien est aussi un il mais ce il conventionnel de *les Plaisirs et des jours*, ce masque qui déguise à peine *Jean Santeuil*, devient alors un visage littéraire sous la forme du je. Un visage littéraire en deux longues étapes. Le Narrateur n'a pas de personnalité définie, certes, mais dès le *Contre Sainte-Beuve*, ce je est un centre de perspective et commande tout le roman proustien ; sur lui, repose toute l'architecture du livre. " Dans cette esthétique du 'comme si' (...), Proust a risqué le viol de son intimité mais il a gagné l'entrée dans l'imaginaire. Dans ce personnage insaisissable et omniprésent, modeste et tyrannique, dans cette forme pleine d'ombre (...) ce n'est pas une vie qui s'est construite mais une vision " (Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1986, coll. " Tel ", n° 98, p. 33).

géométrie, architecture "[157]. En se faisant l'exégète de ses œuvres, le romancier ferrarais, je narrant et je narré, fait de son roman de Ferrare une œuvre qui se regarde en train d'être élaborée, un texte narratif qui raconte sa propre histoire[158]. Une fiction tentant de sortir de la fiction, les mots devenant des actes. Le créateur n'est plus simple observateur : il est observateur de lui-même. L'écrivain ferrarais, qui affirme avoir écrit *Le héron* pour polémiquer avec le Nouveau Roman, " s'engage sur les chemins tracés par la critique actuelle qui lui offre (...) une possibilité de renouvellement de sa technique narrative et il applique, en les adaptant, les schémas qu'elle propose "[159]. En lisant *Là-bas, au fond du couloir*, le lecteur est surpris non seulement par les réflexions de Bassani sur sa propre écriture – en tant que principe esthétique dynamique – mais aussi par celles ayant pour objet la production textuelle elle-même[160] :

> Ce n'était certainement pas par sécheresse, mais peut-être, plutôt, pour mieux me défendre d'un excès de participation émotive, que dans les *Histoires de Ferrare* je ne figurais pas. En parlant d'autres que moi, avec un cœur même trop fraternel et solidaire, j'avais toujours eu soin de rester caché derrière les écrans, mi pathétiques et mi ironiques, de la syntaxe et de la rhétorique. Mais dorénavant, comment allais-je pouvoir, me disais-je en moi-même, continuer ainsi, réduit, en somme, à une simple main qui écrit ? (...). Même si, rien de plus probable, je continuais dans la suite à jouer avec des formes géométriques en majorité sphériques, cônes, troncs de cônes, cercles concentriques, etc. (...), maintenant, sur la scène de mon petit théâtre provincial, c'était vraiment à moi-même que je devais trouver une place à la hauteur, une place qui ne soit pas secondaire. Dorénavant, donc, des projecteurs aussi sur moi, écrivant et n'écrivant pas : sur moi tout entier. À partir de maintenant, cela valait peut-être la peine que l'auteur *des Cinq histoires ferraraises* et des trois premiers chapitres des *Lunettes d'or* essaie de sortir lui aussi de sa tanière, qu'il se présente et ose finalement dire 'moi'.[161]

---

157 *Là-bas, au fond du couloir*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 171.

158 Pour Bassani, raconter sa propre histoire, c'est préciser sa formation, l'élaboration et la fonction de certains de ses personnages utilisés comme instruments des textes, miroirs de l'auteur et créatures imaginaires.

159 Marie-Anne Rubat du Mérac, " *L'odore del fieno* de Giorgio Bassani, in *Cahiers d'études romanes*, cité, p. 216.

160 Comme Édouard, le romancier des *Faux-Monnayeurs* regrettait qu'il n'existe pas de journal de *L'éducation sentimentale* ou des *Frères Karamazov* où l'auteur relate l'histoire de l'œuvre, sujet passionnant, plus intéressant que l'œuvre elle-même, le lecteur regrette que Bassani n'ait pas consacré quelques pages de plus à ce riche essai qu'est *Là-bas, au fond du couloir*. Sur l'attitude intellectuelle d'Édouard, cf. *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1999, coll. " Folio plus ", n° 26 ; sur les rapports de l'œuvre littéraire avec son histoire, cf. Michel Lioure, " Le *Journal des faux-monnayeurs* de Gide et la conception du personnage ", in *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1993, coll. " Littératures ", pp. 18-37.

161 *Là-bas, au fond du couloir*, in *L'odeur du foin*, cité, p. 177.

La clôture narrative de cette nouvelle-essai constitue un point stratégique, une balise qui, une fois posée, éclaire et guide l'écrivain comme le lecteur. Différente de celles des autres récits qui composent[162] *L'odeur du foin*, elle détient un statut ambigu, voire paradoxal[163]. En effet, elle crée un espace original au crépuscule du livre, relance l'intérêt sinon l'action et renvoie, d'une façon détournée, aux premières lignes du texte, celles de la nouvelle mais aussi celles du premier tome du *Roman de Ferrare*. Cette clôture narrative est l'ultime tentative de Bassani pour transmuer le fictif en effectif et convaincre le destinataire du bien-fondé de son propos[164]. Comme à la fin de *À la recherche du temps perdu*, " le discours romanesque devient son propre objet et l'auteur cesse d'être un narrateur représentant une réalité "[165]. Le romancier-nouvelliste de Ferrare, comme celui de Combray-Illiers, présente donc son propre travail et la nouvelle orientation dynamique qu'il lui donne. *Là-bas, au fond du couloir* constitue le document le plus précieux pour étudier sur un cas précis et à partir des indications de Bassani, la formation, l'élaboration et la fonction des personnages, utilisés simultanément comme instruments du récit, miroirs de l'auteur[166] et créatures imaginaires. En effet, bien avant le Nouveau Roman et les textes engagés de Nathalie Sarraute et d'Alain Robbe-Grillet, Proust envisage le roman " non pas comme un récit diégétique, comme construction d'une histoire plus ou moins vraisemblable et comme 'représentation' mais comme présentation de la production textuelle en tant que processus "[167]. Ainsi, le dernier récit de *L'odeur du foin* est une critique du *Roman de Ferrare* et du roman en général constituant un témoignage éclairant sur la crise du roman et la crise du personnage dans les années 70. À son tour, Bassani rompt avec une certaine littérature réaliste, son écriture devenant une pratique solitaire qui se fonde sur le contact de l'auteur avec son propre moi. Au moment où les signes vont céder la place au silence, plus d'hésitation, plus de suspens. La fin de *Là-bas, au fond du couloir* jette, en définitive, une vive lumière sur la complicité future qui relie l'auteur-narrateur à son œuvre et à sa ville :

> Désormais, il y avait Ferrare. À force de la caresser et de chercher à la connaître de tous les côtés, j'avais l'impression d'avoir réussi à la mettre sur pied, à en faire, au fur et à

---

162 Le discours clausulaire des nouvelles de *L'odeur du foin* n'a pas toujours la même finalité. Il arrive qu'il produise des effets de diversion et de dispersion (*Ravenne, Un rat dans le fromage*). Provoquant la stupeur et la déception (*À l'époque de la Résistance, Cuir vert, Pelandra, D'autres choses concernant Bruno Lattès*), il crée des brèches dans le procès diégétique au moment où l'intensité dramatique atteint son paroxysme. Ainsi dans *Cuir vert, Pelandra* et *Une escapade à Abbazia*, le silence de la narration brisée net revêt une efficacité certaine.

163 Ce statut ambigu, paradoxal, est aussi fragile et décisif.

164 " Les écrivains de la deuxie moitié du XXe siècle jouent à loisir de ces fins abruptes qui interviennent à un moment inattendu, inopiné parfois " (Aline Mura-Brunel, " Les derniers mots au lecteur ", in *Cahiers de narratologie (Les frontières du récit)*, Nice, Publications de l'Université de Nice Sophia-Antipolis, 1999, n° 2, p. 194).

165 Pierre V. Zima, *L'ambiguïté romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 325.

166 Le personnage est souvent pour Bassani un porte-parole inavoué, un truchement qui lui permet de s'exprimer sans s'exposer, un miroir aussi où il croit pouvoir se reconnaître et se livrer sans se trahir.

167 Pierre V. Zima, *L'ambiguïté romanesque. Proust, Kafka, Musil*, cité. p. 325.

> mesure, quelque chose de concret, d'objectivement existant (...). Au point où je me trouvais, Ferrare, le petit univers isolé inventé par moi, ne pourrait plus rien me dévoiler de substantiellement nouveau. Pour qu'il recommence à me dire quelque chose, il fallait que je réussisse à y faire entrer aussi celui qui, après s'en être séparé, s'était acharné pendant de nombreuses années à dresser là, à l'intérieur des rouges murailles de sa patrie, le théâtre de sa littérature : c'est-à-dire moi-même (...). Dorénavant, donc, des projecteurs aussi sur moi, écrivant et n'écrivant pas : sur moi *tout entier*[168] [169].

Elle efface toute distinction entre le narrateur et l'auteur, entre l'instance qui prend en charge le récit et le producteur du texte[170]. " La fin de l'œuvre est son origine, son nouveau et son ancien commencement : elle est sa possibilité ouverte encore une fois "[171]. L'œuvre mène vers l'œuvre.

CONCLUSION

L'odeur du foin renferme donc une série d'ébauches que Bassani range avant de terminer définitivement *Le roman de Ferrare*. Une série de textes et d'anecdotes qui révèle une écriture plus libre, moins angoissée. *Là-bas, au fond du couloir* propose un résumé rétrospectif de la genèse des *Histoires de Ferrare* et des *Lunettes d'or* et introduit le lecteur dans les secrets de la poétique du romancier et du nouvelliste. De même *D'autres choses concernant Bruno Lattès* permet de mieux comprendre *Les dernières années de Clelia Trotti*. Quant à *La nécessité est le voile de Dieu*, *À l'époque de la Résistance* et *Les neiges d'antan*, elles constituent l'unique tentative de Bassani de regrouper en un ensemble relativement lié[172] une série hétérogène de textes où se manifeste différemment son talent d'écrivain, d'analyste et d'essayiste. Ceux-ci suscitent " une sorte d'effet de coupe : à travers une anecdote c'est toute une vision qui se révèle "[173]. Ce recueil est donc une somme de toute la tension bassanienne " sur laquelle ont été tissés les livres les plus

---

168 L'expression " tout entier " est en italique dans le texte. Bassani, en effet, utilise souvent les italiques notamment dans ses deux ouvrages critiques *Le parole preparate* (1966) et *Di là del cuore* (1982). À propos de la valeur de ces signes lexicaux, Antoine Compagnon affirme : " J'écris en italique mon lexique intime (...), mon encyclopédie personnelle. Ainsi, dans l'italique, je suis plus présent qu'ailleurs : l'italique est narcissique " *(La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 41). Dans le paragraphe de conclusion du recueil *L'odeur du foin*, l'expression en italique, bien que très brève, révèle le côté sincère des remarques de Bassani et l'aspect autobiographique de son œuvre littéraire.

169 *Là-bas, au fond du couloir*, in *L'odeur du foin*, cité, pp. 175-177.

170 " La nouvelle cesse d'être récit d'événements au profit d'une relation révélatrice d'une personne " (Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, cité, p. 128). L'essentiel, pour Bassani, c'est dire la vérité ou plus exactement sa vérité. Il y a en lui comme l'obsession d'une vérité toute subjective qui ne s'atteint qu'en explorant les méandres de l'intériorité.

171 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971, p. 358.

172 Les nouvelles de *L'odeur du foin* constituent un ensemble, non un rassemblement a posteriori de textes isolés.

173 Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997, coll. " Cursus lettres ", p. 146.

heureux, un magma d'où sont sortis tant de personnages pour entrer dans la plus vaste saga de Ferrare "[174]. *L'odeur du foin*, par sa composition originale, tente de faire coïncider le discours du narrateur avec celui de l'auteur et d'incorporer dans la structure même du *Roman de Ferrare* des textes qui, jusqu'alors, avaient été édités, pour la plupart, séparément. Avec des sujets, des structures et un ton différents, les notions d'Histoire, de mémoire et de Temps semblent s'être atténuées comme les commentaires sur la ville de Ferrare, réelle et rêvée[175], métaphore de la condition humaine, avec ses personnages denses du fait que le narrateur qui observe ne voit pas tout à la fois et progresse lentement dans ses investigations. En effet, c'est à travers la complexité de personnages " forts ", supports d'évaluation et d'investissements[176], que se pose le problème de l'autre. Mais la cité des Este, faite de sang et de songes, entourée de murs de briques rouges, n'a pas disparu : elle reste l'emblème unifiant de l'écriture bassanienne. Pour Bassani, en effet, le passé, c'est Ferrare. Entre soi et son chez soi, il y a un dialogue interne et insécable de son identité. Malgré sa fuite à Rome, sa déception[177], souvenirs, représentations obsédantes du passé, pensées et images reviennent – et reviendront toujours – le hanter. Un monde lointain et si proche à la fois qui le protège du présent et du futur si menaçant. Les murs de la ville des Este se referment constamment sur lui. L'œuvre de Bassani est tournée vers le passé. Elle est liée au Temps, elle est même art du Temps.

L'odeur du foin est la conclusion d'une parabole narrative, parfaitement complète en soi, " d'une saga de la communauté juive de Ferrare, selon un cycle accompli du point de vue historique et artistique "[178], allant de 1937 à 1972. Bassani " tente de faire coïncider un

---

174 Massimo Grillandi, *Invito alla lettura di Bassani*, cité, p. 101.

175 Claudio Varese écrit à ce sujet : " Les écrivains créent des villes peuplées de leurs personnages, construites selon le rythme et le ton et selon surtout 'l'urbanistique' de leur imagination " (*Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologne, Cappelli, 1967, p. 393). En effet, entre la Ferrare historique et la Ferrare bassanienne, il y a, comme le rappelle Maria Corti, en se référant à l'Hintikka de *One the logic of perception*, un rapport de similarité, non d'égalité, fondé surtout sur la logique interne qui commande la construction du monde narratif. La cohérence est le pont nécessaire entre " le monde narratif possible et celui actualisé, c'est-à-dire le monde réel " (*Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Turin, Einaudi, 1993, p. 22). Ainsi, Ferrare peut être aussi traversée et décrite avec l'aide d'une carte postale du XIX[e] siècle – comme le révèle le bel incipit de *La promenade avant dîner* (in *Histoires de Ferrare*) – mais " le Corso della Giovecca, la perspective, rue Salinguerra ou rue Mazzini ou le Château et la même maison de la rue Cisterna del Follo ne sont plus, ou mieux, sont différents de cet espace si minutieusement décrit " (Gianni Venturi, " Bassani e il mito letterario di Ferrara ", in *Bassani e Ferrara, le intermittenze del cuore*, cité, p. 35).

176 Dans *L'odeur du foin*, Bassani accomplit une des tâches essentielles que l'on peut assigner à la littérature : interroger le monde, les représentations, les discours et les récits. Il démontre qu'on ne peut détruire totalement les personnages d'une histoire et qu'il n'est d'histoire sans personnage.

177 L'œuvre de Giorgio Bassani s'inscrit sous le signe de " la cité du soleil " et celle du silence. La ville des princes d'Este n'est pas seulement un the, une problématique, mais la recherche d'une poétique et d'une rhétorique. Sur Ferrare, " détestée et aimée ", cf. Gianni Venturi, " Bassani a Ferrara ", in *Bassani e Ferrara, le intermittenze del cuore*, cité, pp. 5-6 ; " Bassani e il mito letterario di Ferrara ", ibid., pp. 29-39 ; Bernard Urbani, " L'espace narratif dans *Le roman de Ferrare* de Giorgio Bassani ", in *Cahiers de narratologie (Création de l'espace et narration littéraire)*, Nice, Publications de l'Université de Nice Sophia-Antipolis, 1997, pp. 367-379.

178 Giusi Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, cité, p. 256.

passé récupéré péniblement à travers la distance et le temps, avec la réalité de l'écrivain actuel "[179]. Il n'y a plus vraiment de place pour de nouvelles histoires et de nouveaux personnages qui détruiraient l'équilibre parfait d'un monde poétique très structuré et refermé sur lui-même. L'écrivain " a eu l'intuition de la cohésion qui unit les différentes toiles de ses tableaux et les a fondues dans une grande fresque "[180] appelée *Le roman de Ferrare*. L'espace clos qu'enserrent les remparts des Este, trace du Temps et réalité, ne disparaît pas même s'il éclate, quelquefois, créant d'autres espaces italiens comme Abbazia, Ambrogio, San Sepolcro, Rome et Naples. Mieux, il semble se dilater à l'infini sans risquer d'éclater : " une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne ; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini "[181].

À un Temps redevenu linéaire se superpose encore l'image d'un Temps cyclique – proustien – qui, d'une certaine manière, signifie la mort de la durée[182]. Certes, l'utilisation de cette image du cercle, symbole dans les *Histoires de Ferrare* d'un emprisonnement signifiant l'exclusion et l'affrontement bourreau-victime, n'est plus aussi systématique dans ces récits constituant *L'odeur du foin* à travers lesquels s'annonce une libération. Toutefois, elle structure encore partiellement certains d'entre eux et surtout, alors que lecteur la croit sur le point de s'effacer, elle réapparaît pour symboliser l'œuvre tout entière. Avec *L'odeur du foin*, il retrouve toutes les préoccupations chères à Bassani qui devient son propre critique, possédant désormais la clef interprétative d'un édifice narratif d'une extrême cohérence. D'une certain manière, à la fin du cycle de Ferrare, le 'je-confidence'[183] de Bassani, qui prend des allures de 'il' ou qui fléchit comme celui de *À la recherche du temps perdu*, découvre le sens de sa vie et sa vocation. Le sens de l'écriture.

L'odeur du foin, œuvre hybride, ouvrage facile peut-être, composé d'une série de nouvelles et de fables, reste un résumé écrit après coup, comme ce qu'il faut lire pour mesurer le chemin parcouru par un écrivain attaché à ses racines et à sa ville. Sa concision de forme, à porter au compte de sa maturité, est le résultat d'un lent travail d'affirmation. Si les *Histoires de Ferrare, Le jardin des Finzi-Contini, Derrière la porte* et *Le héron* sont considérés comme une construction solide, *L'odeur du foin* représente le contrepoint reposant d'un cycle solidement charpenté et résistant[184]. Un cycle quasi architectural qu'on

179 Anna Dolfi, *Le forme del sentimento. Prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padoue, Liviana, 1981, p. 89.

180 Giusi Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, cité, p. 259.

181 Citation empruntée à Pascal et placée en épigraphe à *L'odeur du foin*.

182 L'intemporel détruit le roman et la nouvelle. *À la recherche du temps perdu*, par exemple, est finalement absorbé par l'intemporel au moyen du style, ou, si l'on veut, de la métaphore, qui envahit le récit. " L'usage de l'image ", affirme Jean-Yves Tadié, " frappe au cœur de la prise romanesque pour édifier, avec et contre elle, un roman poétique " (*Proust et le roman*, cité, p. 432).

183 Ou, si l'on préfère, le je du narrateur-protagoniste laissant ainsi à Bassani la responsabilité de la représentation qu'il donne de lui-même en personnage au milieu de ses personnages inventés.

184 Ce qui importe pour Bassani, comme pour Proust et Borges, c'est que le genre pratiqué constitue un syste clos et bien structuré où chaque détail compte et qui libère le narrateur de l'obligation de doter ses personnages de ce qu'on appelle " l'épaisseur psychologique ".

appelle communément roman et qui n'est pourtant ni un roman ni une autobiographie[185]. Le dernier livre de Ferrare est bien une œuvre de la maturité : en offrant un recueil très condensé et marqué par l'odeur du foin, celle du Temps et la présence d'un narrateur, Bassani reconsidère avec nostalgie – et pour la dernière fois – son cycle et son écriture, instrument de salut. En effet, il réussit à condenser dans des textes, qui ont peu de pages, une richesse extraordinaire de suggestions poétiques et de pensée. Cette concision de forme correspond à une concision de structure car le recueil regroupe essentiellement des nouvelles qui, dans l'ensemble, sont bien vivantes et surprennent[186]. *L'odeur du foin* apporte la preuve que le romancier-nouvelliste Giorgio Bassani, lecteur des maîtres du récit court tels Maupassant, Tchékhov et Borges, sait être un brillant écrivain capable de se libérer, de renouveler son écriture et de l'épurer. Faire le plus simple possible pour garder le beau à l'état pur. Alors que chez Proust, rappelons-le, la tendance au développement massif " s'aggrave " vers la fin de l'œuvre " comme si la mémoire du narrateur, à mesure que les faits se rapprochent, devenait à la fois plus sélective et plus monstrueusement grossissante "[187].

La vérité suprême n'est que dans l'art. Seul compte le texte lui-même et l'expérience créatrice de Giorgio Bassani qui a mis en question la possibilité de l'écriture. Pour lui, la création esthétique est à la fois un instrument de recherche de soi-même et un questionnement susceptible de conduire à une forme de vérité, à une connaissance. L'aventure du roman bassanien, celle de *L'odeur du foin* notamment, c'est sa forme même, sa manière, plutôt que sa matière. C'est l'aventure d'une écriture à la recherche du Temps perdu.

Bernard URBANI
Université d'Avignon

185 De même, il existe chez Proust tout un aspect architectural de l'œuvre que peu de critiques contemporains ont saisi avant l'édition du *Temps retrouvé*. C'est ce qui explique sa joie, lorsque, dès 1924, il découvre en Jacques Rivière un " lecteur qui devine que (son) livre est un ouvrage dogmatique et une construction " puis affirme : " non, si je n'avais pas de croyances intellectuelles, si je cherchais simplement à me souvenir et à faire double emploi par ces souvenirs avec les jours vécus, je ne prendrais pas, malade comme je suis, la peine d'écrire " (Marcel Proust, " Lettre à Jacques Rivière ", in *Choix de lettres*, présentées par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1965, pp. 197-199). Et justement parce que *À la recherche du temps perdu* n'est ni une autobiographie, ni un roman traditionnel, Proust trouve beaucoup de difficulté à en définir le genre : " j'ai travaillé (...) à un long ouvrage que j'appelle roman parce qu'il n'a pas la contingence des mémoires (...) et qu'il est d'une composition très sévère, quelque peu saisissable parce que complexe ; je suis incapable d'en dire le genre " (Marcel Proust, " Lettre de 1912 ", in Louis de Robert, *Comment débuta Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 19-20).

186 Bassani porte une attention toute particulière à " la chute " de ses nouvelles et cultive volontiers l'effet de surprise.

187 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1973, p. 128. Avec Proust, deux aspects entraînent un diagnostic des longueurs : " d'un côté, c'est la pente du narrateur de la *Recherche* à développer l'analyse de la plus infime impression, sensation ou interrogation qui le traverse, sans égard, au moins en apparence, pour le fil des événements, inlassablement brisé par ces parenthèses introspectives ; de l'autre, c'est la prédilection de l'écrivain pour les phrases longues. Le plus souvent, l'effet 'longueurs' vient du cumul des deux aspects dans le même passage " (Daniel Bilous, " Longueur, longueurs : la chronorhétorique des pastiches-Proust ", in *Cahiers de narratologie (Temps et récit romanesque)*, cité, p. 69).

COULEURS ET SUITES ITALIENNES D'UN POÈME ANGLAIS
ULYSSES, D'ALFRED TENNYSON

Dans deux numéros de la revue *Théâtres du Monde* j'ai déjà eu l'occasion d'introduire un personnage sur lequel je me suis penchée durant des années et que je guette encore lorsqu'un nouveau roman, une nouvelle pièce, un nouveau poème font référence à lui : *Capitaine Ulysse* d'Alberto Savinio a fait l'objet d'un article du numéro 2 (1992), *Ulysse et la baleine blanche* de Vittorio Gassman s'est inséré dans le numéro 4 (1994). Ce deuxième article illustrait déjà à quel point la culture italienne pouvait s'enrichir d'apports anglo-saxons, puisque la pièce de Gassman est une réécriture de *Moby Dick*, semée de références à Tennyson, Keats, Pound, Joyce, Eliot, etc. Je saisis donc l'opportunité de ce volume d'hommages à un très cher collègue angliciste pour souligner combien les interférences entre culture italienne et culture britannique ont enrichi le développement d'un thème qui depuis longtemps n'appartient plus à la culture d'un pays particulier mais qui est, plus largement, occidental, peut-être même universel.

L'ouvrage qui, au tout début, a été une base fondamentale de mon travail, qui dès le départ m'a permis d'avoir une vue générale et comparée des principaux textes de l'Europe entière, est le précieux fruit de vastes recherches d'un professeur de grec du Trinity College de Dublin, W. B. Stanford, auteur de *The Ulysses Theme - A Study on the Adaptability of a Traditional Hero*[1]. Stanford y présente avec une parfaite clarté, associant méthode thématique et méthode chronologique, les différentes figures du personnage dans la littérature européenne. J'ai appris tout récemment qu'un autre passionné de ce thème, professeur de littérature anglaise à l'Université La Sapienza de Rome, Piero Boitani, était largement redevable, lui aussi, à l'ouvrage de Stanford[2].

Les Iles britanniques ont d'ailleurs peut-être leur place dans le parcours d'Ulysse. Si la majorité des hellénistes ou des lecteurs passionnés qui ont voulu à tout prix en localiser les étapes les ont situées dans le Bassin Méditerranéen ou autour des îles grecques, il en est qui font remonter Ulysse jusqu'à l'Atlantique Nord. Gilbert Pillot, par exemple, voit dans l'*Odyssée* le récit d'une expédition malheureuse et la description d'une route maritime : la route de l'Atlantique, vers l'Europe du Nord-Ouest. Parti de Troie, Ulysse serait d'abord allé à la pointe Sud de la Sicile, puis en Tunisie ; il aurait ensuite franchi le détroit de Gibraltar et son long périple aurait été : Agadir, Canaries, Madère, Irlande, Hébrides, Écosse, Ile de Mull, Islande, Gibraltar, Corfou, Ithaque[3].

---

1 L'ouvrage de Stanford fut publié une première fois en 1954, puis une deuxième fois en 1962, dans une édition revue et enrichie (édition consultée : Oxford, Basil Blackwell, 1963, 340 p. Par chance, il se trouve à la Bibliothèque Universitaire d'Aix-en-Provence !

2 Piero Boitani est l'auteur de *L'ombra di Ulisse* (Bologna, Il Mulino, 1992, 227 p.) et de *Sulle orme di Ulisse* (Bologna, Il Mulino, 1998, 130 p.).

3 Selon l'auteur, l'*Odyssée* ne serait plus le récit d'un retour difficile, ce serait la description d'une route maritime, camouflée sous un vernis mythique, accessible aux seuls initiés : ce serait la route de l'étain (et peut-être aussi celle de l'or), un matériau très précieux à l'époque car nécessaire à la fabrication du bronze (Gilbert Pillot, *Le code secret de l'Odyssée - Les Grecs dans l'Atlantique*, Paris, Laffont, 1969, 250 p.).

Les Iles Britanniques ont exercé un rôle évident dans le développement de la légende du héros grec ou dans la reprise en filigrane de son histoire. Sir Thomas Elyot, au XVI[e] siècle, donne en exemple le sage, habile et vertueux Ulysse à Henry VIII (*The governour*, 1532). En 1602 Shakespeare, dans *Troilus and Cressida,* en brosse un portrait magistral. La traduction anglaise de l'*Odyssée* qu'effectua Chapman éveilla l'enthousiasme des lecteurs anglais jusqu'au XIX[e] siècle, comme en témoigne le fameux sonnet de Keats. On verra combien grand fut le rôle de Tennyson, qui sera au centre de ces pages. Et qui ne connaît l'*Ulysses* de Joyce ? Quant à la fascination que ne manquèrent pas d'exercer sur des générations entières des œuvres réécrivant en filigrane d'autres formes d'Odyssée à travers des voyages aventureux ou mystérieux, comme *The Song of the Ancien Mariner* de Coleridge, les romans de Joseph Conrad, ou *The Waste Land* de T. S. Eliot, elle n'est plus à démontrer.

Même à un niveau circonscrit comme celui du thème d'Ulysse, les relations entre Iles Britanniques et Italie sont étonnantes, et j'en avancerai pour preuves trois exemples majeurs, liés précisément aux trois plus importantes réincarnations britanniques du personnage. La pièce de Shakespeare n'est pas dérivée d'Homère[4] mais du poème de Chaucer, *Troilus and Criseyde*, lui-même dérivé du *Filostrato* de Boccace (à son tour dérivé de la *Historia destructionis Trojae* du sicilien Guido delle Colonne, elle-même adaptée du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure !). Comme nous le verrons dans ces pages, le poème de Tennyson, *Ulysses*, puise son inspiration dans l'un des chants les plus célèbres de la *Divine Comédie* de Dante Alighieri. Quant à Joyce, dont l'*Ulysses* eut tant d'impact sur des générations d'intellectuels et d'écrivains européens, il vécut onze ans à Trieste (de 1904 à 1915)[5] où il connut l'écrivain Italo Svevo[6], lequel écrivit sur lui des pages élogieuses, qui contribuèrent largement à faire connaître l'auteur irlandais en Italie. Et c'est à Trieste que Joyce conçut le projet de son *Ulysses*.

Lors des premières décennies du XIX[e] siècle, maints événements politiques internationaux contribuèrent d'une part à tisser des liens entre Italiens et Britanniques, d'autre part à pousser les Britanniques (et plus généralement l'Europe occidentale) à s'intéresser au sort des populations de Grèce.

Comme on sait, en effet, l'année 1820 fut celle de la première grande vague révolutionnaire qui, partie des colonies espagnoles d'Amérique Latine, se répandit en Europe comme une traînée de poudre et vit se succéder des révoltes en Espagne, au Portugal, en Italie, en Russie et en Grèce. Les révolutions de 1820-21 éclatèrent en Italie et en Grèce pour les mêmes motifs : l'indépendance et donc la libération, pour l'une de la longue main mise de l'Autriche, pour l'autre de l'esclavage dans lequel la domination ottomane la tenait depuis quatre siècles. Les révolutions italiennes de 1820-21, 1830-31, 1948-49... pour ne citer que les mouvements de plus grande ampleur, se soldèrent par des échecs, d'où l'exil de nombreux patriotes. L'Angleterre fut pour eux une terre d'asile (la

4 Elle ne peut être dérivée d'Homère, d'abord parce que l'*Iliade* ne concerne qu'une toute petite partie de la guerre de Troie (un moment de la dixième année du siège), ensuite parce qu'il est probable que l'auteur ne connut pas directement les deux poèmes antiques dont les traductions les plus courantes furent postérieures.

5 Certes, Trieste, alors était autrichienne, mais elle était destinée à être bientôt rattachée à l'Italie (en 1918).

6 Italo Svevo est une grande figure de la littérature italienne, à la charnière entre fin XIX[e] et début XX[e] siècle. Les trois romans auxquels essentiellement son nom se rattache sont *La conscience de Zeno*, *Une vie* et *Sénilité* (tous trois sont disponibles en collection " folio ").

France n'était qu'un lieu de passage, où leur situation était loin d'être sûre). C'est d'Angleterre – où le poète patriote Ugo Foscolo (1778-1827) avait trouvé refuge dès 1816 et où il passa les dix dernières années de sa vie – que le grand révolutionnaire républicain Giuseppe Mazzini, l'un des maîtres d'œuvre du Risorgimento, pendant près de trente ans dirigea ses disciples, œuvra, écrivit sans relâche[7]. Et si Giuseppe Garibaldi ne choisit pas l'Angleterre comme terre d'exil, du moins le pays sut-il apprécier sa force et son charisme puisque le plus populaire des révolutionnaires italiens fut déclaré citoyen d'honneur de Londres en 1864, lors de son passage dans la capitale victorienne. À cette occasion il rendit visite à Tennyson et planta un arbre dans le jardin du poète[8].

Quant à la Grèce, le mouvement révolutionnaire par lequel elle voulut s'affranchir du joug ottoman eut le soutien d'une grande partie de l'Europe qui, depuis des années, avait les yeux fixés sur elle. L'intérêt pour l'Hellade s'était en effet éveillé entre la fin du XVIII[e] siècle et le début du XIX[e] à la suite de l'essor considérable des études classiques. Le pays était devenu, en dépit de l'occupation turque, un but de voyage très apprécié des lettrés de toutes nationalités, et l'opinion publique était émue de savoir le berceau de la civilisation européenne en proie à l'esclavage. C'est pourquoi quand la Grèce se souleva, en 1821, et promulgua, quelques mois plus tard, sa première constitution, elle rencontra le soutien sincère des populations européennes au sein desquelles se développait un vaste mouvement philhellénique : création de comités de soutien, collectes d'argent, publications, réactions de la presse, des hommes de lettres et des artistes... Byron mourut en Grèce, aux côtés des révolutionnaires, de même que nombre de patriotes italiens exilés qui, partis de Londres, allèrent combattre contre l'oppresseur turc, pour apporter leur aide à cette nation-sœur en attendant de pouvoir le faire pour leur propre patrie.

Ces lignes auront, je l'espère, souligné combien, à l'époque qui nous intéresse, les liens se sont serrés entre Italie et Grande-Bretagne, et à quel point la culture grecque, en ce XIX[e] siècle où pourtant les Romantiques voulaient se libérer de la dictature de la mythologie et de l'Antiquité gréco-romaines, parcourait la pensée européenne.

Elle est présente dans l'œuvre d'Alfred Tennyson, l'un des représentants les plus éminents de la poésie victorienne.

Le poème *Ulysses* appartient au troisième recueil du poète (*Poems*, 1842), et s'insère dans la section *Mythes et légendes*, qui comprend deux autres textes dérivés de l'*Odyssée* homérique : *Les Sirènes* et *Les mangeurs de lotus*. Dans le premier, Tennyson reproduit le chant des belles créatures qui, de leur île fleurie et fraîche, appellent l'équipage du navire à l'amour. *Les mangeurs de lotus* est une réécriture développée d'Homère : le vaisseau a abordé sur la terre des Lotophages, ces derniers accueillent les marins et leur offrent les fruits du lotus ; la nourriture de l'oubli développe son charme : les hommes ne veulent plus partir ; d'ailleurs, disent-ils, au bout d'une si longue absence, ils seraient peut-être reçus chez eux comme des importuns ; après une vie de soucis et de labeur, ils souhaitent trouver le repos...

---

7 Ses œuvres complètes (écrits politiques et correspondance essentiellement) s'étendent sur rien moins que cent volumes !

8 Tennyson évoque l'événement dans l'une des strophes d'un poème intitulé (quel hasard !) - *To Ulysses*, adressé à son ami W. G. Palgrave, lui-même auteur d'un ensemble d'essais intitulé *Ulysses*. Cf. Francesco Porchi Diano, *Alfred Tennyson - Due saggi - Vita e opera poetica*, Tipografia editrice Romana, 1975, p. 66.

Poème en soixante-dix vers, *Ulysses* reproduit le monologue d'un homme rentré depuis longtemps à Ithaque et désireux de repartir car il s'ennuie, auprès d'une Pénélope âgée et d'un fils trop parfait. Écrit dès 1833 et demeuré inédit jusqu'en 1842, il se rattache à une période douloureuse de la vie du poète, qui en 1831, aîné d'une famille nombreuse, perdit son père à l'âge de vingt et un ans, puis, deux ans plus tard, son meilleur ami, Arthur Hallam, qui était devenu son soutien moral. Dix ans s'écoulent entre la publication de son deuxième recueil (1832) et celle du troisième (1842) où il met le meilleur de lui-même, où transparaissent sa douleur, ses méditations, ses angoisses, mais aussi son courage et sa volonté de vivre. Ce sont ces deux derniers sentiments qui animent le poème *Ulysses*, à travers lequel le poète accablé tente de réagir et de sortir de la prostration. Pour la clarté de l'exposé, sans doute n'est-il pas inutile de le transcrire dans sa totalité (hélas en traduction !).

Il sert de peu que, roi sans emploi,
Auprès de cet âtre silencieux, parmi ces rocs stériles,
Marié à une épouse âgée, j'étende et distribue
Des lois injustes à une race sauvage
Qui s'enrichit, dort, mange et ne me connaît pas.
Je ne puis demeurer en repos ; je veux boire
La vie jusqu'à la lie : toujours j'ai goûté
De nobles joies et de nobles souffrances, tant avec ceux
Qui m'aimaient que seul ; à terre et lorsque,
À travers les vapeurs chassées par l'ouragan, les pluvieuses Hyades
Agitaient la mer obscurcie : je suis devenu fameux ;
Car, toujours errant, le cœur inassouvi,
J'ai vu beaucoup, et connu beaucoup ; les cités des hommes
Et leurs mœurs, les climats, les conseils, les gouvernements,
Moi-même non le moindre parmi eux, mais honoré de tous ;
Et j'ai goûté les délices du combat avec mes pairs,
Loin d'ici, sur les plaines résonnantes de Troie, cité des vents.
Je fais partie de tout ce que j'ai connu ;
Pourtant, toute expérience est une arche à travers laquelle
Luit ce monde inexploré dont les limites s'évanouissent
Toujours, toujours à mesure que j'avance.
Qu'il est triste de s'arrêter, d'accepter la fin
Et de se rouiller dans l'inaction, au lieu de se polir par l'usage !
Comme si respirer était vivre ! Une multitude de vies accumulées
Eussent été trop peu pour moi ; et d'une seule
Bien peu me reste : du moins chacune de mes heures
Est préservée de cet éternel silence ; mieux encore :
Est riche de nouveaux dons ; et il serait indigne,
Pour deux ou trois étés, de me ménager jalousement,
Moi, et ce cœur vieilli qu'enflamme le désir
De poursuivre le savoir, tel une étoile qui décline,
Par delà l'ultime limite de la pensée humaine.

Voici mon fils, Télémaque, mon propre enfant,
À qui je laisse ce sceptre et cette île –
Tendrement aimé par moi, habile à accomplir

Cette œuvre ardue : adoucir à force de lente prudence
Un peuple rude, et, par degrés insensibles
Le soumettre à ce qui est utile et bon.
Il est sans reproche, tout entier absorbé
Par les devoirs communs, appliqué à ne pas faillir
Aux offices du cœur, et à rendre
L'adoration qui leur est due aux Dieux de mon foyer,
Moi parti. Il remplit sa tâche, moi la mienne.

Le port est là ; le vaisseau enfle sa voile :
La houle immense luit obscurément. Mes matelots,
Vous qui avez peiné, œuvré et pensé avec moi,
Qui toujours avez accueilli d'un mot plaisant
Le tonnerre et le soleil, et leur avez opposé
Des cœurs libres et des fronts libres – vous et moi sommes vieux ;
La vieillesse a encore son honneur et son labeur ;
La mort est la fin de tout ; mais quelque chose auparavant,
Quelque œuvre de renom peut encore être accomplie
Qui ne soit pas indigne d'hommes qui luttèrent avec des Dieux.
Les feux commencent à scintiller sur les rochers :
Le long jour pâlit ; la lune lente monte ; l'océan
Gémit à l'entour de ses mille voix. Allons, amis,
Il n'est pas trop tard pour chercher un monde plus nouveau.
Mettez à la mer et, assis en bon ordre, frappez
Les sillons sonores ; car j'ai toujours le propos
De voguer au delà du couchant, où baignent
Toutes les étoiles de l'Occident, jusqu'à ce que je meure.
Peut-être nous sombrerons dans les gouffres marins,
Peut-être nous atterrirons aux Iles Fortunées,
Et verrons le grand Achille que nous connûmes.
Quoique beaucoup nous ait été retiré, beaucoup nous reste ; et quoique
Nous ne soyons plus cette force qui jadis
Remuait la terre et les cieux, nous sommes ce que nous sommes :
Des cœurs héroïques et d'une même trempe,
Affaiblis par le temps et le sort, mais forts par la volonté
De lutter, de chercher, de trouver et de ne pas plier.[9]

Mon but n'est pas d'entreprendre une analyse exhaustive de ce texte : je n'en aurais pas la compétence. Je me limiterai, conformément au titre de cette contribution, à ce que j'ai appelé les " couleurs italiennes ".

L'italianité la plus évidente, reconnue par l'auteur lui-même, se situe à la source même du poème : il s'agit du chant XXVI de l'*Enfer* de Dante, premier volume de la *Divine Comédie*. Rappelons pour les lecteurs non italianistes, pour qui l'œuvre de Dante (1265-1321) n'est peut-être qu'un lointain souvenir, que le poète raconte en cent chants le voyage qu'il entreprit, sous l'égide de Virgile puis de Béatrice, à travers les trois royaumes

9 Traduction de M. L. Cazamian (*Tennyson*, Paris, Aubier-Montaigne, 1937, pp. 20-25).

d'outre tombe : sa descente à travers les dix cercles de l'Enfer, sa montée des sept degrés du Purgatoire et son ascension par les dix ciels du Paradis jusqu'à la contemplation de Dieu ; voyage au cours duquel il rencontre des damnés, des pénitents, des élus avec lesquels il entame un dialogue ; voyage par lequel lui-même se purifie de ses péchés ; – récit par lequel il accomplit la mission d'enseigner aux hommes les voies de la Rédemption.

Tennyson a lu l'œuvre de Dante. Il n'est nul besoin d'être angliciste pour savoir que dès la fin du XVIII[e] siècle, le poète florentin fascina les préromantiques anglais puis séduisit les romantiques. Les gravures de William Blake pour la *Divine Comédie* et les *Visions* que lui-même composa, ou certaines œuvres de Byron... ne sont que trop connues. Cette fascination toucha l'Europe entière, y compris... l'Italie ! où le poète visionnaire avait été boudé, mal compris, mis à l'écart en somme, pendant près de trois siècles où on lui avait préféré Pétrarque, moins irrévérencieux que lui, plus courtois dans son langage...

Le XIX[e] siècle connaît en effet, en Italie (essentiellement) et au-delà des Alpes, un renouveau des études dantesques, accompagné d'une exaltation du grand " patriote " florentin exilé et des sublimes (dans le bien comme dans le mal) figures qu'il met en scène dans son Poème. Naturellement, c'est un bien, une justice rendue au plus grand des poètes italiens. Mais, comme il est aisé de l'imaginer, les romantiques interprètent Dante " romantiquement ", et lui prêtent leurs propres sentiments, leurs manières de voir, leurs indignations et leurs aspirations, si bien que c'est un Dante en costume romantique qui ressuscite au XIX[e] siècle, et que l'on lit la *Divine Comédie* avec de tout autres yeux que ceux du sévère moraliste moyenâgeux.

Le chant XXVI de l'*Enfer* en est un excellent exemple. Nous sommes dans l'une des zones les plus profondes de ce Règne : dans le huitième cercle, celui des fraudeurs, lui-même divisé en dix zones (ou " bolge ") correspondant aux dix catégories de fraude distinguées par Dante. Dans la huitième de ces zones (la huitième " bolgia "), celle des conseillers perfides, Dante rencontre Ulysse. Depuis la langue de feu où il est enfermé (qui reproduit, selon un système dérivé de la loi du talion, la langue perfide qu'il mania de son vivant), Ulysse, à la demande de Virgile, fait à Dante le récit de son dernier voyage, celui qui le conduisit à sa perte.

Il faut rappeler en effet que lorsque Dante écrit, personne n'est plus en mesure de lire Homère dans le texte original et que l'*Iliade* et l'*Odyssée* ne sont que des souvenirs, transmis par des résumés latins et par une tradition orale déformante où se mêlent et se heurtent plusieurs sources divergentes. Dans un tel flou, Dante peut se permettre d'écrire à sa façon une autre Odyssée, et il le fait de façon magistrale, imaginant qu'Ulysse, après avoir quitté l'île de Circé, au lieu de rentrer à Ithaque, choisit de son plein gré de naviguer quelques années dans le Bassin Méditerranéen, d'Espagne au Maroc et d'île en île... afin d'être " expert du monde, et des vices des hommes, et de leur valeur "[10]. Arrivé au détroit de Gibraltar, aux " Colonnes d'Hercule " qui marquent les limites du monde connu et permis aux humains[11], il invite ses hommes, au moyen d'un bref discours, à mettre à profit le peu de temps qu'il leur reste à vivre : pourquoi ne pas tenter la grande aventure et aller explorer le monde inconnu qui s'étend par delà le grand Océan ? Dans cette courte harangue il met en avant ce qui fait le propre de l'homme et le distingue des bêtes : la " vertu " (au sens latin du mot *virtus*) et la soif de connaissance :

10 Traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.

11 Les Colonnes sont des bornes placées par Hercule – donc selon un ordre divin – " afin que l'homme n'allât pas au-delà " (v. 109).

« Ô frères », dis-je, « qui par cent mille
périls êtes venus à l'occident
et à cette veille si petite
de nos sens, qui leur reste seule ;
ne refusez pas l'expérience,
en suivant le soleil, du monde inhabité.
Considérez votre semence :
vous ne fûtes pas faits pour vivre comme des bêtes
mais pour suivre vertu et connaissance. »(vv. 112-120)

Il n'a aucun mal à convaincre ses hommes : le navire, comme porté par des ailes (" des rames nous fîmes des ailes pour ce vol fou ", v. 125), s'élance sur l'océan. Au bout d'une navigation de cinq lunes apparaît au loin une gigantesque montagne, de laquelle part soudain un tourbillon qui fond sur le navire et le fait tournoyer trois fois :

à la quatrième il lui dressa la poupe en l'air,
et enfonça la proue, comme il plut à un Autre,
jusqu'à ce que la mer fût refermée sur nous. (vv. 140-142)

Le navire était arrivé trop près de la zone interdite aux mortels : la montagne, était celle du Purgatoire, dressée au centre de l'hémisphère Sud, au milieu du grand Océan qui, selon la cosmogonie dantesque, recouvre toute cette moitié de la Terre. D'où le coup d'arrêt donné par Dieu (" un Autre "[12]) et le châtiment qui s'en suivit.

Dante, dans ce passage, campe une figure grandiose. Le récit est magistral. Mais ce récit – et, globalement, ce chant de l'*Enfer* – n'est pas d'interprétation aisée et à donné lieu à des foules de commentaires tout aussi convaincants que divergents, notamment depuis le milieu du XIX^{e} siècle. Jusqu'à la fin du XVIII^{e} siècle, en effet, les commentateurs, qui avaient glosé à plaisir les moindres mots de la *Divine Comédie* pour en découvrir les sens cachés, ne s'étaient pas étendus sur le récit du damné. Car n'oublions pas qu'Ulysse est damné ! Le monologue qu'il entame, invité par Virgile, est un contre-exemple : un exemple de ce qu'il ne faut pas faire (ici, en l'occurrence, braver les interdits divins, qui plus est pour une cause stérile, puisque, selon Dante, dans l'hémisphère Sud il n'y a rien), le dernier conseil perfide donné par Ulysse à ses hommes, celui qui les a tous entraînés à leur perte. Il est vrai que Dante, en tant que personnage de la *Divine Comédie*, écoute Ulysse avec une sorte de terreur sacrée, sans mot dire (le péché a souvent des aspects séduisants, auxquels on succombe) ; mais Dante auteur de la *Divine Comédie* a inventé et damné ce nouvel Ulysse, et c'est là une évidence que l'on ne peut contourner.

Or au XIX^{e} siècle, quand Dante devient modèle de patriotisme, son œuvre fait l'objet d'études de plus en plus passionnées, qui résultent de la façon tout enflammée que l'on a alors de le lire, et en particulier l'*Enfer* qui, de par son pittoresque et la force de ses figures, est des trois volumes celui qui a le plus de succès. Les commentaires au chant XXVI, qui se multiplieront à la fin du XIX^{e} siècle, sont le fruit de la lecture romantique de toutes les décennies qui précédèrent, une lecture où le héros damné devient un héros tout

12 En Enfer le nom de Dieu ne peut être prononcé. D'ailleurs, Ulysse, païen, ne pouvait le connaître.

court, héros de la connaissance, martyr de la science, courageux capitaine bravant les dangers au péril de sa vie, escorté de marins tout aussi nobles et courageux que lui.

Tennyson a été lui aussi séduit par le personnage. Mais il ne pouvait plus, en 1832, suivre à la lettre le texte de Dante et imaginer un Ulysse refusant de rentrer à Ithaque et se lançant dans une dernière et fatale aventure. Il avait par contre toute latitude d'imaginer un voyage postérieur au retour puisque, chez Homère, Tirésias, interrogé par Ulysse dans les Enfers, lui prédit qu'après avoir récupéré son trône il devra repartir, accomplir un certain nombre de rites, puis qu'il rentrera à nouveau chez lui et que la mort lui viendra " de la mer " (*Odyssée*, XI). L'Ulysse de Tennyson est rentré à Ithaque, comme le raconte Homère, mais il s'apprête à repartir pour un voyage qui ressemble fort à celui que Dante imagina.

Examinons les deux textes. Non seulement le point de départ est le même chez Tennyson et chez Dante (l'Ulysse de Dante, après avoir quitté Circé, navigue loin de chez lui de son plein gré, par goût des voyages, et n'est nullement victime de la colère de Poséidon comme chez Homère), mais Tennyson reprend la technique du récit-monologue choisie par le poète italien (chez Dante le discours d'Ulysse est un monologue qui se clôt – de même que le chant correspondant – sur le naufrage du navire). En trois strophes d'inégale longueur le poète anglais reproduit d'abord la méditation d'un Ulysse qui s'ennuie à Ithaque et effectue une sorte de bilan de sa vie, puis la passation des pouvoirs à Télémaque, et enfin le discours du vieux capitaine à ses hommes. Il élabore en somme un récit comparable en substance à celui de Dante, si ce n'est qu'il le situe après le retour à Ithaque.

Nombreux sont les points de contact majeurs ou mineurs entre les deux textes. Un point de contact majeur est le désir d'action à tout prix et de connaissance. L'Ulysse de Tennyson a " vu beaucoup et connu beaucoup ", et pourtant que de choses à découvrir encore dans ce " monde inexploré dont les limites s'évanouissent " à mesure qu'il avance. D'où cette décision, née des mêmes pensées que celles de l'Ulysse de Dante : il est maintenant âgé (" vous et moi sommes vieux ", dit-il à ses hommes, les matelots de Dante étaient " vieux et lents "), à quoi bon vouloir ménager le peu de vie qu'il reste (" quelque œuvre de renom peut encore être accomplie " dit l'Ulysse de Tennyson ; " à cette veille si petite de nos sens qui leur reste seule / ne refusez pas l'expérience, en suivant le soleil, du monde inhabité " dit son prédécesseur italien). Dans ce dernier désir il est guidé par la volonté d'être homme et, plus qu'homme, héros (il a lutté contre les dieux, dit-il) : et donc, explicitement, demeurer à Ithaque où vit " un peuple rude " qu'un sage gouvernement doit " adoucir " et " soumettre ", c'est vivre au milieu d'une " race sauvage ". L'Ulysse de Dante disait à ses hommes : " Vous ne fûtes pas faits pour vivre comme des bêtes ", ce qui sous-entendait que rentrer pour mener une vie sédentaire signifiait régresser à l'état d'animal, de " bruti ". Les " bruti " de Dante étaient les hommes dépourvus d'envie de savoir ; pour Tennyson, ce sont les habitants peu divins d'Ithaque. " Comme si respirer était vivre! " s'exclame-t-il.

L'Ulysse de Dante évoquait rapidement sa famille, à laquelle il renonçait :

> ni la douceur de mon enfant, ni la piété
> pour mon vieux père, ni le devoir d'amour
> qui aurait dû donner la joie à Pénélope
> ne purent vaincre en moi l'ardeur
> que j'eus à devenir expert du monde... (vv. 94-98)

Tennyson s'étend longuement sur son fils tendrement aimé (comme chez Dante), à qui il lègue le pouvoir, alors que l'" épouse âgée " est à peine mentionnée, de même que chez Dante, l'amour conjugal était ravalé au rang de " devoir ".

Et donc, identique est la décision finale, et la direction de ce nouveau (on ne peut dire " dernier " chez Tennyson, le récit se situe avant son accomplissement) voyage : " au-delà du couchant où baignent toutes les étoiles de l'Occident ", vers les " Iles Fortunées " (les Canaries) et donc au-delà des Colonnes d'Hercule.

Identique dans sa teneur et sa chaleur est le discours aux marins, bien plus développé que le " bref discours " de l'Ulysse de Dante, mais exprimant des idées analogues, et gouverné par les solides liens d'amitié qui unissent le capitaine à ses hommes : " mes matelots ", les appelle-t-il, " amis ", reprenant à son compte le " Ô frères " de Dante. De la même façon il évoque les nombreux dangers traversés ensemble (" vous qui avez peiné, œuvré et pensé avec moi " leur dit-il ; " Ô frères, qui par cent mille / périls êtes venus à l'Occident " disait son homologue dantesque) et le peu de vie qu'il leur reste.

Enfin dans les deux cas sourd, latente, l'idée de la mort qui les attend : certaine chez Dante puisqu'elle est déjà advenue (Ulysse l'annonçait par les termes de " vol fou "), envisagée chez Tennyson : une mort par naufrage (" Peut-être nous sombrerons dans les gouffres marins "). Cette idée de mort est d'ailleurs implicite dans la direction du voyage, " au-delà du couchant ", là où le soleil se couche (et meurt) : vers le pays de la mort.

Toutefois, mêlés à ces éléments dantesques tout positifs, en apparaissent d'autres, caractéristiques du héros romantique solitaire, ange déchu et incompris. Les plus évidents sont l'orgueil et le mépris qui dominent le cœur de cet Ulysse blasé. Nous en proposons une brève synthèse car, de même que la géniale invention de Dante et l'apport qui a été le sien à la figure de l'Ulysse antique ont été repris entre autres par Tennyson, de même les apports de Tennyson à la chaîne des réincarnations du personnage seront à leur tour réexploités par des poètes qui poursuivront l'entreprise.

De manière évidente apparaît, d'emblée, le mépris pour l'île d'Ithaque, qui n'est pas nommée, qui est évoquée au moyen d'une métonymie dépréciante (" ces rocs stériles ") – nous sommes loin de l'affection que le héros homérique portait à sa rocheuse Ithaque, préférée aux domaines enchanteurs des déesses –, de même que le mépris pour les habitants d'Ithaque, qualifiés de " race sauvage ", de " peuple rude " qu'il faut " adoucir à force de lente prudence ", civiliser en somme. Un peuple qui ne sait que dormir, manger et s'enrichir, et ne peut apprécier la grandeur d'âme de son roi.

L'affection qu'il affirme porter à Télémaque est exprimée de manière ambiguë. Il lui prête les qualités de prudence, de bon gouvernement, de piété, de sens du devoir. Mais quand il conclut que chacun remplit sa tâche, l'un en restant à gouverner des " bêtes ", l'autre en partant conquérir de nouvelles gloires pour se montrer une fois encore l'égal des dieux, il introduit un insidieux mépris, comme pour signifier que son fils et lui appartiennent à deux races différentes, et que si Télémaque se satisfait d'être le sage roi d'une île stérile peuplée de sauvages, lui, Ulysse, est d'une lignée supérieure. Gabriele D'Annunzio, on le verra, accentuera cet aspect.

L'orgueil qu'il manifeste est peu commun : il a conquis la gloire et il est fier de le clamer. " Je fais partie de tout ce que j'ai connu " dit-il, signifiant par là que tous les lieux qu'il a sillonnés conservent le souvenir de lui. Il précise qu'à Troie il a combattu avec ses " pairs ", des hommes de la même valeur que la sienne. Tout son discours est parcouru d'un sentiment non voilé de supériorité non manifeste chez Dante. Giovanni Pascoli, on le verra, en prendra le contre-pied.

Enfin, les deux textes sont animés d'un esprit tout différent. Le récit de l'Ulysse dantesque était discret, mesuré, à la fois dépourvu d'orgueil et de repentir. Ici par contre, une inspiration épique parcourt le texte, tel le vent qui gonfle les voiles du navire dans la dernière strophe. Ce souffle traduit le désir de grands espaces océaniques, c'est le souffle de la liberté, celui du vent poussant le navire dans un vol qui sera peut-être " fou ", qui conduira peut-être les matelots " dans les gouffres marins ", mais qui sanctionnera l'héroïsme de leur tentative.

Il était important de mettre en relief les points de contact et les différences entre les deux récits (et donc entre les deux personnages). Fiction toute personnelle, inventée, chez Dante, reprise d'un schéma chez Tennyson, mais non reprise servile. Il s'agit bien chez le poète anglais d'une re-création individuelle, d'une toute nouvelle figure du personnage, qui, de contre-exemple qu'il était chez Dante, est devenu romantiquement héros, et même modèle à suivre, planche de salut si l'on se réfère à la situation personnelle du poète au moment où il écrit ces vers. La décision finale d'Ulysse invitant ses marins à le suivre, à recommencer à vivre (puisque " respirer " n'est pas " vivre ") est une invitation que le poète se lance à lui-même : invitation à sortir de la prostration, refus de s'enfermer dans une vie recroquevillée dans la douleur, résolution d'amorcer un nouveau départ et de vivre, de vivre encore... Certes, Tennyson a brossé une figure orgueilleuse, voire méprisante. Néanmoins nous avons là un Ulysse grandiose, tourmenté, héroïque, en un mot la réincarnation de l'Ulysse de Dante perçu à travers l'esprit anglais du XIX[e] siècle. Si le poète italien mettait les lecteurs en garde contre l'excès de savoir, Tennyson voit en Ulysse la figure même de l'intelligence, du courage, de l'homme en somme.

Cependant le poème anglais laisse plusieurs questions sans réponse : que devinrent Ulysse et ses marins ? furent-ils engloutis par les flots ? quelles furent leurs aventures ? allèrent-ils bien vers l'Ouest et passèrent-ils les Colonnes d'Hercule ?

Tennyson a donné le signe de nouveaux départs. À sa suite, d'autres écrivains vont faire à nouveau lever l'ancre au héros grec, et tous pour les mêmes raisons : l'inaction, l'ennui, Pénélope vieillie, Télémaque trop placide, et l'impérieux désir d'espaces nouveaux. Et c'est en Italie, bien sûr, que le succès fut le plus immédiat.

Très admiré de son vivant, honoré en 1883 du titre de lord, Tennyson jouit d'un considérable prestige et son œuvre fut immédiatement traduite dans plusieurs langues. En Italie il fut si apprécié que les Florentins, en 1865, lui demandèrent d'écrire quelques vers pour célébrer le sixième centenaire de la naissance de Dante (*To Dante* est une petite poésie laudative). Plusieurs versions italiennes de morceaux choisis parurent : celles de Carlo Faccioli, Giovanni Pascoli, Lodovico Biagi...

La version proposée par Faccioli du poème *Ulysses* est loin du texte[13] : nombre de passages sont une réécriture très libre où le traducteur se permet de fleurir, d'ajouter, de préciser. S'appuyant sur le chant de Dante, il développe notamment la phrase où Ulysse exalte l'envie de savoir. Quant à la fin du texte, elle révèle une connaissance insuffisante de l'anglais. La version de Pascoli, en revanche, est beaucoup plus fidèle et précise[14]. Le soin

13 Alfred Tennyson, *Idilli, liriche, miti e leggende...*, traduzioni di Carlo Faccioli, Firenze, Le Monnier, 1879.

14 *Poesie varie, traduzioni e riduzioni*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 366-368.

que le poète traducteur a mis à la polir témoigne de l'intérêt qu'il portait à ce texte : en effet, comme nous le verrons, Tennyson fut le point de départ d'une de ses plus belles compositions.

Néanmoins l'une et l'autre des deux traductions expriment avec netteté ce que Tennyson mentionnait moins clairement dans son texte. Évident est le vocabulaire dantesque choisi par Pascoli pour traduire " ce cœur vieilli qu'enflamme le désir de poursuivre le savoir ", qu'il rend en italien par " l'anima **esperta** ch'**arde** e desia di **seguir conoscenza** " (chez Dante Ulysse rappelait " l'**ardore** " qu'il avait de devenir " del mondo **esperto** " et incitait ses hommes à " **seguir** virtute e **conoscenza** "[15]). " Mes matelots " est devenu " compagni " (Faccioli écrivait même " O fidi miei compagni "), proche du " frati " de Dante. Le personnage de Tennyson exhortait ses hommes à " chercher un monde plus nouveau " : dans les versions de Faccioli et de Pascoli ils chercheront " un novello mondo ", " un mondo novello " : or en italien le " mondo novello " ou " mondo nuovo " est explicitement l'Amérique.

Ces remarques peuvent paraître des broutilles, et pourtant, elles sont dans la ligne d'une effervescence culturelle où se croisent et se nouent Dante et l'Amérique. À la fin du XIX[e] siècle en effet, en Italie, pour la première fois depuis 1492, on célèbre – de manière grandiose – le quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique, et certains commentaires enflammés (et même farfelus) du chant XXVI de l'*Enfer* font de l'Ulysse de Dante le premier découvreur du Nouveau Monde : car, avancent les commentateurs, la montagne brune aperçue par l'équipage n'était pas la montagne du Purgatoire (qui n'existe pas) mais bien l'Amérique ! D'où un glissement du voyage incertain d'Ulysse en direction d'un monde que Dante déclarait " senza gente " vers la recherche délibérée d'un monde nouveau (habité), au-delà des Colonnes d'Hercule.

L'Ulysse de Tennyson demeurait vague : dans l'esprit du poète en proie à la douleur, repartir signifiait recommencer à vivre. Interprété par les traducteurs italiens, il part délibérément découvrir le Nouveau Monde.

Mais l'intérêt principal du poème réside moins dans ces détails que dans la globalité du sujet proposé, qui séduit les lecteurs-poètes et, en cette fin de siècle, lance un thème destiné à jouir d'un notable succès. En effet, dans le sillage de l'écrivain anglais, à très peu d'années de distance, trois poètes italiens s'emparent du sujet. Tous trois, comme l'a fait Tennyson, imaginent d'abord qu'une fois rentré à Ithaque Ulysse s'ennuie ; puis ils le font repartir, abandonnant île, épouse et fils, pour de nouveaux voyages.

Ce sont trois réécritures très différentes, reflets de trois personnalités bien distinctes et d'inégale carrure. Lettré de renom en son temps, Arturo Graf (1848-1913) n'a pas conquis l'immortalité grâce à ses poésies, même si elles ne manquent pas de charme, et demeure un " mineur ". Govanni Pascoli (1855-1912) jouit d'un prestige qu'on ne saurait remettre en question. Quant à Gabriele D'Annunzio (1863-1938), si son décadentisme puis son militantisme de type fascisant ont jeté de l'ombre sur lui pendant quelques décennies, il demeure une figure de renom du panorama littéraire du début du siècle.

Le long poème d'Arturo Graf intitulé *Le dernier voyage d'Ulysse* est publié en 1897 dans le recueil *Les Danaïdes*, et oriente d'entrée le récit en direction de Dante puisque le " nouveau voyage " est devenu " dernier voyage ".

Rentré depuis quelques années dans son île, Ulysse s'ennuie. Honteux de cette vie oisive, il rassemble quelques vieux compagnons et leur adresse un discours enflammé,

15 Le terme exact, graphie de l'italien ancien, est " canoscenza ".

présentant comme arguments majeurs le peu de temps qu'il leur reste à vivre et la gloire qu'ils pourraient acquérir en découvrant de nouvelles terres. Il quitte l'île en laissant le gouvernement à Télémaque et embarque avec deux cents marins et sept vaisseaux. La flotte refait sans s'arrêter le trajet homérique. Arrivés aux Colonnes d'Hercule, ils restent un jour entier à prier les dieux puis ils s'avancent dans l'immense océan. La suite s'inspire des voyages de Christophe Colomb (longueur du trajet, moral qui faiblit, provisions qui manquent, signes d'une terre proche) ; la fin est celle imaginée par Dante : montagne brune à l'horizon, joie des marins, tempête soudaine, tourbillon et engloutissement des navires par les flots.

Graf a emprunté à Tennyson le point de départ de son poème et l'a développé en s'inspirant de Dante. Il met toutefois en scène un Ulysse assoiffé de gloire, mais non point méprisant. Certes ni lui ni les marins n'ont de considération pour les pleurs de leurs épouses et de leurs enfants, mais à aucun moment les gens d'Ithaque ne sont qualifiés de " sauvages ". La passation de pouvoir du père au fils est également bien plus tendre.

Comme celui de Tennyson, l'Ulysse de Graf retrouve ses anciens marins et c'est là une modification notable par rapport au récit d'origine. Chez Homère non seulement il en perd beaucoup en cours de route, mais tous les survivants sont massacrés en Thrinacie pour avoir osé toucher aux bœufs du Soleil (Ulysse échoue seul sur l'île de Calypso, puis sur l'île des Phéaciens ; enfin il est déposé seul sur le rivage d'Ithaque). Chez Graf comme chez Tennyson, il semble être rentré avec son équipage complet qui, comme lui, est maintenant nostalgique des prouesses passées.

L'Ulysse de Tennyson levait l'ancre pour fuir le monde vil et s'enivrer de nouveaux espaces. Celui de Graf s'en va non parce qu'il méprise Ithaque et son peuple, ni par lassitude, mais parce qu'il juge honteuse l'oisiveté dans laquelle il vit. D'où le désir d'une entreprise par laquelle il acquerra encore quelque gloire, par exemple la découverte de nouvelles terres dont il a eu ouï-dire par des Sages venus d'Égypte.

Peu après, Giovanni Pascoli écrit à son tour un poème en vingt-quatre chants (une nouvelle petite *Odyssée*) qu'il intitule simplement *Le dernier voyage*, publié en 1904 dans le recueil *Poèmes conviviaux*. Ce dernier voyage ne doit rien à Dante, il est inspiré essentiellement par deux textes que Pascoli a lui-même traduits : l'*Ulysses* de Tennyson et la prophétie de Tirésias du chant XI de l'*Odyssée*[16].

Ulysse est revenu à Ithaque, il a accompli la prophétie du devin, il est allé planter sa rame dans une terre lointaine. Maintenant il attend la mort douce qui lui a été promise. Mais neuf années passent et elle ne vient pas. Vieux, las d'être assis au coin de l'âtre auprès d'une Pénélope âgée occupée à filer la laine, il s'en va un beau matin sans rien dire. Surprise : il retrouve sur la plage son navire, amoureusement entretenu par ses vieux compagnons qui l'attendent. Et les voilà partis pour une sorte de pèlerinage sur les lieux de leur illustre passé. Mais les déceptions se succèdent : sur l'île de Circé il n'y a plus aucune trace du palais de la magicienne, dans l'autre du Cyclope habite une famille de paysans qui n'a jamais entendu parler de géants à l'œil unique... L'amour et la gloire n'auraient donc été qu'illusions ? Ulysse veut " savoir " et pour " savoir " il doit écouter,

16 Tirésias dit à Ulysse : " tu partiras de nouveau et tu iras, portant un aviron léger, jusqu'à ce que tu rencontres des hommes qui ne connaissent point la mer et qui ne salent point ce qu'ils mangent [...] Quand tu rencontreras un autre voyageur qui croira voir un fléau sur ta brillante épaule, alors, plante l'aviron en terre et fais de saintes offrandes au roi Poséidon [...] et tu retourneras dans ta demeure [...] et la mort douce te viendra de la mer et te tuera consumé d'une heureuse vieillesse... ". Traduction de Lecomte de Lisle, Presses Pocket, 1989.

libre de tout lien, le chant des Sirènes. Le navire arrive aux abords de leur demeure : les belles créatures sont bien là, mais elles restent muettes, malgré les invocations du vieux capitaine. Plus le navire s'approche, plus elles ressemblent à deux récifs... " Et sur les deux récifs se brisa le navire "[17].

Il n'y a pas lieu, dans les limites de ces pages, de faire l'analyse que mériterait ce très beau poème. Le résumé qui en a été tenté permet peut-être d'en apprécier la teneur générale. Mis à part le point de départ du récit – l'ennui et la décision de repartir avec les anciens matelots – il n'y a *a priori* pas de point de contact évident entre texte anglais et texte italien. Autant le héros victorien est sûr de lui, orgueilleux, fier, autant le protagoniste pascolien est tendre et émouvant. Tout différents sont les buts du départ : l'un regarde vers l'avenir et de nouvelles prouesses, l'autre, conscient de son âge avancé, est tourné vers le passé. Les thèmes principaux du premier poème sont l'héroïsme, l'action, la force. Ceux qui gouvernent le second sont le rêve, le glissement du souvenir dans le rêve, la science qui détruit les mythes[18], l'occasion manquée[19].

En fait, dans ce poème où Pascoli, comme l'avait fait Tennyson, opère une appropriation totale du personnage, renouvelant du tout au tout et sa nature et son histoire, s'effectue un renversement de l'image proposée par le poète anglais. Comme si Pascoli avait délibérément voulu contredire Tennyson.

L'Ulysse romantique, en effet, au début de son monologue, effectuait une récapitulation de sa glorieuse carrière (" je suis devenu fameux... J'ai vu beaucoup, et connu beaucoup ") et affirmait sa domination sur les terres où il avait combattu et sur les mer qu'il avait sillonnées. Rappelons le vers " Je fais partie de tout ce que j'ai connu ", où il déclarait en quelque sorte que partout où il était allé demeurait, immortel, le souvenir de lui. Il était en somme pleinement certain de sa valeur, et donc de son identité. Or l'Ulysse de Pascoli, qui poursuit le récit au-delà du terme où l'avait laissé Tennyson, découvre avec stupeur que tout souvenir de lui s'est effacé, et s'interroge avec angoisse sur son identité, apparemment évanouie. Si nul ne se souvient de lui, alors il est véritablement " Personne " et la ruse imaginée pour vaincre le Cyclope se retourne sarcastiquement contre lui :

> Et le héros subtil demanda au pasteur :
> " Et son œil, qui le lui creva pendant la nuit ? "
> Le pasteur répondit au héros Odysséus :
> " À la montagne ? L'œil ? Qui le creva ? Personne. "

C'est pourquoi il veut interroger les Sirènes et les supplie, pathétique, jusqu'au bord du naufrage :

> " Entre les vérités dites-m'en une seule,
> pour que du moins, avant de mourir, j'aie vécu.
> [...] Il ne me reste qu'un instant, je vous prie,
> Dites-moi seulement qui je suis ! qui j'étais. "

17 Traduction de Albert Valentin, *Poèmes conviviaux* traduits et annotés, Grenoble, Aller père et fils, 1925.

18 Cette histoire de Cyclope à un œil est une légende, plus personne n'y croit, disent les paysans ; les Sirènes sont deux récifs.

19 Pourquoi autrefois être passé sans s'arrêter devant les Sirènes ? pourquoi avoir refusé l'éternelle jeunesse proposée par Calypso ?

Ce sont ses derniers mots. Le mot de la fin, c'est Calypso qui le prononcera – Calypso qui, étrangement, est toujours là, soulignant par sa présence et sa mémoire le motif de l'occasion manquée – quand, recueillant sur le rivage de son île le corps sans vie de celui qu'elle avait aimé, elle lancera ce cri sibyllin : " Ne jamais être! ne jamais être ! C'est plus / de néant mais moins de mort, que de ne plus être ! ». Mieux vaut ne jamais naître que de vivre pour mourir.

Tennyson vivait à une époque marquée par le pouvoir croissant de l'empire anglais, en un temps où le thème de la mer était vivant, fortifié par des personnages devenus presque mythiques comme l'amiral Nelson ou le capitaine Cook : son Ulysse devenait en quelque sorte symbole de l'optimisme et de l'expansion coloniale[20]. À l'orée du XX^e^ siècle, l'œuvre de Pascoli s'inscrit dans les incertitudes d'une période où les vérités de la science ne suffisent plus à rassurer les esprits. C'est du moins ce que le ressent le poète ; il l'exprime avec cet Ulysse douloureux qui, appropriation totale de son auteur, s'est glissé dans la peau d'un être blessé et fragile, anticipant ce qu'il sera souvent au cours du XX^e^ siècle notamment après le succès du modèle joycien, un homme comme les autres.

Mais en ces années charnière de transition d'un siècle à l'autre, où les courants de pensée se croisent et contrastent, en cette époque où l'Italie, fraîche de sa toute récente existence en tant que nation unie et indépendante, manifeste des velléités belliqueuses et expansionnistes (fin XIX^e^ : entreprises en Erythrée et en Somalie ; 1911 : guerre de Libye), au moment où l'Ulysse de Pascoli se dissout dans le néant de la non-existence, un autre Ulysse, fier et fougueux, sillonne les mers avec hauteur : celui que met en scène Gabriele D'Annunzio au début d'un immense poème célébrant la nature, la vie panique, l'héroïsme, les *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi*, publié en 1903.

Ulysse a une place de choix dès le premier livre des *Laudi*, *Maia*[21], et même dès le préambule à ce livre. *Maia* est le récit poétique et fortement idéalisé d'un voyage en Grèce que D'Annunzio effectua en 1895 avec quatre amis, et veut être le message d'une vie nouvelle et d'une nouvelle morale, exaltant les héros, les élus, les surhommes. L'étoile Maia symbolise la force qui préside à la croissance, le pouvoir ascendant de la vie. Le sous-titre, *Laus vitae*, exprime le contenu du livre. Dérivé de théories nietzschéennes réinterprétées par le poète, *Maia* chante la joie d'une vie abandonnée à l'ivresse des sens et à l'instinct, dans une communion avec la nature permettant d'atteindre la plénitude. À ce naturalisme est relié le mythe du surhomme, du héros, de celui qui possède une vitalité et une capacité de jouissance plus importantes que le commun des mortels, et veut imposer sa puissance[22]. Volonté, volupté, orgueil, instinct, tels sont les points cardinaux de la personnalité du héros exceptionnel exalté dans ce livre. Un héros dérivé d'une interprétation partiale, polémique, de l'Ulysse de Dante, et fortement teinté de l'Ulysse de Tennyson.

---

20 Idée émise par Stanford, *Op. cit.*, p. 204.

21 Le poème des *Laudi* se compose de quatre livres dont le premier est *Maia*. Il aurait dû en comporter sept, chacun d'eux devant être consacré à l'une des sept " pléiades ", les étoiles qui, chez les Anciens, réglaient l'époque des traversées. Ceci met d'entrée le poème sous le signe des navigations... mais aussi des poètes illustres, car la Pléiade est également le nom d'un groupe de sept poètes tragiques de l'Antiquité grecque, puis de sept poètes français du XVI^e^ siècle.

22 Il s'agit bien sûr d'une interprétation très partiale de la pensée de Nietzsche. Comme on sait, la pensée du philosophe allemand a été considérablement déformée, accusée de servir le capitalisme impérialiste et d'avoir présidé en quelque sorte au nazisme.

L'invocation aux Pléiades s'ouvre avec ces mots, attribués à Pompée :

> Gloire au Latin qui dit : " naviguer
> est nécessaire ; il n'est pas nécessaire
> de vivre ". Gloire à lui sur toute la mer !

Ce cri d'ouverture, de saveur blasphématoire, met sous le signe de l'héroïsme les navigations dangereuses qui défient la mort. Suit une évocation complexe de montagne, de navire brisé, de dernière tempête, de figure divine, de feu... Et c'est tout naturellement que surgit alors l'illustre silhouette de l'Ulysse de Dante, non plus le damné de l'Enfer expiant ses fraudes, mais un combattant altier, fier du massacre des prétendants de Pénélope et orgueilleux d'avoir bravé les interdits divins, un héros présenté avec des accents délibérément impies, dont la voix est qualifiée de " très sainte " et dont la geste dépasse, par sa virilité et sa force, celle du pâle et humble Galiléen que fut le Christ.

C'est donc sous le signe de l'Ulysse de Dante que s'ouvre le premier livre des *Laudi*, avec cette exaltation de l'action à tout prix, de l'instinct qui pousse l'homme à naviguer, à explorer des zones inconnues, voire interdites. C'est de la même façon que le livre se terminera, par une incitation à reprendre la mer, à renouveler l'action, jusqu'à en mourir :

> Écoute le vent. Allons ! largue les voiles !
> Reprends le gouvernail et l'écoute ;
> car naviguer est nécessaire,
> il n'est pas nécessaire de vivre.

De toute évidence, même si des interprétations romantiques faisaient alors de l'Ulysse de Dante un navigateur héroïque bravant les interdits avec la bénédiction de l'auteur (contraint de le damner, mais malheureux de le faire), c'est l'Ulysse de Tennyson que l'on sent derrière le souffle du poète exalté, l'Ulysse qui déclamait :

> Le port est là ; le vaisseau enfle sa voile
> [...] nous sommes ce que nous sommes :
> des cœurs héroïques et d'une même trempe,
> Affaiblis par le temps et le sort, mais forts par la volonté
> De lutter, de chercher, de trouver et de ne pas plier.

L'invocation aux Pléiades est suivie d'un message où dominent les motifs de la joie et de l'action : le christianisme a terni le monde mais le dieu Pan n'est pas mort. Quel est le vrai sens de la vie ? Quel exemple pouvons-nous prendre ? : l'exemple grec. D'où le voyage en Grèce, présenté comme un parcours de recherche et d'approfondissement de l'âme, vers l'exaltation de la vie active et de l'héroïsme.

Voici donc le poète et ses quatre amis en route vers " l'Hellade sainte ". Et c'est là, dans les eaux de Leucade, qu'ils rencontrent en personne Ulysse. Contrairement à celui de Tennyson, il est seul sur son navire, mais comme son homologue anglais il réalise son impérieux désir de naviguer encore, de poursuivre " sa nécessaire lutte / contre la mer implacable " : une lutte contre les flots entendue, chez le poète italien comme chez le poète anglais, comme " vie ", par opposition à la non-vie de ceux que Dante appelait les " bruti " et Tennyson le " peuple sauvage ". Prolongement de celui de Tennyson, l'Ulysse de D'Annunzio vient de quitter Ithaque pour d'autres voyages.

L'Ulysse de Tennyson déclarait gravement que chacun avait sa voie : celle de Télémaque était une vocation sédentaire, la sienne celle de braver la mer et les vents. Il en est de même chez D'Annunzio, mais le jugement envers ce que l'on laisse derrière soi se colore de teintes plus marquées.

La patrie en tant que terre n'est pas dépréciée : si pour l'Ulysse de Tennyson, Ithaque était un roc stérile peuplé de sauvages, chez D'Annunzio, c'est une terre ascétique à l'image de son roi, rude et forte, mais trop étroite pour lui. Les habitants y travaillent dur, mais... Chacun a sa vocation, disait l'Ulysse de Tennyson parlant de son fils : " il remplit sa tâche, moi la mienne ". Or le sédentaire et trop pacifique Télémaque anglais s'est empâté sous la plume de D'Annunzio :

> Et le sage fils d'Ulysse,
> Télémaque, de son siège
> couvert de peaux épaisses et douces
> gouvernait les porchers.
> Et la pâle graisse [...]
> la graisse pesante s'amassait sur le ventre,
> le long des flancs et dans le cou
> du sage fils d'Ulysse.
> Et il partageait son lit
> orné de belles couvertures
> avec une servante plantureuse.

Tandis que son père, maigre et nerveux, n'a rien emporté sur son navire, si ce n'est son arc, symbole de sa force, Télémaque, roi des porchers, ressemble à un pourceau aimant le luxe. Quant à Pénélope, d'" épouse âgée " qu'elle était chez Tennyson, elle est devenue " servante femelle " : incapable de comprendre son époux, " l'épouse sans tache " se lamente de ne pas lui avoir préféré l'un des Prétendants qui la courtisaient. D'Annunzio l'évoque et glisse sur elle, justifiant son Ulysse qui, tel celui de Tennyson, n'a pas une pensée pour elle.

Quittant une île trop étroite, un peuple de porchers, un fils qui ne lui ressemble en rien, une épouse qui ne le comprend pas, bref une île et une famille de " bruti ", où va Ulysse, et que veut-il ?

" Qu'il est triste de s'arrêter [...] et de se rouiller dans l'inaction [...] Quelque œuvre de renom peut encore être accomplie [...] il n'est pas trop tard pour chercher un monde plus nouveau " s'exclamait le protagoniste du poème anglais. D'Annunzio pousse à l'extrême cette morale de l'action. C'est dans la conquête que son personnage se réalise. Tennyson évoque " ce monde inexploré dont les limites s'évanouissent / Toujours, toujours à mesure qu' [il] avance ", le héros de D'Annunzio part délibérément conquérir l'Univers :

> Contre les tempêtes, contre les destinées,
> contre les dieux éternels,
> contre toutes les Forces [...]
> il me faut combattre toujours,
> avec le front et avec le poing,
> avec la lance et avec la rame,
> avec le gouvernail et avec la flèche,
> pour accroître et répandre immense

mon âme d'homme périssable
sur les hommes [...]
Je ne veux qu'une seule palme
de toi, ô vierge Niké :
l'Univers! et aucune autre.

Ainsi, le héros romantique du texte initial, métaphore du sursaut de vie voulu par le poète, est devenu prototype du conquérant, image mythifiée de l'être d'exception véhiculée par la poétique décadentiste. La profession de foi et le programme exposés s'inscrivent dans les aspirations nationalistes et expansionnistes qui caractérisent la fin du XIX[e] et le début du XX[e] siècle. Ulysse vient bien incarner le nouveau héros, le mythe humain dont D'Annunzio fut le principal chantre, et servir une apologie de l'action et de la violence qui seront quelques années plus tard deux caractéristiques (entre autres) du Futurisme.

L'Ulysse de Tennyson invitait ses matelots à le suivre. L'Ulysse de D'Annunzio est seul, mais lorsque le vaisseau sur lequel voyagent les cinq amis croise le sien, ceux-ci le hèlent et le supplient de les emmener avec lui :

Nous criâmes : Ô fils de Laërte [...]
Nous sommes tous des hommes libres,
et de même que tu tiens dans ta main ton écoute,
nous, nous tenons notre vie dans notre poing,
prêts à la relâcher
ou à la tendre encore. [...]
Prends-nous dans ton navire,
nous te serons fidèles jusqu'à la mort.

Le héros dédaigneux n'écoutera pas ces criaillements. Il posera les yeux sur le front du poète, marquant ainsi du sceau de son regard l'excellence de l'un des cinq voyageurs. À travers l'Ulysse de Tennyson, c'était le poète lui-même qui s'exprimait, repartait, se démarquait des autres. À travers l'Ulysse de D'Annunzio, l'auteur est assimilé au héros comme sous l'effet d'une transsubstantiation. Le poème anglais s'achevait juste avant le départ du bateau vers une destination inconnue ; chez D'Annunzio, la royale voile s'éloigne, lumineuse, dans le silence. Ulysse ne resurgira plus en personne dans le livre. Il aura été une apparition déterminante, conférant sa tonalité à l'ensemble de l'œuvre.

L'Ulysse de D'Annunzio, ce sont les Ulysse de Dante et de Tennyson, imprégnés de la théorie nietzschéenne du surhomme interprétée par le poète à cette époque de sa carrière. Plus que le désir de savoir l'anime la volonté de puissance. Mais n'oublions pas que, pour Nietzsche comme pour D'Annunzio, le surhomme est avant tout un artiste, non un dictateur. En glorifiant Ulysse, D'Annunzio en fait s'est célébré lui-même.

De Dante redécouvert à Tennyson, Graf, Pascoli et D'Annunzio, nous avons eu une suite de créations en chaîne qui ont abouti à la naissance simultanée de deux personnages diamétralement opposés. Tennyson avait emprunté à Dante le refus d'Ithaque et le désir de passer les Colonnes d'Hercule, mais il avait introduit une bonne dose de mépris pour l'île et ses habitants. Graf reprend le thème tennysonnien de l'ennui à Ithaque et du passage des Colonnes, mais en le libérant de sa tonalité orgueilleuse et en conduisant le voyage à son terme. Pascoli s'inspire de la figure de Graf pour la bonté et l'humanité de son personnage, et semble prendre le contre-pied du projet de Tennyson, faisant faire à son protagoniste un

retour vers le passé, un voyage nihiliste débouchant sur la mort comme seule réalité de la vie. Au même moment, D'Annunzio recueille, en les orientant à l'extrême, les côtés méprisants et orgueilleux de l'Ulysse de Tennyson et le lance dans un voyage en avant, vers l'avenir, à la conquête de l'univers. Il ne le fait pas mourir : en le rencontrant, toujours vivant, à près de deux millénaires de distance, il en fait un personnage immortel, le symbole même de l'action, de l'avenir.... ce que Tennyson avait voulu qu'il fût.

En Italie, les poèmes de Pascoli et de D'Annunzio marquent la fin de la période d'engouement des auteurs lyriques et épiques pour un Ulysse centrifuge s'ennuyant à Ithaque et repartant. Après eux il n'y aura plus d'émules pour le lancer à nouveau (et se lancer eux-mêmes) dans une odyssée nouvelle manière : sans doute l'entreprise aurait-elle été répétitive, et pouvait-on difficilement pousser plus loin les figures si divergentes qu'en avaient déjà données les poètes. Les compositions qui lui seront encore consacrées seront de longueur plus modeste, et révéleront une assimilation très humble de l'auteur au personnage, qui pourra être dérivé de Joyce ou d'Homère, plus rarement de Dante ou de Tennyson.

Les poètes ne feront plus repartir Ulysse : ils délégueront ce soin aux auteurs de théâtre. Il n'y a pas lieu, dans les limites de cette contribution, de s'y arrêter davantage[23]. Qu'il nous suffise de souligner que c'est le poète anglais qui, le premier, a donné l'élan aux nouveaux départs d'un Ulysse déçu.

Si des échos de l'Ulysse de Tennyson, bien des années plus tard, sont encore présents, de manière évidente, dans l'opéra de Luigi Dallapiccola, *Ulysse* (1968), et dans la pièce de Vittorio Gassman, *Ulysse et la baleine blanche* (1992), c'est essentiellement l'Ulysse de Joyce, figuration de monsieur-tout-le-monde qui au XX^{e} siècle colore très fortement (ou décolore !) les images réincarnées du héros antique. Si toute existence (même une seule journée) peut être une odyssée, l'héroïsme métaphorique prôné par le poète victorien n'a plus lieu d'être. La vie la plus commune peut être héroïque, à moins que le simple fait de vivre soit une forme d'héroïsme.

Quoi qu'il en soit, il convient de souligner à quel point, dans le traitement de ce thème méditerranéen s'il en est, les Iles Britanniques ont joué un rôle d'importance. Si la source grecque est une base essentielle dont on ne saurait faire abstraction et si quelques heureux prolongements se sont vérifiés en France ou en Espagne, le développement du thème d'Ulysse s'est essentiellement alimenté d'apports italiens et anglo-saxons. Ces influences italiennes et anglo-saxonnes se sont nourries mutuellement, selon un processus dynamique lié non seulement aux échanges culturels entre les régions d'Europe, mais aussi aux échanges humains. Preuve s'il en était besoin qu'aucune culture ne saurait s'enfermer dans ses propres limites. Et l'auteur de ces pages sait bien que leur destinataire, fondateur et directeur de *Théâtres du Monde*, en est depuis toujours intimement convaincu.

Brigitte URBANI
Université de Provence

23 Cf. mon article sur la pièce de Savinio (et ses notes), dans le numéro 2 de *Théâtres du Monde* (1992).

VI - ESSAI ET CRÉATION LITTÉRAIRE

Olivier ABITEBOUL

Deux lectures du *Gorgias* de Platon

René AGOSTINI

Avignon 2000, un journal *(extraits)*

Jacques COULARDEAU

La Chaise Dieu, 3015

Christian PETR

Réflexions sur l'écrit de cinéma

Louis VAN DELFT

Le théâtre du monde, mode d'emploi

Georges VOISSET

Masques et spectacles (poèmes traduits)

DEUX LECTURES DU *GORGIAS* DE PLATON

1. *Gorgias* (507a-508a)

Vox clamabat in deserto : Socrate parle tout seul. Mais comment en sommes-nous venus à cette situation ? En fait, la critique de la rhétorique a été, depuis le début du dialogue, motivée par des présupposés éthiques, par la volonté de définir une morale de vie. Cela a mené Socrate à souligner que ce qui l'oppose à Calliclès porte sur la plus fondamentale des questions : le choix à faire entre deux sortes de vie. Vie de rhétorique et de (politique) ou vie de philosophie ? Vie d'injustice ou de justice ? Là, c'en est trop pour Calliclès : il refuse de répondre, ou plutôt, il *répondra aux* questions de Socrate - pour satisfaire Gorgias - mais *ne répondra pas de* ses réponses. Dès lors, c'est en fait Socrate qui parlera seul. Ainsi, juste avant - et pendant - le passage que nous nous proposons de commenter, Socrate fait les questions et les réponses. Étrange statut d'un discours dont nous aurons à décrypter les implications. La parole solitaire de Socrate porte la marque de l'entière responsabilité de son choix d'une vie de justice et de philosophie. Choix éthique qui suppose, corrélativement, toute une conception ontologique du monde comme *cosmos* et effet d'amour, ou plutôt, d'amitié.

Dans un premier temps, Socrate fait le portrait de l'homme raisonnable (" je dis que... supporter son devoir quand il le faut "). La définition commence par une hypothèse : " Si l'âme raisonnable est une âme bonne ". L'âme raisonnable est bonne car elle est ordonnée, c'est-à-dire qu'en elle est présent un ordre de constitution fondé sur une règle ou norme, donc qu'elle a une qualité spécifique qui l'individualise. Nous remarquons donc déjà un premier glissement de sens qui va de l'ordre comme ordonnance, *taxis*, à l'ordre comme harmonie intérieure et de raison, *sophrosune*. Si l'on accepte ce présupposé selon lequel *l'ordre est raisonnable*, la conséquence se comprend facilement : une âme qui n'est pas raisonnable, dans une logique du tiers exclu (et en effet, que pourrait être une âme ni raisonnable, ni non raisonnable ?), est donc " in-sensée ", " dé-réglée ", c'est-à-dire dés-ordonnée, et par conséquent mauvaise. Ce point étant acquis, Socrate passe de l'âme raisonnable à l'homme raisonnable, c'est-à-dire non plus l'homme d'un point de vue théorique, séparé de son corps, mais l'homme d'un point de vue pratique, en tant qu'il agit, qu'il fait, mais raisonnablement. Or l'homme, en tant qu'il est raisonnable est, nous l'avons vu, ordonné : il fait donc ce qui doit être, c'est-à-dire son devoir. Mais quel est-il ? Ici apparaît l'étrange affirmation d'un devoir non seulement envers les hommes mais aussi envers les dieux. Pour ce qui est du devoir envers les hommes, Socrate l'a déjà annoncé auparavant : ne pas commettre l'injustice ; il le répète ici sous sa forme corollaire : agir avec justice. Ce qui présuppose une connaissance du bien et du mal. Mais d'où Socrate la tient-elle ? C'est ce que précisément la fin de notre texte éclaircira. De même qu'elle donnera la réponse à ce second problème : quel est le devoir de l'homme raisonnable envers les dieux ? Et surtout en fait, *pourquoi* a-t-il un devoir envers les dieux ? En effet, ce devoir, Socrate l'énonce dès maintenant : c'est la piété. Déjà l'*Euthyphron* insistait sur l'aspect contractuel de la piété comme " trafic mutuel " entre les Dieux et les hommes, comme science du sacrifice et de la prière, qui sont ses deux objets, don pour l'acte, demande pour la parole. Le *Lachès*, le *Protagoras* et le *Ménon* y voyaient une vertu

directrice : respect de la loi divine. C'est ce qu'explicitera plus loin la conception du monde comme *cosmos*.

Donc agir avec justice et piété, c'est être juste et pieux : cette déduction n'est pas une tautologie. Socrate conclut de l'action à l'essence. Ce qui n'est pas évident. Platon rapporte ici toute une conception socratique de la morale qui est spécifique : non une morale de l'intention (selon laquelle il ne suffirait pas de faire le bien, mais encore faudrait-il le vouloir) mais une morale conçue comme organisation de l'action dans une existence comme ordre.

Ainsi le dernier trait de ce portrait de l'homme raisonnable, c'est la connaissance des *moyens* d'organiser l'action, de réaliser, c'est-à-dire la connaissance de ce qui est à craindre et de ce qui ne l'est pas quand on agit avec justice, bref, le courage tel que le *Lachès* le définit (en 199d-e). L'homme raisonnable, n'en déplaise à Calliclès, n'est pas du côté des " faibles " : il a la force pour faire ce qu'il *veut*, c'est-à-dire, comme le note Platon, " pour supporter son *devoir* quand il le faut ". Ce qui sous-entend de la part de Platon une distinction entre la force de l'homme raisonnable et celle de l'homme déréglé, entre une force qui réalise le bien et une force qui réalise le plaisir, entre le vouloir du devoir et le vouloir du plaisir : volonté et désir. On retrouve encore cette opposition, qui scande tout le texte, entre ordre et désordre.

Ici Socrate tire les conséquences de son analyse de l'homme raisonnable : il est juste, courageux, pieux, bon, mais aussi, et là la relation d'antécédent à conséquent est moins évidente, il est heureux, et même " bienheureux " : " Oui, il est nécessaire que cet homme qui agit bien et réussit tout ce qu'il fait, réussisse sa vie, qu'il soit heureux et bienheureux ". Il semble que nous soyons en face d'un paradoxe -cher aux Stoïciens- selon lequel la vertu suffit au bonheur. C'est que, une fois de plus, un glissement de sens s'est effectué entre réussir en quelque chose ou être heureux en quelque chose, et être heureux. Ambiguïté que le verbe grec *eu prattein* a provoquée. La question est d'importance éminente puisqu'il s'agit du centre du problème : le type d'existence choisi par Socrate est-il le bon ? Évidemment, il est impossible de répondre. Ou plutôt, Socrate n'arrête pas d'expliquer que la réponse est positive, mais se rendra compte de l'impuissance de l'argumentation logique et finira par recourir au mythe, dont l'intention est protreptique, puisqu'il cherche à convaincre que le désir de philosophie correspond au désir de cultiver le seul bien réel, au désir d'être heureux. C'est ce que corrobore l'usage de l'épithète « bienheureux », très connoté chez Platon. Il fait directement allusion aux îles des Bienheureux, dont il est question au début du mythe, mais aussi dans la *République* (VII, 540b), îles qui sont la demeure de la race héroïque dont parle Hésiode dans *Les Travaux et les Jours* (166 sqq.) ou des hommes bons. Là se rend l'homme qui a " vécu une vie de justice et de piété " et il vit " dans la plus grande félicité, à l'abri de tout malheur ". Pourtant, on ne peut s'empêcher de penser que le plaisir rend heureux. Que le bonheur ne provienne pas de l'agréable, c'est ce que la vie de l'homme " scélérat " - l'opposé du " juste " - va nous révéler.

Plus que de résoudre le paradoxe selon lequel la vertu suffit au bonheur, Socrate a démontré auparavant et soutenu le paradoxe (pour Polos) selon lequel le tyran Archélaos est malheureux. Il l'affirme en 470e : " J'affirme que l'être (...) doué d'une bonne nature morale est heureux, mais que l'être injuste et méchant est malheureux ". Et il le prouve : la

force des forts n'est faite que d'insatisfaction et les tyrans comme Archélaos sont des êtres insatiables dont l'âme est une passoire d'où toute satisfaction s'échappe : serait-ce la loi du plaisir ? Le " scélérat " est " misérable " et " l' homme raisonnable " heureux, non parce que l'un subit la loi du plaisir et l'autre celle du bien, mais parce qu'il est impossible d 'affirmer que le plaisir est identique au bien, parce qu'il y a des plaisirs bons, qui sont utiles, et d'autres mauvais, qui sont nuisibles. Socrate contre Calliclès : non le bien contre le plaisir mais, de façon plus manichéenne, l'éloge du bien contre celui du mal.

Socrate universalise ensuite sa conception : on a démontré que l'homme raisonnable est heureux, donc si quelqu'un veut être heureux (ironie socratique) il doit être raisonnable. Mais ici, deux conditions pour être raisonnable, l'une positive : être tempérant, c'est-à-dire juste (suivant la définition qu'en donne Platon, *République*, IV, 438c-441d) ; l'autre négative : " surtout s'arranger pour ne pas avoir besoin d'être puni ". Notation accentuée, et qui corrobore l'idée selon laquelle Socrate est loin de négliger la partie sensible de l'homme raisonnable : il sait combien plaisir, et donc souffrance, comptent pour lui. Aussi la justice apportera outre la satisfaction du devoir réalisé, le plaisir d'échapper à la souffrance d'être puni si je ne le faisais pas. Mais il ne faut pas que cela soit pris comme principe de détermination, c'est seulement un *effet second*. Non, ce qui doit venir en premier, c'est le devoir : " que justice soit faite ", comme dit Socrate. Respecter cet ordre de valeurs, c'est la condition (" s'il doit être heureux ") du bonheur.

Mais il faut peut-être chercher dans ces termes mêmes (" condition du bonheur ") le mode de l'analyse socratique et les présupposés qu'elle implique. En effet, une condition est toujours *condition pour*. C'est-à-dire que, un peu à la manière - kantienne - transcendantale, *pour* parvenir au bonheur, *il faut* la justice et la tempérance. La fin est déjà connue, il faut se donner les moyens. Cette fin, c'est " le but à atteindre " dont parle Socrate ; c'est " l'objectif " avec lequel on doit vivre. On retrouve à nouveau la nécessité d'une orientation sensée de l'homme et de l'humanité, du niveau personnel comme du niveau de la cité : la justice dans l'individu se réalisant grâce à la tripartition de l'âme (raison / impétuosité / désir), correspondant à la tripartition de la cité (sages / guerriers / producteurs). La réalisation de la fin n'étant possible que si l'équilibre entre les trois parties est respecté et que par exemple, les désirs ne prennent pas l'empire sur les deux autres parties, car, dé-réglés, ils détruisent l'organisation réglée et lui enlèvent - faisant de ses éléments des " vauriens " - toute sa valeur.

Ici s'opère un tournant capital pour l'explication du texte. C'est en effet le moment où toutes les prédications axiologiques trouvent leurs fondements logiques, où l'affirmation éthique voit se dévoiler tous ses présupposés ontologiques.

Platon va faire parler à Socrate le langage non plus du devoir-être, mais de l'être. La première phrase de ce dernier paragraphe, qui est au mode conditionnel, présente pour ainsi dire un argument par l'absurde, mais totalement pervers, puisqu'il suppose évidente une réalité, une conception de l'homme qui est précisément ce qui est problématique, ce qui est la cause du conflit entre Socrate et Calliclès : " L'homme qui vivrait ainsi *ne pourrait être aimé* ni par un homme ni par un dieu " : comme si cette impossibilité d'amour n'était pas

justement ce qui définit l'homme, comme si la possibilité de l'amour était à prendre en compte, bref, comme si l'homme était perfectible, pouvait devenir raisonnable. L'ambiguïté de la thèse socratique, c'est que quand Socrate parle de l'homme, il pense en fait à l'homme tel qu'il doit être, alors que Calliclès le pense tel qu'il est. Ou plutôt, c'est le statut même de ce dont tous deux parlent - la " réalité " humaine - qui est problématique : l'homme doit-il se définir par sa puissance ou son exigence ? Qu'est-ce qu'une définition de l'homme ? Voilà ce qui est en jeu dans l'opposition entre Socrate et Calliclès. Ce qui est difficile, ce n'est pas de s'entendre sur ce qui doit être, mais sur ce qui est. Cette exigence qu'est le *droit* à l'amour est-elle même un *fait* ? Comment penser la définition d'une non-réalité, de ce qui n'est pas encore et qui pourtant est très fortement présent sous la *forme insistante du sens* ? En fait, ce que reproche Socrate à Calliclès, c'est de ne pas *voir le sens*. Et ce sens, il est pourtant inscrit dans le monde : la thèse de Socrate, c'est que le devoir-être est *dans* l'être, que c'est ce qui l'ordonnance. Il est la *raison d'être*, l'ordre dans l'être.

C'est ce que présuppose l'assertion : " Quand il n'y a pas de communauté, il ne saurait y avoir d'amitié ". En effet l'amitié, la *philia*, c'est bien ce principe cosmique dont parlait Empédocle, cette expression d'un lien entre tous les êtres vivants, et ce *principe de relation*, comme *ratio*, c'est ce qui *fait l'ordre*. Ce que Socrate nous apprend, c'est que l'amitié est exigence d'ordre. Et ceux qui, comme Calliclès, ne sont pas capables de regarder vers l'ordre, ceux pour qui l'ordre du regard est délaissé pour l'ordre du discours, pour qui la *philia* n'est pas l'objet du discours, qui ne tiennent pas le discours de la *philia*, ceux-là sont des êtres insociables. C'est pourquoi la communauté devient impossible : si on vit sans *scopos*, comme un brigand, on ne sera pas aimé des autres hommes, ni des Dieux. Pas d'amitié sans intérêt commun, pas d'amitié entre deux " scélérats " ou entre un homme raisonnable et un scélérat. C'est ce qu'exposaient déjà le *Lysis* et le *Politique*, et surtout le fameux portrait du tyran du livre IX de la *République*, ne connaissant ni amitié, ni communauté.

Aussi Socrate va-t-il opposer au discours du sophiste le discours des « sages ». Non plus l'opposition entre nature et loi mais un seul terme : l'ordre. On est lié non par le sens de la justice, mais par l'ordre. Ou plutôt l'ordre peut se dire en termes de modération, de justice, d'amitié. Comme dit Socrate, les sages pensent que les hommes sont « liés par l'amitié, l'amour de l'ordre, le respect de la tempérance et le sens de la justice ». Amour, respect, sens : autant de figures de l'ordre. Ces sages voient ainsi dans le tout du monde un *kosmos*, un ordre du monde. À l'image d'Héraclite et Empédocle, qui parlent d' « ordre », ces sages ne voient pas dans le monde un ordre de la loi *et* un ordre de la nature, l'opposition entre *nomos* et *phusis* ne vaut pas pour eux : l'ordre naturel et l'ordre social sont homogènes et ont la cohérence d'un ordre infiniment métasubjectif. Ce qui veut dire que l'amitié est cosmologique. Le monde est *tout à la fois* nature et loi et l'amitié est cette naturalisation de la loi en même temps que légalisation de la nature. Socrate ne dit pas l'opposition, comme Calliclès, entre ce qui existe sans l'homme - la convention - et ce qui existe par l'homme - la spontanéité. Il dit : universellement il y a de l'ordre. Non plus la dualité légitime d'une contradiction mais l'unité d'une position.

Mais qui sont ces sages auxquels se réfère Socrate ? Sans doute les pythagoriciens... Ici prend sens toute la référence à la géométrie. Socrate appelle Calliclès " savant ", mais avec toute l'ironie implicitement contenue dans l'ambiguïté du mot " sophiste ". Non, les vrais savants, ce sont ceux qui, comme le mathématicien pythagoricien Archytas, désignent

l'ordre du monde par l'idée de proportion géométrique. Il s'agit ici non plus tellement de l'amitié comme *rapport* mais, analogiquement, du rapport comme proportion géométrique. C'est l'idée d'une proportion géométrique qui *réglerait* l'ordre du monde. Et l'égalité géométrique dont parle Socrate, c'est l'égalité de raison résultant d'une proportion multiplicative, et non d'une proportion additive, comme c'est le cas pour l'égalité arithmétique. Calliclès privilégie donc la mauvaise égalité, celle qui fonctionne en termes de plus et de moins au lieu de voir la proportion valable partout. Sans doute faut-il rechercher l'origine de la conception socratique dans cette formidable révolution que fut pour les mathématiciens grecs du IV^{e} siècle la découverte de l'existence de quantités irrationnelles. Elle eut entre autres pour effet de modifier la théorie pythagoricienne des nombres. À l'idée de série discontinue qui explique la formation des nombres par addition ou composition, c'est-à-dire d'une manière purement quantitative, on substitua l'idée de série continue, qui introduit dans cette formation quelque chose d'irréductible et de proprement qualitatif. C'est cette *présence de la qualité* que n'a pas ressentie Calliclès. On sait que l'égalité proportionnelle ou géométrique avait été à la source du principe de justice distributive : incidence du mathématique dans le politique, réponse mathématique du principe qualitatif au principe quantitatif impliqué dans la politique comme démocratique.

On comprend alors ce que signifie le reproche de Socrate à Calliclès : " En fait, tu ne fais pas attention à la géométrie ". Déjà dans les *Lois* (819d), Platon déclarait que l'ignorance de l'arithmétique lui paraissait être le fait, non pas d'un homme, mais d'un pourceau. On reconnaît l'importance pour Platon de l'étude des mathématiques comme indispensable au philosophe, son pressentiment, comme le laissent supposer certains passages du *Timée*, du rôle merveilleux qui serait un jour dévolu aux mathématiques dans l'étude de la nature. Le reproche de Socrate à Calliclès fait écho à la célèbre devise que Platon avait fait inscrire sur la porte de son école : " Que nul n'entre sous mon toit s'il n'est géomètre ".

On voit donc à présent le sens de tout ce qui apparaissait dans les trois premiers paragraphes du texte comme de simples présupposés : l'ordre est raisonnable ; Socrate doit avoir une connaissance du bien et du mal pour parler de devoirs entre les hommes et les Dieux ; la morale est conçue *comme* ordre ; la volonté comme ordre s'oppose au désordre du désir ; le bonheur correspond à l'harmonie ; l'opposition ordre / désordre se retrouve au niveau du couple bien / mal ; le bonheur comme respect de l'ordre et enfin le *scopos* comme organisation réglée témoignent que tout concourt dans ce texte à faire opérer cette notion centrale d'ordre. Socrate veut rendre sensible à l'amour comme devoir envers les hommes et au respect de l'ordre comme devoir envers les Dieux. Socrate ne nie pas l'existence, le problème du désordre. Mais à une conception selon laquelle " au commencement était la guerre ", il préfère une conception du monde comme effet d'amour, d'amitié. Et c'est de l'observation de l'ordre que Socrate tire sa connaissance du bien et du mal, en ce sens que l'ontologique est analogique de l'éthique. La loi de la nature est symbolique de la loi politique. Socrate prône une pédagogie du voir qui apprendrait, non comme Calliclès à voir le mal mais à *voir le bien dans le monde*. Et le bonheur est conditionné par le problème de l'universel : ce qui compte, c'est que tout le monde regarde

dans la même direction. Le bonheur est cette harmonie, car l'harmonie, c'est *faire ensemble*.

2. *Gorgias* (519c-520e)

Dans la dernière partie du *Gorgias*, le dialogue entre Socrate et Calliclès, il y a un moment décisif, que le texte que nous allons commenter présuppose : c'est l'assignation par Socrate d'un but à la vie : non pas vivre longtemps, mais vivre le mieux possible. À partir de ce moment, le dialogue consiste à chercher si les hommes qui se sont mis au service de la Cité s'y conforment. Et le dialogue est d'actualité : il s'agit d'hommes comme Thémistocle, Cimon ou Périclès. Et comme le note Socrate juste avant notre texte, l'enjeu est d'une actualité peut-être encore plus décisive ; parlant des athéniens mécontents des hommes au pouvoir et s'adressant à Calliclès : " ils s'en prendront peut-être à toi et à ton ami, Alcibiade ". Le problème est donc de savoir si le jugement des administrateurs de la Cité par le peuple peut être injuste. À travers les relations de sophistes à disciples, c'est donc toute la conception du système démocratique qui est en jeu. De la solution de ce problème dépend la valeur du dialogue, qui ne sera plus seulement réflexion théorique sur les rapports de la rhétorique et de la justice mais véritable procès polémique des plus actuels.

Dans un premier temps (lignes 1-27), Socrate va s'attaquer aux sophistes, qui se trouvent dans la même situation que les hommes politiques dont nous avons parlé plus haut : ils se plaignent d'être injustement mis à mort par l'État qu'ils gouvernent. " Ceux qui font semblant de faire de la politique " correspondent aux sophistes et aux rhéteurs, selon la division qu'a opérée Socrate au début du dialogue où les arts de l'âme sont la législation et la justice, arts qui sont contrefaits par la sophistique et la rhétorique. " Faire semblant " répond aux expressions " prendre le masque de l'art " ou "se glisser sous ", appliquées par Socrate à Gorgias. Ici donc, la distinction entre " ceux qui font semblant de faire de la politique " et "ceux qui prétendent être des sophistes " nous conduit à appeler, suivant la division rappelée ci-dessus, les premiers " rhéteurs ", les seconds (à proprement parler) " sophistes ". Ce qui revient, de la part de Socrate, à assimiler subrepticement politique à rhétorique, la sophistique gardant un statut un peu à part, que la suite du texte fixera, pense-t-on à ce moment là.

Donc Socrate reproduit le raisonnement illogique des sophistes. Ils ont une prétention : enseigner la vertu. Or, ils reprochent un manque de rétribution de cet enseignement. Donc il y a contradiction : leur projet n'est pas réalisé et était donc bien une prétention, car quelqu'un devenu vertueux aurait versé le salaire dû. Donc ils n'ont pas enseigné la vertu, puisque les disciples ne paient pas : c'est une preuve par le fait. D'où le ton faussement étonné de Socrate, annoncé par l'adjectif " étrange ", et même à la limite de la moquerie, comme le sous-entend la concession : " les sophistes qui, par ailleurs, sont de savants hommes ".

Socrate montre en fait le ridicule de leur plainte : tel est pris qui croyait prendre. L'exclamation qui conclut leur raisonnement illogique traduit le ton le plus railleur qui

soit : le disciple, qui est en " possession de justice " (si l'on en croit son maître) " fait preuve d'injustice " à l'égard de celui-ci, " en se servant d'une chose qu'il n'a plus : l'injustice ! ". Ce retournement est significatif : le sophiste est pris à son propre piège, comme un enfant qui se plaindrait en s'exclamant : " c'est trop injuste ! ". L'injustice, Socrate montre que tous ceux qui la subissent, y compris les sophistes, la ressentent comme une disproportion entre ce que l'on pense qui doit être et ce qui est réellement. C'est l'entêtement du fait.

D'où la réaction énervée de Calliclès, qui se sent visé par le ridicule, non pas directement, puisqu'il a une opinion très négative des sophistes, mais indirectement, parce que Socrate se complaît à ridiculiser, à raisonner tout seul afin de forcer Calliclès, par cette distance, à comprendre le but de cette raillerie.

C'est pourquoi après l'exposé du fait, Socrate fait une demande d'accord, cherchant à légitimer le fait. Et cette légitimation ne peut s'obtenir que si Calliclès répond à Socrate, prenant la responsabilité de cette interprétation du fait (" le raisonnement des sophistes est illogique ") - ce qu'il ne fait pas. Socrate en appelle donc à l'amitié, il questionne " au nom du Zeus de l'amitié ". Cette référence à l'amitié rappelle ce que Socrate avait dit à Calliclès au début du dialogue, parlant d'une communauté de sentiment entre eux : " Toi, moi, nous deux ensemble, sommes amoureux... " Il réitère donc sa question, mais sur un autre plan. On sait de toute façon, que depuis l'intervention de Gorgias demandant à Calliclès de continuer à parler, même sans être d'accord, ce dernier ne fait plus que répondre à Socrate, sans répondre de son discours. Cet accord que procure l'amitié n'est pas un accord d'approbation du discours mais de respect du dialogue.

Alors Socrate va faire un rappel dont la signification est pleine de force : " n'entends-tu pas dire ". L'expression renvoie à l'opinion commune, la *doxa*, qui affirme la prétention des sophistes à éduquer " en ayant pour but la vertu ". Le rappel signifie : il s'agit bien du " procès " des sophistes. Or, Calliclès fait une double réponse, témoignant de la duplicité de sa position. Il répond d'abord " oui ", ce qui semble signifier qu'il est d'accord avec le rappel, et, en même temps, il semble n'être pas d'accord, puisqu'il feint de ne pas voir le rapport entre les sophistes et des " hommes qui ne valent rien de rien ". C'est bien la simulation de l'absence de compréhension transcrite communément dans l'expression : " je ne vois pas le rapport ", à la limite de la mauvaise foi.

D'où le ton employé dans la réponse de Socrate, qui répond en fait par une question-exclamation équivalente à celle de Calliclès. Au " pourquoi te mettrais-tu à parler " répond le " pourquoi parlerais-tu ", nécessaire équilibre du droit égal de parler entre les deux interlocuteurs. La tension est révélatrice d'une autre tension, celle de l'alternative : il faut bien que les hommes dont Calliclès et Socrate parlent soient *ou bien* les sophistes, *ou bien* les rhéteurs, semble-t-il.

Ici éclate l'opposition présupposée jusqu'ici. En fait, y a-t-il seulement une différence entre sophistes et rhéteurs ? Socrate fait les questions et les réponses et répond que non, s'engageant dans une exposition de " la vérité " qui a toutes les apparences du dogmatisme. Voire du dogmatisme sophistique. Car faire de deux mots une même réalité, n'est-ce pas les confondre, et par là passer à côté de la vérité qui est comme l'a appris la

méthode dialectique, production de différences ? Le " c'est la même chose " ou le " ils sont presque pareils " revient à confondre le semblable et l'identique, prenant le ton dogmatique de l'expression commune : " c'est du pareil au même ". S'il n'y a pas de différence, de quel droit Socrate a-t-il divisé la contrefaçon de l'art politique en deux concepts : la sophistique et la rhétorique ? Il y a là un problème. Et Socrate a beau poursuivre sur le ton moqueur (" bienheureux ") ou même subversivement agressif (" puisque tu n'y connais rien "), il semble bien y avoir équivoque.

Cette présence de l'équivoque recelait en fait celle du paradoxe qui fonde la vérité socratique " la vérité est que (l'expression est pour le moins dogmatique) la sophistique est plus belle que la rhétorique comme le pouvoir législatif est plus beau que le pouvoir judiciaire ". La vérité est donc un jugement de valeur (" plus belle que ") qui se fonde sur une analogie (" comme "). La seule façon d'expliquer cette vérité serait de voir une précession de la formation sur la technique du soin, des arts formateurs sur les arts curateurs.

Socrate prend ici un ton faussement naïf (" Moi, je croyais que ") pour contester le droit de reproche aux sophistes et démagogues. L'apparition de ces derniers révèle l'insistance sur le problème actuel du politique dans l'Athènes démocratique. La seule chose que concède Socrate à ces derniers, c'est le fait (et non le droit) de se contredire eux-mêmes : d'où l'ironie du ton qui donne le droit de s'accuser soi-même.

La dernière partie du texte (lignes 57-95) s'applique à fonder ce droit au reproche et Socrate institue un modèle socio-économique de réflexion : celui de l'échange, du contrat. Ce que présuppose le reproche, c'est le contrat. On ne peut, par exemple, si l'on est entraîneur de gymnastique, reprocher à ses disciples le manque de reconnaissance de ce qui est dû (à savoir le salaire qui est leur forme de participation à l' " échange " entre entraîneur et disciple) que si l'on a " établi " auparavant un contrat fixant le mode de réciprocité, de rétribution.

Le ton de l'expression " les hommes ne sont pas injustes parce qu'ils courent lentement " (" mais à cause de leur injustice ") ramène à l'essentiel dans le rapport enseignant-sujet de l'enseignement : la justice. L'injustice dans l'enseignement, c'est un mal, qui consiste à être rétribué sans avoir rendu service. Sinon, c'est un rapport des plus sûrs, on serait tenté de dire des plus " rentables " : celui de l'offre du conseil et du remerciement par l'argent, comme dans l'exemple de la construction de maisons.

Ce dernier préfigure, en s'y opposant, l'exemple de l'*administration* de sa maison, et de sa cité. Le passage qu'une analogie entre construction et justice aurait pu rendre possible, ne l'est pas, car la justice se situe sur un plan radicalement différent. Il ne s'agit plus là d'enseigner à construire, mais à construire bien, non plus d'enseigner n'importe quel art mais d'enseigner l'art de vivre. D'où la " preuve par la honte " rendant l'importance de l'enjeu. Dans le premier cas " il n'y a rien de *laid* à cela ", dans le second " on juge que c'est une *vilaine* chose ". Cela rejoint le problème initial du " comment bien vivre " par le détour que nous avons suivi du " comment administrer le mieux possible " (sa maison et sa cité).

L'évidence explicitée par Socrate à la fin de notre texte est la résolution du problème. La justice garantit par nature, par définition, la réciprocité, l'égalité. Celui qui a reçu le bienfait d'être juste ne peut que désirer en faire bénéficier les autres : celui qui est (devenu) juste ne peut que l'être (non seulement envers soi mais) envers les autres. C'est même à cela qu'on le reconnaît. La justice comme acte de rétribution (qui tend à rendre égale la participation des deux individus impliqués dans le rapport) est le signe de la justice comme possession d'un bien.

Ainsi la justice apparaît comme signe de justice, *index sui*, l'avoir renvoyant à un être. Et le problème initial de savoir si " le chef d'un État saurait être injustement mis à mort par l'État dont il est le chef " semble être bien résolu : la réponse est non. Le jugement porté par le peuple sur l'homme d'Etat ne peut être injuste. Le thème de la reconnaissance fonctionnant durant tout ce texte est bien révélateur de ce que la justice n'est pas à proprement parler ce qu'on connaît, et qui serait vrai ou faux suivant la science qu'on en a, mais la justice, c'est ce qui se reconnaît, tout comme l'injustice : c'est ce que le peuple d'Athènes a prouvé lors du procès de Socrate...

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

AVIGNON 2000, UN JOURNAL

(extraits) *

Dans cette ville il y a un " pont " qui n'est plus un pont depuis longtemps, un " pont " qui ne mène à rien, ou qui mène à tout, ou au vide, ou au plongeon dans l'eau trouble du fleuve, l'eau sale du fleuve, si bien qu'on ne peut, pour la plupart, que revenir sur ses pas pour rentrer en ville, ré-intégrer la ville, rejoindre la ville, où l'on ne rejoint rien ni personne. On fait les cent pas dans la monotonie en ne comptant que sur sa vie intérieure pour diversifier le paysage de la promenade. On pourrait dire que ce " pont " ne mène qu'à lui-même, lui-même qui n'est pas un pont, ce qui résume pas mal de choses. C'est le nombril de la ville. Le premier nombril de la ville. C'est pourquoi il est le facteur principal de la renommée de cette ville, ce *pont-qui-n'est-pas-un-pont*... Les gens, à ce qu'on dit, ne savent plus si, jadis, on dansait *sur* le " pont " ou *sous* le " pont " et, plaisanterie à part, ce serait plus important de savoir si, aujourd'hui, on peut ou on ne peut pas, à défaut de pouvoir le traverser, y danser - dessus ou dessous, peu importe... Quoique danser *sous* le *pont-qui-n'est-pas-un-pont*, plutôt que *sur* le *pont-qui-n'est-pas-un-pont*, soit peut-être, par cette *vision promise* de vieilles pierres et d'un toit en voûte, la promesse de remémorations et d'émotions liées à nos cavernes ancestrales, avec le chatouillement de nos racines, le bruissement de nos sources, et le parfum de nos essences, et qu'ainsi ce *lieu* s'avère propre à une danse véritablement déliée et unifiante ainsi qu'à une traversée simultanée, ou concomitante, bien plus épaisse, bien plus profonde, bien plus *traversante* que tout ce que l'homme d'aujourd'hui peut ou pourra imaginer...

En été, on voit les touristes y marcher avec, à l'oreille, un guide, oui, un guide, mais en forme de téléphone portable ou mobile, un guide désincarné, va sans dire, une voix désincarnée, comme toutes les voix du tourisme et de la contemporaine raison " culturelle ", une voix qui leur raconte l'histoire, ou les histoires, de la ville et du *pont-qui-n'est-pas-un- pont* et de leur passé obscur et glorieux. Certains n'ont parfois que leur propre téléphone portable ou mobile. Ceux-là viennent donc sans guide. On peut sans peine imaginer qu'ils partagent, à distance, grâce aux communications à distance qui font la gloire et l'euphorie de notre siècle (alors que ce qui fait sa vraie gloire, moins euphorique toutefois, c'est l'invention de *l'incommunication rapprochée*), avec la personne aimée qui n'a pas pu ou pas voulu les suivre, ou qu'ils n'ont pas pu ou pas voulu emporter avec leurs bagages pour ce voyage extraordinaire, cette promenade délectable sur un des " ponts " les plus illustres de France et qui ne fait plus, depuis belle lurette, le lien entre les deux rives. C'est un " pont " qui va de la ville à la ville par un petit détour faussement buissonnier au-dessus des eaux, où le ciel n'arrive plus à se refléter. La pierre est belle et le site est, certes, magnifique, prestigieux. Le palais des papes, *deuxième premier nombril* de la ville, dont l'histoire, à elle seule, concentre toute la confusion et tout le chaos sacrés et consacrés de l'histoire mythifiée des hommes et de toutes les histoires conséquentes, subsidiaires, domine le site, avec cette vierge depuis peu dorée, qui donc brille comme tout ce qui brille, et qu'on peut prendre soit comme une représentation un peu contournée du Veau d'Or, soit comme la bénédiction forcée par l'homme, tirée par les cheveux, de lieux historiques et touristiques, surtout commerciaux, où se mêlent la niaise adoration d'absurdes horreurs et d'inénarrables complications embellies par la gloriole historienne, la mythologie moderne et la jubilation maligne des marchands.

---

* Ceci est le début de ce texte qui devrait paraître dans son intégralité en 2001/2002.

Mais cette ville n'est pas seulement célèbre pour son *pont-qui-n'est-pas-un-pont* et pour son palais des papes, elle l'est aussi pour ses remparts...

D'ailleurs, ce *pont-qui-n'est-pas-un-pont*, personne ici, j'entends la plupart des natifs de la ville ou de la région, ceux qui sont censés être nés ici ou être de la région et y vivre, personne, disais-je, ou peu s'en faut, ne connaît son histoire. J'ai été frappé par ce fait dès mon arrivée ici. Naïvement, je m'intéressai à ce monument historique et touristique, surtout commercial, ce monument au-dessus des eaux, ce monument assez surprenant pour moi au début, et dont les vieilles pierres, évidemment, sont, comme les vieilles pierres le sont toujours et partout, séduisantes et admirables. Je questionnai pas mal de gens au hasard de mes rencontres. Autant de contacts superficiels, certes, mais qui n'en étaient pas moins, ici, des exploits (j'allais dire des miracles). J'ose pas dire tout ce que j'ai entendu... Enfin, la " meilleure " version de l'histoire, ou du mythe, de ce *pont-qui-n'est-pas-un-pont*, et de sa destruction, cette destruction qui, en fait, l'a construit, puisque, s'il était resté entier, il serait bien moins intéressant, s'il était resté un *pont-qui-est-un-pont*, il ne serait pas intéressant du tout, la meilleure version de son histoire, disais-je, c'est celle de ce gérant d'une grande épicerie qui me dit, avec un accent provençal qui d'emblée lui donnait tout le charme plutôt indiscret et même vulgaire d'un santon vivant et, de surcroît, grotesquement vêtu d'une blouse blanche de pharmacien, que c'étaient les bombardements allemands qui, pendant la deuxième guerre mondiale, l'avaient ainsi réduit... Je signalai à cet honnête citoyen, dont je ne savais s'il plaisantait ou s'il se moquait de moi, que, manifestement, ce ne fut pas une réduction... Soudain moins animé et moins loquace, il me regarda sans rien dire, assez longtemps, le sourcil froncé, l'oeil un peu hagard, ne comprenant décidément rien à ce que je voulais dire... Fort de cette expérience sans pareille, mais aussi des souvenirs de mes solitaires déambulations " françaises ", où j'avais souvent été amené à chercher une rue, un lieu, un quartier, et, donc, à demander mon chemin, je pris conscience qu'il est rare que les français de souche connaissent vraiment bien leur ville, où ils sont censés être nés, qu'ils sont censés habiter, où ils sont censés vivre ; je pris conscience que les Français de souche sont de bien piètres indicateurs quand il s'agit de vous diriger ou de vous orienter dans le dédale d'une ville censée être leur ville, leur ville natale, leur ville où ils vivent, et j'en conclus, un peu désabusé d'abord, puis très vite encouragé, qu'il faut apprendre tout seul à lire tout seul les cartes et les plans, voire, au fil de ses errances et à la faveur de ses découvertes, aller jusqu'à se faire sa propre carte ou son propre plan sans aide et sans aucun espoir d'aide et sans hésiter, au gré de ses humeurs et de ses inspirations, à baptiser soi-même, tout seul, les rues, les lieux, les quartiers. C'est un peu comme ça que j'ai été amené, soit dit en passant, à baptiser ce pont " demi-pont ", un peu comme on dirait " demi-portion ". C'est comme ça, à mon sens, qu'en terre étrangère on peut en venir à connaître les lieux bien mieux que ceux qui sont censés y être nés ou y avoir élu domicile et y vivre. C'est comme ça que les immigrés de la France en viennent parfois à connaître la France mieux que les Français de souche et que tous les indigènes des régions. C'est comme ça que les immigrés de la France finissent parfois par être plus français que les Français de souche et que tous les indigènes des régions, et qu'ils finissent aussi par aimer les villes, les rues, les lieux, les quartiers, et tout le pays, mieux que les français de souche et que tous les indigènes des régions. Et c'est comme ça, oui, comme ça, enfin, que les immigrés de la France finissent aussi, finalement, par égayer et faire vivre une terre, un pays, un quartier, une rue, un lieu, que les autochtones, eux, n'égayent plus depuis fort longtemps et que, par conséquent, ils ne font plus vivre.

C'est une très petite ville. Du sud au nord des remparts, vingt minutes ou, à un train plus lent et plus intéressé, une demi-heure. C'est possible en ligne droite, par la rue

principale, ladite *rue de la république*, qui, au-delà des belles vieilles pierres de l'office du tourisme, n'est que banques, boutiques, grands magasins, vitrines, et passage. Il y avait, au début, un débit de sandwichs turcs, *kebabs* et autres spécialités vraiment exotiques, vraiment originales, et tellement différentes des sempiternelles et très classiques fausses boulangeries et des arrogantes, morfondues et dispendieuses pâtisseries et autres traiteurs gastronomiques et pourvoyeurs de spécialités sans surprise... - un débit de sandwichs turcs, disais-je, qui, sur une protestation des voisins se plaignant des odeurs ma foi fort délicieuses et fort appétissantes, faillit être fermé d'autorité par la municipalité et déplacé hors du sacro-saint centre de la ville, pour y être remplacé par je-ne-sais-quoi... Bref. Après cette *rue de la république essentiellement* marchande, il y a le *rond-qui-n'est-pas-rond* de *la place de l'horloge*, l'horloge compte le temps sans assagir personne, *la place de l'horloge*, donc, avec ses terrasses, où se compte l'argent, et qui se jouxtent très étroitement, étrécissent l'espace, et, chaque été, attirent des foules de touristes béats de ne plus être dans la réalité et qui s'extasient devant la petite gastronomie de fortune qu'on mijote pour leur béatitude, et il y a aussi le manège de *la place de l'horloge* , qui, lui, semble rond, semble tourner rond, au milieu, pas exactement au milieu, pas au centre, du *rond-qui-n'est-pas-rond* de ladite place, et, après la place et son manège, au-delà d'une vénule écrasée entre la banque de France et un hotel-restaurant aux prix plutôt rédhibitoires, il y a la place monumentale du *palais des papes*, toute pavée, étagée, dominée par le jardin des doms où monte une allée assez raide bordée d'arbres dont certains, trop penchés, ont été étayés. C'est une vision qui me travaille que celle de ces arbres anciens, ces *arbres-à-béquilles* ou *arbres-en-béquilles*, il émane de *leur personne* quelque chose qui me semble d'actualité... Bref. Au fond et en haut de cette place, on voit la façade admirable du *petit palais*, peut-être ce qu'il y a de moins petit dans cette ville, il doit beaucoup à la Renaissance italienne et, comme tout ce qui, ici, est intéressant, aux belles vieilles pierres.

Mais revenons aux remparts qui sont le deuxième grand facteur de la renommée de cette ville. Son deuxième nombril. Après le *pont-qui-n'est-pas-un-pont* (nombril N°1a) et le palais des papes (nombril N°1b).

Ces remparts ont été entretenus et ils le sont encore. Les vieilles pierres sont restées belles. L'entretien ne les a pas trop abîmées. Je n'ai jamais vu personne se promener sur le chemin de ronde, je n'ai jamais vu personne y pavoiser de sa personne, par fantaisie ou par défi, ou même, tout simplement, par curiosité -ou pour rire. De là-haut, le point de vue et le panorama devraient être très intéressants. L'expérience, que j'imagine assez excitante, je ne l'ai encore jamais tentée moi-même. C'est un couple d'Irlandais nourri de légendes et de mythes barbares qui m'a fait prendre conscience du potentiel manifestement jamais exploité des illustres remparts de cette ville... On est parfois agréablement étonné de voir se dresser haut derrière ces remparts de grands arbres touffus et bien verts. Et on est aussi étonné, mais moins agréablement, de voir monter beaucoup plus haut que le chemin de ronde des façades d'immeubles modernes dont même la teinte de la peinture ne fait rien pour une quelconque harmonisation de ce vernis à parpaings ou à briques et de ces pierres brutes, vénérables, que le temps n'aura toujours pas usées quand ces immeubles modernes seront peut-être tout gris, eux, et défraîchis, et écaillés, ou quand leurs façades mêmes ne seront plus et que, par conséquent, eux-mêmes ne seront plus non plus... Les remparts font aussi la fierté de la ville. Si le *pont-qui-n'est-pas-un-pont* qui fait aussi sa fierté (c'est une ville très fière, il est difficile de se cantonner à quelques échantillons seulement des objets de sa fierté, mais je vais faire un effort) fait penser à une communication interrompue ou suspendue, ou à une impasse, mais une impasse belle, ou à un cul-de-sac, mais un cul-de-sac sans tête, ou à une sorte de voie de fuite ou d'évasion... - *tu arrives au bout, face à*

l'horizon vert, sous le ciel, au-dessus des eaux, en tête-à-tête avec le vide, et soit tu rebrousses chemin, soit tu te jettes dans le vide, tu te jettes, toi, en jetant tout ce qu'il y a derrière, tout ce qu'il y a à jeter, le pont-qui-n'est-pas-un-pont *de la ville, et la ville et tout ça, TOUT ...* - si le *pont-qui-n'est-pas-un-pont*, disais-je, me fait aussi penser, paradoxalement, à une sorte de no-man's-land, ou, mieux, de désert invisible que chaque touriste, en sa dérive inconsciente, vient inspecter afin d'en vérifier, d'en authentifier, l'existence, sous la conduite d'un guide qui n'est même pas là, une voix comme d'ailleurs, un *guide-qui-n'est-pas-un-guide* , une *voix-qui-n'est-pas-une-voix* mais qui sourd d'un petit rectangle miraculeusement pratique et maniable et étudié pour se loger dans la paume, près de l'oreille, près du cerveau... - un désert invisible, disais-je, mêlé de passé, de belles histoires, ou d'histoires embellies, et d'une discipline mentale passée dans les mœurs depuis longtemps, un désert blanc qui flotte au-dessus de la civilisation ou qui vit et rayonne très précisément entre le ciel et l'eau, derrière une sorte de voile blanc peut-être moins invisible et très pesant tout de même pour un voile, même blanc, *c'est ça le fardeau de la civilisation et de tous les civilisés...* - bref, ce désert, ce no-man's-land, ce vide, cette voie d'évasion ou de fuite, ce cul-de-sac, cette impasse, cette incommunication, ce voyage interrompu ou suspendu vers l'autre rive, ou l'autre rêve, ce statu-quo, cette stase, cette stagnation, cette suspension entre une eau courante et un ciel mouvant, cet arrêt, ce blocage, ce mur, cet au-pied-du-mur, cette visite-en-rond, cet enfermement, ce lien court au bout duquel ça se promène, au bout duquel *ça promène*, cette laisse, ce faux laisser-aller, ce faux laissez-faire, ce laisser-vivre formel, dans les formes... - tout ça, c'est le pont coupé, ce pont coupé même pas en deux, puisqu'il n'y a qu'une rive, une seule rive, une seule et unique rive, le même rêve historico-mythique, toujours le même rêve touristique et commercial, surtout commercial, un seul et même rêve touristique de l'inutile histoire mythifiée, ce pont coupé, cassé, brisé, tenant encore comme une excroissance morbide, tenant encore et rayonnant comme une métastase de tout ce qu'il y a derrière, tout ce qu'il y a au fond... - bref, si le *pont-qui-n'est-pas-un-pont* me fait penser à tout ça, les remparts, eux, me font penser à cette réalité première, ici, ce *réel incontournable*, de l'existence d'une ville dans les remparts et de l'existence d'une autre ville hors des remparts. Les gens bien, la presse, les natifs de la ville ou de la région, tous ceux qui semblent vivre ici, disent *intra-muros* et *extra-muros*. Entre l'intra et l'extra, c'est le *MUR-OS* qui s'affirme, le mur-os s'affirme, le mur-os *affirme*... Les prix de l'immobilier ainsi que l'industrialisation et la ghettoïsation conjuguées du plus clair de l'extra peuvent servir à schématiser ce qu'on pense dans l'intra et en haut lieu, et dans les couches immédiatement inférieures ou moins immédiatement inférieures, de l'extra et de l'intra. D'ailleurs, entre l'intra et l'extra, il n'y a pas de pont non plus. Ou encore moins. Il faut penser à ça, peut-être, *pour qu'enfin le pont-qui-n'est-pas-un-pont se sente à sa place* et qu'il prenne son vrai sens et sa vraie valeur, qu'il prenne un sens et une valeur (presqu')universels. Le pont entre l'intra et l'extra n'a jamais été construit, il ne le sera jamais, il existe quand même. C'est parce qu'il n'a jamais été construit et qu'il ne le sera jamais qu'il existe, il existe encore plus que s'il avait été construit ou que s'il allait l'être... C'est la même logique que celle du *pont-qui-n'est-pas-un-pont* , la même logique que pour ce " demi-pont ", comme on dirait " demi-portion " (" demi " c'est, ici, optimiste et flatteur), ce " demi-pont " qui, parce qu'il est " demi-pont ", existe encore plus que s'il était zéro-pont, encore plus que s'il n'était pas, et encore plus, aussi, que s'il était un *pont-qui-est-un-pont*, un pont entier, un vrai pont, un pont existant, un pont un, son rêve existe encore plus, entre ces deux rives auxquelles il ne sert à rien, il existe encore plus que s'il les reliait, ces deux rives... Entre l'intra et l'extra, entre ces deux rives encore plus éloignées que les deux rives du *pont-qui-n'est-pas-un-pont* historique et touristique, surtout commercial, le pont brille par son absence comme le

pont-qui-n'est-pas-un-pont brille par sa " moitié " absente (moitié étant ici une estimation plutôt optimiste et flatteuse)... - et tant pis pour ceux qui n'oseront jamais sauter dans le vide et traverser à la nage, traverser *à la rage*... - ce *pont-jamais-construit* entre l'intra mur-os et l'extra mur-os existe donc quand même dans les discours des politiciens et dans ceux des couches immédiatement inférieures ou moins immédiatement inférieures, c'est *le filigrane universel*, disons que l'intra mur-os et l'extra mur-os existent à une échelle bien plus grande que celle de cette ville seulement représentative mais très fière, cette très petite ville si pleine d'orgueil et de suffisance, ils existent dans toute la ville fière, dans les rues, les lieux, les quartiers, toute la terre, certains en sont moins fiers, et, évidemment, ceux de l'extra connaissent mieux l'intra que ceux de l'intra ne connaissent l'extra, ceux de l'extra connaissent mieux l'intra que ceux qui sont censés y vivre, et ceux de l'intra ne connaissent pas du tout, ignorent totalement, *ignorent*, ceux qui vivent, ceux qui vivent vraiment, dans l'extra. C'est un peu la même logique que celle des immigrés de la France qui connaissent et, tout *compte* fait, tout *bien* considéré, aiment mieux la France que les Français de souche et que tous les indigènes des régions, les immigrés de la France qui égayent et font vivre la France, les rues, les quartiers, les lieux, plus et mieux que tous les Français de souche, plus et mieux que tous les indigènes des régions, parce qu'ils vivent vraiment, eux.

Les remparts séparent donc et distinguent bien nettement deux zones sans communication réelle au plan de l'existence, tout comme le *pont-qui-n'est-pas-un-pont* sépare et distingue, un peu moins nettement tout de même, deux zones sans communication réelle au plan de *La Vie*. Autrement dit, on a le *pont-qui-n'est-pas-un-pont* avec un sentier de balade borné, balisé, organisé, attraction apparemment historico-touristique mais ostensiblement mythifiée pour le commerce, surtout le commerce, avec l'autre rive, l'autre rêve, inaccessible et qui, dans un recoin oublié, oublieux, névralgique et anesthésié, des cerveaux, près de l'occiput, miroite toujours mais pour ne faire sauter dans le vide, tomber vers l'autre rive, invisiblement, l'autre rêve, qu'une toute petite poignée d'hommes, les plus forts, les plus hommes, les seuls, les uniques ; et on a un rempart circulaire, un rempart en cercle, pas exactement un cercle, un rempart qui tourne en rond quand même, un *rond-qui-n'est-pas-rond* , un cercle voilé, un mur à histoires, un mur des lamentations silencieuses, un mur des lamentations sourdes, un mur des lamentations feutrées, calfeutrées, un mur des lamentations mais dont les lamentations *constitutives* étouffent, suffoquent, sous les nombreuses couches de ravalement officié par les officiels, un mur des lamentations dont les lamentations chantent, *constitutivement*, une douce musique historico-touristique, surtout commerciale, une muraille de pierres bien entretenues mais heureusement restées pierres, une muraille de pierre heureusement restée pierre et qui, malheureusement, est une nouvelle ligne de démarcation pour cette ville mais aussi pour toutes les villes, toutes les rues, tous les lieux, les quartiers, toute la France, toute la terre, une ligne de démarcation entre deux mondes sans pont, même aérien, une nouvelle ligne de démarcation planétaire ici reproduite à l'échelle d'un microcosme, une ligne de démarcation qui, peu à peu, tourne au fossé, à l'abîme, et qui, bientôt, pourrait bien tourner à la ligne de front, une ligne de front qui a déjà fait ses preuves dans cette ville, dans d'autres villes, dans bien des rues, bien des lieux, des quartiers, en France et partout ailleurs en Europe, dans le monde, ligne de démarcation qui peu à peu tourne à la tranchée, la tranchée toute prête pour la guerre, une nouvelle guerre des tranchées... Il n'y a pas de pont ni de " demi-pont " ni de pont aérien ni de pont souterrain. Mais ce pont qu'il n'y a pas, il existe quand même, il brille par son absence, il ne sera jamais construit, tout ce qui le construit parfois, ô zéro-pont soudain luisant comme une mèche, une traînée de poudre, une marée noire inflammable... - tout ce qui le construit, zéro-pont d'inexistence accédant, fugitif, à l'existence, et dans la catastrophe... - tout ce qui le construit, c'est quand il y a, de l'extra

vers l'intra, de *La Vie* qui déborde, et, de l'intra vers l'extra, plus rarement tout de même, des courses d'uniformes ou, étonnamment, des arlequinades égarées, arlequinades d'égarés, pantins, poupées, fantoches, marionnettes, polichinelles et autres animaux savants, noirs et blancs dedans, bigarrés, bariolés, chamarrés dehors, arlequins et arlequines égarés et dont l'égarement leur fera découvrir, pour la première fois et aussi, le plus souvent, pour la dernière fois, quelque avant-goût à jamais insoupçonné d'une autre vie et d'autres vies, dont ils seront vite protégés, définitivement prémunis, chers arlequins, chères arlequines, par quelques uniformes ou quelques uniformés de rigueur...

Le *pont-qui-n'est-pas-un-pont* et la ligne de démarcation ou potentielle tranchée des remparts représentent à mes yeux la véritable constitution de l'Europe, la véritable constitution européenne, c'est comme *la charte de l'an 2000* qui viendrait, en quelque sorte, de me sauter aux yeux, et sans m'aveugler, par l'intermédiaire de ces symboles qui ont *pris*, ou se sont pris, ou *noués*, dans la pierre, symboles de pierre, soudains *bourgeons de sens* soudain ouverts, béants révélateurs, sous la pression conjuguée du lointain et précieux passé de ces pierres, de la pierre de ces pierres, leur matière, leur matrice, la Terre-Mère, et du présent, de l'" ordre " du présent, *re-présentation* de plus en plus chaotique, opaque, et *trahie* par la pierre, par le souffle ancestral de la pierre primitive, originelle...

Combien de touristes et visiteurs fidèles et réjouis du *pont-qui-n'est-pas-un-pont*, clair symbole, ici, on le saura, d'un *pont-qui-brille-par-son-absence*, ont " injustement " pâti de ces remparts et des sauvages incursions qu'ils provoquent de l'extra vers l'intra, précisément par ce *pont-qui-brille-par-son-absence*, que symbolise bien imparfaitement le *pont-qui-n'est-pas-un-pont*, *le pont-qui-brille-par-sa-moitié* (" moitié " étant ici une estimation au-dessus de la réalité)... - encore que ces touristes et visiteurs fidèles et réjouis soient souvent, eux aussi, d'un monde tout européen, c'est-à-dire américain, où ils pourraient, avec un peu d'imagination et avec un peu de volonté aussi, visiter, également fidèles et, on l'imagine, étant donné qu'ils sont des touristes européens, également réjouis, et même si, chez eux, il est, habitude oblige, vie quotidienne oblige, plus invisible ou moins manifeste, le même type de *pont-qui-n'est-pas-un-pont*, le même type de " demi-pont ", comme on dirait " demi-portion ", ou de *pont-qui-brille-par-sa-moitié* (" moitié " étant une estimation optimiste et flatteuse et donc, ici, un mot inexact)... Et ce qui exactement est " injuste ", peut-être, disais-je, c'est que ces touristes et visiteurs fidèles et réjouis et tout européens, c'est-à-dire américains, ont peut-être déjà pâti chez eux de œ même type de remparts, ce mur-os faussement circulaire, c'est une ville qui n'est pas ronde (quelle ville est ronde ailleurs que dans l'habitat antique des Celtes ou celui de l'Afrique encore parfois, de plus en plus rarement, miraculeusement sauvegardée par ses Africains ?), ce mur des lamentations secrètes, c'est ça le fardeau de la civilisation et de tous les euphoriques civilisés, j'aime l'orthographe anglaise de remparts, " ramparts ", qui rappelle " ramper ", ces remparts qui symbolisent si bien le *pont-qui-brille-par-son-absence*, le pont jamais construit et qui ne le sera jamais, on construit de plus en plus de remparts, ces remparts qu'on peut imaginer comme le résultat de la destruction du *pont-qui-brille-par-son-absence* quand il était *pont-qui-brille-par-son-possible*, c'est-à-dire qu'on l'aurait couché ou *fait ramper*, ce pont, et qu'on l'aurait dressé sur sa tranche basse effilée et donc coupante comme un fil de lame ou de rasoir si bien qu'il se serait planté dans le paysage, dans le paysagisme, et sa partie haute aussi effilée et donc aussi coupante comme un fil de lame ou de rasoir que sa partie basse blesse, écorche, mutile, voire ampute, quiconque essaierait de le franchir *même en son absence ou en son invisibilité...* - bref, ce qui exactement est " injuste ", peut-être, disais-je, c'est que ces touristes et visiteurs fidèles et réjouis et tout européens, tout américains, ont peut-être déjà pâti chez eux de ce même type

de remparts tout aussi visible en son absence, présent en son invisibilité, tout aussi brillant et tout aussi manifeste que dans cette ville, et tout aussi dangereux, coupant, blessant, mais, bien sûr, que, habitude et vie quotidienne obligent, ils ne s'en sont jamais rendu compte et que, donc, cette ville, " ma ville ", pourrait faire office de *tourisme catalyseur de conscience*, nouveau Grand Tour, vraiment nouveau, et dans *la classique tradition britannique revisitée*, ce qui, à mon avis, tourisme et visites obligent, fidélité et réjouissances obligent, est peu probable, serait très rare... Cela restera à mes yeux une bonne raison, peut-être la seule bonne raison, la seule et unique raison, peut-être la meilleure raison, d'accepter, de *tolérer*, que cette ville ait déjà été " promue " " ville *européenne* de la culture en l'an 2000 ", ville *vraiment européenne* de la culture en l'an 2000, ville *vraiment européenne* de *la vraie culture européenne* en l'an 2000, ville *vraiment européenne* de *la vraie culture européenne* en *l'an 2000 européen* ... -l'an 2000 vraiment européen, c'est-à-dire occidental (ne devrait-on pas dire *accidental* ?), c'est-à-dire *américanoccidental*, ou *américaccidental*, vraiment... C'est cette culture-là, la seule culture, la seule vraie culture, la seule et unique culture, la meilleure, celle des *catalyses de conscience* où chacun *peut*, sans hélas le faire toujours ni sans même le savoir, sans savoir que c'est possible ou qu'il le faut, que c'est vital, essentiel, indispensable, veiller à sa lucidité et à *La* Lucidité, veiller à la vie de son esprit et à *La* Vie de *L'*Esprit...

René AGOSTINI
Université d'Avignon
30 Juin 2000

LA CHAISE DIEU, 3015

Loukardill pose en douceur son VSI (Vaisseau Spatial Individuel) en provenance du satellite Europa de Jupiter, enfin de ce que Jupiter est devenu en 2012, le deuxième soleil de la galaxie, Lucifer, le donneur de lumière, et de ce qu'Europa est devenue en 3001, une planète libérée de la surveillance du Monolithe.

On lui a dit, à l'agence centrale du tourisme sidéral Tsienville, que La Chaise Dieu sur la vieille planète Terre, elle aussi libérée du monolithe solaire et du monolithe lunaire en 3001, dont la mort est, tous les millénaires, plus proche - est le Temple le plus sérieux, mais aussi le plus branché, de la musique terrienne dans sa phase de postmodernisme tragico-liturgique, en ce temps où tous les dieux ont été abandonnés depuis presque dix siècles, toutes les religions remplacées par le concept de Deus, et rien d'autre.[1]

Comme Loukardill aime la musique, quelle qu'elle soit, il est venu voir ce sanctuaire qu'on lui dit inoubliable. C'est d'ailleurs son ami Métakill qui le lui a bien expliqué après sa propre visite, l'an dernier. Il lui a raconté la beauté incommensurable de son expérience par TMD (Transfusion Mentale Directe). Depuis ce jour, il n'a plus qu'une envie, c'est de venir.

Aussi voilà, il est venu et il va voir. Quant à vaincre, on verra plus tard.

Il a passé une journée complète sur l'intersidnet, au site même de La Chaise Dieu, et il a ainsi été totalement formé aux possibilités et à l'équipement nécessaire qu'il a commandé et a reçu dans les heures même qui ont suivi la commande par téléportation moléculaire. Et c'était hier.

Le kit comprenait beaucoup de choses, et la première qu'il vient d'utiliser c'est le CD-NAV qui a permis à son VSI de faire le voyage et de se poser parfaitement au pied du site de cette Chaise Dieu, par téléportation bioléculaire. Il faut vous dire que dans ce monde il existe deux modes de transports : la téléportation moléculaire pour les marchandises et la téléportation bioléculaire pour les êtres vivants. On remarquera que, pour ne pas choquer les autochtones (l'être vivant arriverait à sa destination uniquement vêtu de sa propre peau : inutile de vous dire que certaines espèces sidérales n'ont pas exactement une peau des plus attirantes, et que la nudité qui résulterait d'une conception étroite de cette téléportation bioléculaire ne serait pas tout à fait faite pour rassurer certains autochtones, du fait des étranges appendices que certains corps sidéraux vivants développent à la fois par héritage génétique et par gymnastique transgénique), et pour avoir toujours à sa disposition les machines nécessaires à son voyage et en particulier à son retour, la téléportation bioléculaire transporte en même temps que l'être vivant un certain nombre d'objets inertes, comme par exemple les vêtements.

Il sort donc immédiatement de son VSI dans un vaste creux en contrebas de ce qu'il reconnaît tout aussi immédiatement comme étant l'Abbatiale dont il a étudié tous les détails par avance. Il met son antivol sur son VSI. Il s'agit tout simplement d'un système qui repousse automatiquement les intrus et ne reconnaît que le vrai propriétaire. Ce système fonctionne à partir d'une substance qui est produite sur la base de divers fluides hormonaux tirés du propriétaire, et il est activé par une liaison transmoléculaire qui active devant un corps intrus les verrouillages et autres défenses du VSI, tandis qu'elle active les mêmes verrouillages, mais pour les déverrouiller, devant le corps du propriétaire, avec en

1 Voir pour plus de détails, les traités du Docteur Arthur C. Clarke sur l'odyssée de l'espace, 2001, 2010, 2061, 3001.

plus la dimension mentale nécessaire qui est capable de reconnaître si ce propriétaire arrive de son plein gré ou non. Il s'agit d'une hormone très spéciale découverte en 2776 dans un laboratoire de Boston. Cette hormone n'est produite par un corps vivant que lorsque ce corps est entièrement libre de ses mouvements et décisions. En l'honneur d'un autre événement ancien, cette hormone à été appelée la Boston Tea Party, ou BTP (à ne pas confondre bien sûr avec une industrie qui a définitivement disparu en 2199, à savoir le Bâtiment et les Travaux Publics. Tout aujourd'hui se construit par simple téléportation industrielle).

Mais passons sur ce sujet qui devient un peu trop technique. Nous disions donc, que Loukardill met son antivol hormono-transmoléculaire sur son VSI. Et il monte lentement vers le bâtiment qu'il voit là-haut sur le rebord de crête, par une route ancienne bordée de murs de pierres et de quelques maisons aussi en pierre. Il suit à la lettre les instructions de sa formation.

Dès son approche de la Fontaine de l'Eau Sacrée, au pied du grand escalier, il est assailli par de jeunes enfants, habillés d'étranges capes et pantalons ou jupes noires. On notera que ces enfants sont sidéropolites et viennent donc de beaucoup de planètes, assurant ainsi un mixage des races et des espèces vivantes, assez rare à trouver dans le monde de 3015, un monde qui respecte grosso modo la séparation entre les uns et les autres, pour éviter les émotions fortes ou bien les incompréhensions linguistiques que la science avancée de ce monde n'est toujours pas capable de résoudre, car leurs machines à traduire sont, comme on disait, il y a longtemps dans la province France de La Chaise Dieu, de véritables vaches espagnoles. Ces enfants lui proposent le programme du MXLIX[éme2] Festival de La Chaise Pieu en forme de DVD-ROM qu'il doit mettre dans son lecteur portatif et qu'il peut consulter, tant en lecture avec les lunettes à écran intégré, qu'en écoute avec les sondes auriculaires. Il achète donc un programme pour deux piastres sidérales, le met dans la fente du lecteur, chausse les lunettes et branche les sondes. Il est enfin entré dans le décor.

Il s'approche de la Fontaine et suit le Guide du programme. La Fontaine vibre lentement d'une eau qui s'écoule de plusieurs becs. Au fond de l'eau des milliers de pièces accumulées au travers des âges. Il plonge le bras et en ramène une qu'il contemple.

C'est une pièce de cinq euros de 2875, l'année de l'application de la Transfusion Mentale Directe à la musique. Une certaine Annaball Igator a branché, par impulsions cérébrales, la TMD sur un logiciel nouveau de composition musicale. Ainsi les mouvements les plus fins de l'influx neuronal devenaient automatiquement des phrases musicales. Tout un chacun pouvait devenir alors compositeur, même si la richesse de la composition variait énormément en fonction de la complexité des activités neuronales des uns et des autres. Les vrais compositeurs, ceux qui avaient un sens esthétique, pouvaient ensuite modifier la composition. À partir de ce moment-là, avec un simple lecteur miniature de TMD doté d'un processeur musical, la vie devenait une musique permanente, mais une musique personnelle.

On s'aperçut alors que l'agressivité des êtres vivants disparaissait par simple déchargement de l'influx neuronal et sa mise en boucle musicale pour le sujet lui-même. Les sujets devenaient contemplatifs et n'avaient plus besoin de décharger leurs pulsions sur les autres. Un grand débat eut alors lieu, de savoir si on devait pousser la recherche au niveau du processeur musical, car si on modifiait sensiblement la traduction musicale de l'influx neuronal, on pouvait influer ainsi sur le comportement des uns et des autres. Les

2 Mille quarante-neuvième, pour ceux qui ont oublié d'apprendre leurs chiffres romains en classe.

expériences furent poussées très loin sur des animaux, en un premier temps, puis sur des " malades mentaux ", en un deuxième temps, et enfin sur des " sujets asociaux " en un troisième temps.

Nous passerons sur les détails des résultats, tous positifs. Deux camps apparurent. D'une part, ceux qui considéraient que l'on ne devait pas modifier le fonctionnement naturel tel que Deus l'avait créé. C'était le camp des déistes. D'autre part ceux qui considéraient que les espèces pensantes faisaient partie de Deus et donc à ce titre avaient le droit d'intervenir dans le fonctionnement naturel défini par Deus. C'était le camp des humanoïstes. La décision fut alors prise de poursuivre les expériences et de les appliquer strictement aux personnes déviantes, après consultation d'un comité pluri-éthique pour confirmer la déviance et sa dangerosité ou sa suicidarité (dangerosité dirigée sur le sujet lui-même, aussi connue comme auto-dangérosité). Il fallait en plus que le sujet soit volontaire, car le processeur était alors implanté dans le cerveau lui-même sous la forme d'un rétrovirus au niveau de VADN du sujet, rétrovirus qui devenait totalement irréversible et, l'histoire le prouva, transmissible aux descendants dans le cadre de la reproduction sexuée tout autant que dans le cadre de la reproduction clonée. Un nouveau débat s'engagea pour savoir ce qu'était le volontariat chez un sujet mentalement perturbé ou chez un sujet socialement dangereux et emprisonné.

Les deux camps d'avant se retrouvèrent opposés. Un malade mental ou un criminel emprisonné a des motivations non contrôlables pour le premier et un désir de fuite faussant toute décision pour le second, disaient les déistes. Par contre les humanoïstes prétendaient que l'important c'est le résultat, que l'important c'est de manger la pomme sur l'assiette, que l'important c'est de manger le pudding, et non d'attendre que la pomme sur l'assiette pourrisse et le pudding devienne rance. C'est le bon sens productiviste, matérialiste et utilitariste des humanoïstes qui l'emporta. Ainsi, aujourd'hui nous n'avons plus de prisons, ni de déviants d'aucune sorte. Il est vrai aussi que cela semble avoir fait disparaître la peur de quoi que ce soit, car la peur, a-t-il été découvert, n'était que l'impossibilité d'établir une relation neuronale logique et directe. C'était un blocage complet de la relation au monde extérieur, d'où la peur obsessionnelle devant les araignées, les serpents ou les étrangers ; ou bien un déchargement de l'influx neuronal vers les centres moteurs, d'où une peur panique qui menait à la fuite, au lynchage ou encore au recours permanent à la police et aux forces de répression pour repousser ou détruire, d'une façon ou d'une autre, les choses qui provoquaient cette peur.

Depuis l'application de cette invention, la police est devenue obsolète, les armées aussi. Elles ont été dissoutes et remplacées par un seul corps d'intervention technique qui n'a plus à traiter que des pannes de ce système de contrôle neuronal et des maladresses des uns ou des autres, voire des pannes des machines et systèmes artificiels. On s'aperçoit d'ailleurs que de plus en plus de sujets normaux demandent l'application sur eux de ce système de contrôle neuronal. Aujourd'hui environ 75% des individus en sont dotés, malgré une campagne séculaire des Déistes qui affirment que nous ne sommes plus des êtres pensants mais des êtres agissants programmés. Mais que vous importe toute cette philosophie. Bon Deus. Nous sommes ici pour aller au Festival.

Loukardill rejette donc la pièce de cinq euros dans la Fontaine et, comme il lui est indiqué dans le programme, jette en plus une pièce de dix centimes de piastre sidérale en émettant le vœu que sa soirée soit un succès. Autour de lui, le monde est devenu un univers virtuel quadridimensionnel qu'il peut gouverner par ses simples désirs mentaux en appuyant cérébralement sur les touches d'une boite d'outils qui varie de lieu en lieu.

Il choisit Shakespeare pour commencer. Le génie de l'air, Ariel, apparaît, nu comme l'air bien sûr, et entouré d'une treizaine d'esprits mâles ou femelles ou ambisexes (soit les

deux, soit aucun), qui dansent tout autour, de toutes leurs chairs révélées. Notons bien sûr qu'il s'agit d'humains terrestres conformément au temps shakespearien. Cela d'ailleurs rassure un peu Loukardill qui aurait été assez surpris qu'on lui envoie des humanoïdes d'un autre monde en complet hiatus anachronique avec Shakespeare. Il a gardé de sa mère originaire de la Terre l'idée que l'humanoïde terrestre a une beauté superficielle, épidermique supérieure à bien d'autres espèces. Il aime en effet ces peaux totalement glabres et ces corps aux proportions savamment évoluées. C'est donc avec le plus grand plaisir qu'il se soumet totalement aux injonctions de cet Ariel et de sa bande d'esprits. Et Loukardill sourit au jeu de mot qu'il vient de faire.

" Salut Loukardill étranger !
Monte à cet escalier sombre !
Découvre le monde d'autrefois !
Un monde où un frère volait
Le trône de son frère et l'exilait
Dans une île déserte et battue des vents ! "

Il monte donc l'escalier sous un vaste porche. L'espace immense de ce hall d'entrée est entièrement peuplé de faunes, de naïades et de satyres qui chantent les louanges de la musique liturgique ancienne, celle précédant la grande révolution divine sidérale. Le Deus sidéral universel d'aujourd'hui, ferment de la pensée technologique et scientifique, a rendu toutes les pratiques anciennes bien païennes, même si les déistes considèrent qu'il y a une totale filiation des dieux anciens à ce Deus sidéral universel qui n'en est que l'abstraction, le concept parfait.

Mais son voyage lui permet de revenir en ces temps lointains. Il s'apprête donc à pénétrer dans le monde de la sensualité, des émotions, de la passion, du sacrifice humain, des rites barbares, aujourd'hui que la mort est devenue quasi-interdite, ou plutôt que la mort naturelle ou infligée a été abolie pour laisser la place à la seule mort choisie et désirée. La mort est devenue une décision personnelle, comme de se lever à huit heures ou de devenir navigateur intersidéral. D'ailleurs cette mort se pratique à la demande dans des centres funéraires où toutes les garanties de totale liberté de décision sont assurées.

Un faune, de toute évidence tiré des peintures d'un certain Pablo Picasso, le plus grand représentateur de faunes et de satyres non censurés de quelque façon que ce soit (Deus ! que celui-là bandait bien) s'approche de Loukardill et lui dit d'une voix suave et transgénique :

" Bienvenue, monsieur Loukardill, à la chaise dieu. Veuillez
pénétrer dans le monde de l'antique beauté ! "

Il passe une porte étroite et pénètre dans le cloître. Celui-ci est entièrement reconstruit, bien que cela ne soit que virtuel, comme son Guide le lui explique, et il en fait lentement le tour. Il se trouve d'abord pris à partie par un jeune homme qui tient un crâne à bout de bras auquel il parle.

" To be or not to be, that is the question.
To sleep ! Perchance to dream, ay, there's the rub.
For in that sleep of death, what dreams may come ? "

Loukardill reconnaît *Hamlet,* que sa mère lui lisait quand il était encore un petit enfant -s'il ne l'avait pas reconnu le Guide le lui aurait dit-, et son cher Yorick. Plus loin un jeune garçon embrasse subrepticement une jeune fille au milieu d'une musique ancienne.

> " O thee, dear saint, let lips do what hands do.
> They pray, grant thou, lest faith turns to despair.
> Saints do not move, though grant for prayer's
> Sake.
> Then move not while my prayer's effect i take.
> Thus from my lips, by yours, my sin is purg'd. "

C'est *Roméo et Juliette,* qu'il a tant aimé, quand il lisait cette pièce, en cachette pour ne pas être accusé de passéisme et de passionisme par ses camarades, à l'Athénée des Sciences Appliquées. Par simple impulsion mentale, il garde le sujet et change de période. C'est alors un immense chant à la gloire de Maria qui s'élève. *West Side Story* vient de faire son entrée. Il écoute ce chant et se remémore les nombreuses occasions où il regardait ce film au fond de la nuit, toujours dans son Athénée, quand il n'avait encore que dix-sept ans. Puis il en revient à Shakespeare.

Plus loin encore il trouve un roi qui délire comme un fou à peine sorti d'un cauchemar.

> " The lights burn blue. It is now dead midnight.
> Richard loves richard, that is I am I.
> Alack I love myself. Wherefore ? For any good
> That I myself have done unto myself ?
> O no ! Alas, i rather hate myself !
> For hateful deeds committed by myself. "

Ce Richard III l'écœure un peu de sa suffisance et de sa vanité, si vaine que sa diabolicité résonne comme un glas qui répéterait neuf fois " Myself ! Myself ! Myself ! Myself ! Myself ! Myself ! Myself ! Myself ! " dans la nuit. Et sa vanité le fera mourir à Bosworth en 1485, le summum de ce chiffre satanique, 999. De quelque façon qu'on la tourne, cette date n'est que la condensation concentrée et compressée de 9. Il se souvient d'un de ses professeurs qui passa un temps fou à leur faire comprendre qu'en ce temps-là on croyait que les chiffres contenaient l'avenir. 1+8=9, 4+5=9, 1+8+4+5=18 (=2x9) =9, 1485=1 lx5x3x9. En ce temps-là il aimait ces doux archaïsmes et il se les remémore en un éclair dans ce recoin du cloître de La Chaise Dieu. Combien il devait être doux et difficile de vivre en un temps où de telles superstitions dominaient tous les esprits !

Il passe alors le troisième angle de ce cloître et voit rouler la tête d'un homme à un billot de bois tandis que le cou projette son sang sur plus d'un mètre, en fait pratiquement jusqu'à ses pieds. Un pas de plus et il était couvert de ce sang gluant.

> " Ainsi meurent les ambitieux et les ingrats
> qui tentent de déposséder la Reine Vierge
> du pouvoir que Dieu lui a donné
> de ses états qu'elle a sanctifiés. "

Que le sort de Raleigh, amant de la Reine Élisabeth et fondateur de colonies aux Amériques, lui semble dérisoire, et cette Reine Élisabeth, sotte et jalouse. On ne conquiert jamais pour soi, mais toujours pour d'autres, et cependant Deus n'a rien à voir avec les positions de pouvoir que l'on peut parfois occuper, toujours de façon temporaire et transiente.

Et il en est revenu à la porte étroite et il pénètre dans une cour intérieure par une porte latérale sur sa droite. Avant d'entrer, il appose sa main droite à l'écran d'un lecteur de paume qui donne le feu vert à sa pénétration. Petite cour intérieure entièrement décorée de fleurs virtuelles, et dans chaque fleur, au cŒur même des pétales, un visage miroite, souriant ou pleureur. Il reconnaît rapidement dans ces visages sa mère, son père, et ses amis. Mais bien sûr aucun frère et aucune sœur dans un monde où chaque femme et chaque homme ne peut avoir qu'un enfant, puisque, depuis quatre siècles, une manipulation génétique a fait que la femme ne peut connaître qu'une seule fécondation, et que l'homme, à la déclaration de la naissance, est soumis à l'inoculation d'une protéine qui le rend à jamais stérile. L'amour n'est plus alors qu'un plaisir.

Mais Loukardill a bénéficié du Mouvement de Libération de l'Enfant, animé par des déistes militants qui refusent que l'on change la nature que Deus a créée. Ainsi, il est le père d'au moins trois enfants de trois mères différentes, et il a pu échapper à l'inoculation fatale, car son statut de père a été dissimulé, avec la complicité active des mères qui risquent autant que Loukardill si la dissimulation est découverte. On a ainsi dans ce monde un enfant sur deux qui n'a pas de père.

Aussi Loukardill ne s'attarde-t-il pas longtemps à ce cimetière fleuri des frères et des sŒurs qu'il n'a jamais eus et n'aura jamais. Et dire qu'ils manquent aujourd'hui d'hommes et de femmes pour coloniser les nouvelles galaxies. Mais rien n'y fait. Rien. La règle n'est pas abolissable car la manipulation génétique de la femme est irréversible. Le seul espoir réside dans la rencontre de nouvelles espèces humanoïdes encore vierges de cette manipulation.

D'où un nouveau débat, dans lequel les déistes jouent un rôle important, qui consiste à montrer le danger, sinon d'extinction, du moins de minoration et de domination qu'encourent les espèces humanoïdes actuelles face à celles que l'avenir leur fera rencontrer. Les déistes financent même un laboratoire spécial qui essaie de trouver le moyen de renverser cette manipulation génétique. Sans succès pour le moment, mais l'espoir demeure. Il faudra, si cela réussit, alors convaincre le monde sidéral d'un retour en arrière, ce que ce monde sidéral refuse systématiquement, et ce que les nouvelles espèces humanoïdes refuseront probablement, car cela leur donnera un pouvoir immense. L'autre solution est d'augmenter le nombre de naissances féminines, ce qui est fait depuis environ un siècle, d'où la proportion de deux femmes pour un homme, et aussi la tolérance du Mouvement de Libération des Enfants et des naissances sans père déclaré.

Il pénètre enfin dans l'Abbatiale, après avoir à nouveau apposé sa main à l'écran d'un lecteur de paume qui fait surgir immédiatement devant lui une naïade qui le guide jusqu'à sa place, dans un léger frôlement et volètement de tulle translucide ou presque. Il passe sous la porte du jubé, effleure le pape et son tombeau au passage, et s'assoit gentiment sur sa chaise.

" Bon concert ! Monsieur Loukardill ! " dit la naïade, à laquelle il remet quelques centimes de piastre sidérale en pourboire, une coutume archaïque dont il avait été prévenu par son Guide et son programme. Et la naïade disparaît comme une image à un écran d'ordinateur.

Il regarde autour de lui et découvre qu'il est maintenant entouré de mille autres spectateurs venus de toutes les galaxies connues. Il se penche en lui-même et choisit, comme tous les autres ont déjà fait, un faciès et un personnage qui seront ceux de Yorick, un simple crâne tenu par deux mains élevées dans les airs. Yorick, ce gredin de clown de Hamlet. Ce grand questionneur de la mort humaine du temps où la mort existait encore. Yorick préférait jouer sa mort aux dés, plutôt que de se faire tout petit dans sa boîte en attendant qu'un autre joue sa vie, sa vie à lui Yorick, aux cartes, sans lui demander la moindre permission, bien sûr. En ce temps-là, on pouvait mourir du simple pari gagné par un inconnu dans une auberge. Yorick se souvient bien du sort de son meilleur ami, Shylock, devenu la simple mise d'un jeu entre deux cavaliers dans une taverne. Et comme Shylock était juif, tous les gens présents ne purent qu'approuver le sort qui lui fut fait : il fut simplement violé et coupé en petits morceaux par le cavalier qui avait gagné le jeu, et tous les spectateurs tenaient Shylock pour l'empêcher de fuir ou de protester. Ses cris les faisaient rire. Et chacun emporta un morceau, le cŒur revenant au cavalier gagnant. En ce temps-là un morceau de juif faisait un bon repas du dimanche.

Dans le chœur de l'Abbatiale, l'immense praticable est fermé d'un vaste rideau de scène bleu azur virtuel, tout parsemé d'étoiles scintillantes. Une cloche sonne quelque part au plus profond de la voûte. Un grand orgue sonne à son tour. Une pièce dodécaphonique tridimensionnelle. Les sons ne tombent cependant pas des tuyaux. Ils sont captés et envoyés aux trois points nodaux de la Nef des Moines, à chaque pile d'angle devant le chœur et au-dessus de la grille du jubé. Et là ils sont libérés de façon rayonnante. La circulation du son est alors parfaite et vous enveloppe d'une chaude couverture musicale. La sonnerie de l'orgue ne dure que quelques minutes et Loukardill a décidé de ne pas l'habiller virtuellement pour essayer d'avoir la vraie musique d'autrefois, ou du moins de n'avoir que la musique.

Puis le rideau virtuel, peu à peu, se délite et apparaissent un orchestre et un chœur de chanteurs, comme on n'en fait plus depuis longtemps, depuis que la musique est devenue entièrement mécanique, et que l'on peut la composer comme on le veut, en suivant ses plus simples et ses plus infimes envies. Le Chef est déjà là et les applaudissements crépitent. Il suffit d'ailleurs de presser de son désir interne le bouton " Bravo " à la droite de la page spéciale du programme de la soirée dans le fond de scène que le DVD-ROM crée. Il y a aussi un bouton " Bouh ". Mais il est spécifié par un astérisque, que les organisateurs ne sauraient en rien garantir les réactions hostiles du public contre celui ou ceux qui troubleraient leur plaisir.

D'abord *La Messe* et *Motet pour les Trépassés* de Marc Antoine Charpentier. Autour des musiciens, une sarabande joyeuse et silencieuse de gens de tout acabit, dans le plus parfait désordre, déroule ses méandres. Chaque personnage est accompagné d'un squelette, ou d'un cadavre pourrissant et perdant des lambeaux de chair à chaque pas, ou d'une momie couverte de bandelettes. Chacun de ces couples y va d'un pas de danse parfaitement ajusté sur la musique de Charpentier, et le programme projette sur le fond de scène l'identité de chacun, qui est mise en surbrillance à tour de rôle. Ainsi, engaillardis par toutes ces représentations de la mort, défilent tous les grands maîtres et chefs de ce Festival depuis sa création. Loukardill en reconnaît certains et presse mentalement sur un bouton " Guide " qui affiche quelques éléments de biographie.

" Albatros Michel. Grand chef suisse qui a laissé sa baguette par testament, trois ans après sa mort, à un jeune inconnu du nom de LAIGLE (aucun lien encyclopédique). Mais cela ne donna satisfaction à personne et n'eut pas de suite. "

" McAdam Paul. Après un fulgurant début de carrière sur les musiques les plus inconnues et sur une redécouverte des musiques anglaises des âges classiques, il s'orienta vers la musique électroacoustique et retrouva ainsi, par greffage du programme Doors 2010 sur le programme Caves 2003, toute la magie perdue de musiques anciennes et primitives du temps des temps humains où " Dieu " était un esprit présent au cœur de la société, un esprit un peu farceur et très humanisé. On pense qu'il retrouva là une influence amérindienne, civilisation qui réalisait souvent " Dieu ", esprit suprême, dans des êtres mythiques plutôt espiègles, joueurs et bienveillants. Il eut un grand succès et permit à La Chaise Dieu de se développer sans précédent en proposant la présence à distance dans le Chœur des Moines, système de présence virtuelle encore fort prisée et qui permet à des milliards de gens d'assister au Festival, comme s'ils y étaient. "

Puis Loukardill se lasse de ce Guide et se concentre sur la nouvelle pièce de musique.

Les Sept Dernières Paroles du Christ en Croix d'Heinrich Schütz. Autour des musiciens, dirigés par une femme, un immense désert se déroule peu à peu et quelques personnages avancent en portant des croix. Exactement sept personnages. Et sur chaque croix une des paroles du Christ est inscrite. Puis viennent derrière des femmes voilées et à genoux qui hurlent des plaintes en forme de mélopée, qui se mêlent à la musique en une si belle communion que le désert en tremble comme un mirage ondulant sous le soleil écrasant. Loukardill est fasciné par cette vision en forme d'épure. Il tremble littéralement d'une transe si forte que sa vision à la fois se trouble et en devient encore plus vive. Ainsi se projettent, dans ses prunelles et sur ses rétines, ces femmes qui souffrent et ces hommes qui portent les croix. Ce ne sont plus que des silhouettes scintillantes de noir et étincelantes de feu sur un fond qui n'est plus qu'un immense vide à la couleur indescriptible. Il n'a jamais connu une telle vision que dans le plus profond de l'espace. Cela lui rappelle Io près de Lucifer, cette planète totalement possédée par son volcanisme. Et la musique semble venir d'un trou noir insondable et envelopper la vision d'une charpie douce et moelleuse, chaude et parcourue d'éclairs de glace.

Lassé cependant de ce spectacle, Loukardill presse le bouton " GORE " et le décor change. Ce ne sont plus qu'hommes flagellés, femmes violées et brutalisées, enfants découpés en dés de chair, vastes bûchers où sont jetés ces déchets humains. Loukardill s'étonne d'une telle mise en scène et en appelle au Guide qui lui explique : " En ce temps-là, la mise en croix n'était que le point final d'un supplice qui tenait du jeu pour les suppliciants. Jeu cruel, mais fort apprécié, qui permettait toujours de voir affluer les volontaires pour s'engager dans l'armée ou les corps de justice. D'ailleurs, il avait fallu rendre cet engagement payant pour en limiter l'extension. Ces supplices étaient tellement appréciés que l'on pouvait y assister moyennant finance, ou même acheter le privilège d'une participation totalement définie. Chaque sévice, chaque mutilation avait son prix, et plus la mutilation était jouissive pour l'acheteur, plus le prix était élevé. Le summum en était la castration. On raconte même qu'un acheteur de ces plaisirs payait une véritable fortune pour cette ablation particulière, la castration, à condition de pouvoir la faire avec ses propres dents. Le plus grand événement de ce genre fut la défaite d'Hannibal dans sa marche sur Rome. Deux cents romains achetèrent le droit d'infliger de tels sévices à Hannibal lui-

même avant sa mise en croix. Nous préférons ne pas énumérer ces deux cents sévices dont la barbarie est telle que même une simple machine en attraperait une nausée mortelle. "

Loukardill alors appuie sur le bouton " Moine ". Et ce ne sont plus que des moines pénitents noirs, rouges ou blancs, à longues cagoules et en longues robes. Ces moines semblent chanter la musique, qui monte non plus des instruments mais des cagoules. La lumière peu à peu s'efface, et ces cagoules et ces robes semblent ne plus contenir qu'un feu intense et scintillant. L'orchestre, qui a ainsi disparu, laisse la place à un immense brasier au fond d'un vaste trou creusé à la terre. Et dans ce brasier, les moines jettent des hommes, des femmes et des enfants, nus et bien savamment torturés, en criant une antienne, toujours la même : " Merci, mon dieu, merci de cette chance de purifier mon âme et de gagner la vie éternelle. " Au-dessus de ce charnier brûlant monte une plainte qui s'écrit au ciel noir. Une plainte qui réunit tout ce que l'histoire humaine avant le grand changement universel a pu produire de barbarité et de cruauté. Ce ne sont qu'entremêlements de noms comme Chatila et Kosovo, Burundi et Auschwitz, Chili et Sibérie. La plainte n'en finit jamais de dérouler ses contorsionnements de noms entressés.

Loukardill appuie sur le bouton " Connexion " et un tableau lui indique que trois personnes parmi ses ancêtres ont été liées particulièrement à ces charniers entre 1800 et 2000.

" Sous Napoléon Premier une courtisane se faisait livrer chaque soir, pendant les campagnes qu'elle accompagnait, deux prisonniers qu'elle transformait en jouets humains jusqu'à la mort. Sa spécialité, l'arrachement des chairs avec des tenailles. On pense qu'elle a ainsi soumis à ses caprices au moins vingt cinq mille personnes."

" En 1918, une femme meurt, qui aurait pu entraîner toute sa famille à Auschwitz en 1944 dans ce que l'on a appelé Les Trains de Papon. "

" De 1996 à 2000, un homme est devenu gendarme, et a visité tous les grands champs de bataille de la Yougoslavie. Il fut mis à mort en 2000 pour avoir torturé et tué environ mille sept cent quatre-vingt-dix-huit personnes pendant son séjour. "

La pièce musicale se terminant, tout revient à l'orchestre, et chacun d'applaudir en un vacarme sublime.

Rapide entracte, pendant lequel Loukardill décide de somnoler sur place. Il manque le bar et ses aventures, mais on lui a dit que cela ne valait pas vraiment la peine de se déplacer. Trop mondain. Trop superficiel. Surtout que tous les effets spéciaux sont supprimés et donc que les spectateurs sont vraiment eux-mêmes.

La soirée doit se terminer avec *La Grande Pâque Russe.*

Loukardill décide de retarder le début et d'envoyer un prélude. Pour pouvoir faire cela, il suffit d'en acheter le droit. C'est le spectateur qui a payé le droit le plus élevé qui l'emporte. C'est une sorte de loterie, car personne ne sait les mises des autres. Mais Loukardill a pris ses précautions pour être sûr de gagner. Il a joué un joker. C'est-à-dire que sa mise est automatiquement supérieure à toutes les mises des autres. Mais le risque et d'avoir un autre joker dans la partie. Les organisateurs ayant prévu cela ont décidé qu'il ne pouvait y avoir qu'un seul joker par soirée et que c'est le premier qui achète ce joker qui le détiendra. Cependant, comme cela ne peut que freiner les mises des autres, assurés de perdre, les organisateurs ont prévu que le joker est inutilisable si les mises ne sont pas

supérieures à cent fois la recette de la billetterie, plus celle du bar. Il se trouve que ce soir-là, le joker de Loukardill est efficace. En fait son Guide lui dit que l'ensemble des mises est supérieur de deux cent cinquante fois, les deux recettes visées. Cela est en plus un record. Loukardill peut donc imposer son choix d'ouverture pour la deuxième partie de la soirée. Mais inutile de dire qu'il lui en a coûté pas mal de piastres sidérales et que tous les autres attendent un prélude digne de cette mise.

Il choisit au hasard un groupe qui s'intitule NTM. Ça lui rappelle sa mère Nadia Tatania Malgloiranova, une mère qui est issue d'une longue lignée de musiciens. Et il bombarde ainsi toute l'Abbatiale d'un discours violent qu'il reconnaît à peine, et d'une musique tonitruante dont il a peine à suivre l'harmonie, s'il y en a une, mais dont le rythme et si lourd qu'il en frôle la migraine. De tout cela surnagent quelques mots ou quelques phrases.

" Boom boom bang bad boy pose ton gun
boom boom bang avant qu'il y ait maldonne
deux mois de sursis cinq barres d'amende on est condamnés
enlevez-nous ce baillon
y a trop de trucs qui tournent pas rond
je vise juste tu crois qu'tu vas m'la faire à moi
Mec ?
je vise juste j'suis pas près de lâcher l'affaire mec ! "

Cela déclencha une véritable bataille parmi le public. Loukardill est immédiatement bombardé par le public qui essaie d'arrêter cette intrusion brutale de musique primaire. Mais Loukardill avait prévu la chose et avait branché son nukenabber et d'un bazooka bien réglé, il détruit, les unes après les autres, les bombes du public.

Pendant ce temps, la scène est en éruption. Quinze projecteurs se décrochent et, tombent dans un fracas d'étincelles et de verre brisé. La scène elle-même commence à tanguer du mauvais côté et ses supports finalement lâchent à gauche et le praticable gîte lamentablement de ce côté. Et NTM continue à jouer et à chanter. Ils trépignent et frappent dans tous les sens et martèlent le public de leurs mots acides. Et ils poussent la provocation un iota plus loin en arrachant leurs chemises, en y mettant le feu et en les jetant dans le Chœur des Moines. Puis c'est le tour de leurs jeans, avec force crissement de bandes velcro. Ils les arrosent d'essence et les jettent en flammes sur les pianos, les clavecins et les pianoforte des absidioles. Ces instruments immédiatement se transforment en flambeaux. Quasi-nus, ils brandissent leurs sexes de deux mains et pissent sur les plantes vertes au bas de la scène. Finalement ils cassent leurs guitares sur les colonnes et jettent les morceaux à la tête des baroqueux médusés. Ils se retournent et leurs montrent leur cul en chantant de façon dérisoire :

" Tous les soirs, monsieur le commissaire.
Ils nous montrent leur cul et leurs bonnes
Manières
les bourgeois c'est comme les cochons
plus ça devient vieux plus ça devient con. "

Cependant, un de ces musicos un peu tarés, jette sa guitare à Loukardill en pleine gueule et son crâne de Yorick explose comme une grenade trop mûre en mille pixels. Loukardill aussitôt se choisit une nouvelle identité, devient Chimneysweep, et installe le petit garçon dépenaillé, noir et crasseux sur sa chaise de velours.

Finalement la perturbation s'arrête, car pendant que Loukardill changeait son identité, quelques membres du public ont réussi à appuyer sur le bouton " Turnover " qui retourne le plateau et enterre les perturbateurs. Loukardill pensait à autre chose et n'a pas pu bloquer la manœuvre. Et donc la musique attendue, et momentanément suspendue, commence.

Loukardill se laisse reposer quelques instants avant de reprendre à son tour une participation active, mais cette fois uniquement pour lui. L'habillage trop religieux lui déplaisant, il en cherche un plus sensuel. Il découvre alors le bouton " Fantasm " et le presse sans attendre. Dès les premières images d'une sexualité qu'il trouve trop violente et trop bestiale (pensez donc des coïts dont nous tairons la nature avec des loups-garous et des vampires), il n'attend pas la première jouissance de ces créatures du diable et presse sur le bouton " BLANK ", et il n'a alors plus que la musique dans un immense espace noir. Cela le satisfait totalement, et il se perd dans des rêves infinis de voyage sidéral au-delà de la porte noire du monde des dieux anciens. Il ressent des élévations du cŒur, des intensités d'amour pour l'humanité entière, une communion intense avec la souffrance et la joie des hommes du monde entier. Et il se perd dans la douceur confortable et nostalgique de ces passions qu'il sait n'être qu'humaines et d'un temps où elles contrebalançaient le malheur quotidien, du temps où malheur, misère et guerre existaient encore.

Ce concert se termine dans une apothéose où surnage la voix d'une haute-contre qui berce les étoiles invisibles d'un chant si délirant de beauté, si caressant de sensualisme, que les planètes se voilent la face rougissante d'une brume de pudeur, le soleil se détourne de ce feu sacré qui lui fait de l'ombre, et Lucifer rit d'un grand éclat de lumière qui déchire le pelage de la nuit d'éclairs zébrés et soyeux. Loukardill jure de ne jamais oublier cette voix et surtout ce visage, à la fois enfantin et angélique, dans lequel brûlent des yeux plus sataniques qu'innocents. Loukardill peut lire dans ces prunelles incandescentes toute la fureur que ce chanteur met dans chacun de ses contacts humains. Et cependant, il bloque la vision pour ne conserver de cet être surnaturel que la beauté, la pureté et la naïveté. Qu'importent les salissures et les souillures réelles, pourvue que la musique triomphe. Il pense rapidement à ce qu'il a lu sur les castrats de Naples ou de Venise et à cette phrase sibylline qu'il comprend maintenant complètement : " Le culte de la beauté musicale donnait à ces castrats une Aura de pureté qui les rendait invulnérables aux pires vicissitudes auxquelles ils se soumettaient pour le plaisir et pour l'argent. Anges de la musique, ils pouvaient être les diables de la vie et se soumettre sans souillure aux pires démons humains auxquels ils offraient des jouissances incomparables bien que parfaitement immorales ". Loukardill se demande en lui-même comment cette castration sanctifiée par Dieu pouvait ainsi produire des anges musicaux et des satans sexuels. Il ne saura jamais la réponse, car cette pratique a disparu il y a si longtemps que plus personne n'en a souvenir, même s'il sait qu'il y a quelque part dans la mémoire terrienne un livre d'Anne Rice qui décrit cela dans le moindre détail.[3]

3 Cry for Heaven.

Il sort alors de l'Abbatiale et on l'invite à un cocktail dans la salle Pablo Picasso. " Tiens, encore lui ! " se dit-il. Là on lui offre une flûte de champagne, fait selon la recette ancienne et séculaire, cocktailisé d'une larme d'Arquebuse, qui fut la liqueur des moines d'autrefois, des Bénédictins mendiants, charitables et pratiquant l'aumône aux pauvres tous les jours que le Seigneur faisait.

Une forte ivresse s'empare de Loukardill, qui, d'un simple mouvement des yeux, se retire dans son VSI et s'envole vers sa chère Europa, dont les frimas lui manquent, et où l'attendent ses amis à qui il devra raconter son expérience par Transfusion Mentale Directe. Il contemple, pendant le voyage qui ne dure que dix minutes sidérales, la carte dorée qu'on lui a remise avant son départ et qui lui permettra de participer virtuellement à tous les autres festivals, car cette carte ne s'obtient qu'après une participation effective. La particularité de sa carte, c'est qu'elle lui donne le droit de revenir une fois de plus. C'est là un privilège extrêmement rare qui lui a été attribué du fait de la richesse de l'intermède de début de deuxième partie qu'il a su créer à sa propre initiative.

Et le voilà revenu chez lui, entouré de ses amis, branché sur leurs intellects et déversant dans leurs neurones sa merveilleuse aventure, sans savoir qu'il déverse en même temps un virus informatico-génétique qui amènera chacun d'eux à désirer participer à un tel voyage dans le temps, puis un jour à descendre à La Chaise Dieu pour un concert de leur choix. Il ne sait pas une chose que seuls les organisateurs du Festival savent. La Chaise Dieu inocule à tous les participant le virus qui les rend à jamais dépendants de ce lieu, et qui est parfaitement contagieux. Celui qui a inventé ce virus s'appelait tout simplement Jean, dit Jean Sans Peur d'Olliergues, et il a eu cette idée sublime le jour de Noël 2018, l'année où, écoutant un rite de Noël venu d'Afrique, il comprit que la beauté doit devenir une maladie contagieuse non mortelle et spirituellement transmise, une MST. Il a ce jour-là, ce Jean Sans Peur d'Olliergues, rendu au concept de MST, Maladie Sexuellement Transmissible, disparu de la langue médicale depuis dix ans, une nouvelle jeunesse éternelle.

Depuis ce jour-là, le Festival de La Chaise Dieu est devenu universel.

Jacques COULARDEAU

RÉFLEXIONS SUR L'ÉCRIT DE CINÉMA

" Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer* " (Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*).

" La collaboration entre un metteur en scène de cinéma et son scénariste peut prendre des formes très variées. On pourrait presque dire : autant de films, autant de méthodes de travail différentes. Celle qui néanmoins semble la plus répandue, dans le cinéma commercial traditionnel, consiste à séparer plus ou moins radicalement le scénario et l'image, l'anecdote et le style, bref le " contenu " et la " forme " " (Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*).

Une réflexion sur le statut de l'écrit de cinéma met en évidence deux points sensibles. Le premier est le partage du travail entre le scénario et la mise en scène pour la production des images. Traditionnellement, les scénarios ne comportent aucune indication d'images (définition de plans ou de mouvements de caméra), mais uniquement un découpage en scènes dialoguées d'un récit, découpage qui inclut une détermination de l'action, de ses lieux et de ses moments. Le script est de ce fait extérieur à la mise en scène, bien que, paradoxalement, il en dépende entièrement.

Le second point sensible réside dans la référence de la mise en scène au scénario comme au sens d'un sujet qu'elle s'approprie. L'accord entre un réalisateur et un scénariste sur le contenu d'un film fait ainsi du script une *norme* interprétée par le travail de la mise en scène. La qualité essentielle d'un scénario est, à cet égard, sa valeur de suggestion pour l'image.

L'élaboration antérieure et extérieure du " sujet ", qui fait du scénario l'objet de la mise en scène, détermine la dépendance de l'image vis-à-vis du scénario et circonscrit, entre ce dernier et le film, un domaine d'opérations propres à la mise en scène. Cette dépendance définit une démarche type de cinéma (elle réunit toutes les démarches particulières dans leur diversité) et l'on peut la délimiter en unissant ces deux formules : " Une fois le scénario écrit, le film est fait ; je n'ai plus qu'à le tourner " (en substance, René Clair) ; " Le sujet, c'est ce qu'il y a de moins intéressant : je prends un roman pour m'en débarrasser " (en substance, Jean Renoir). En effet, si le scénario dépend de la mise en scène, et si l'image dépend du scénario, on peut dire à la fois et indifféremment de la même démarche que, une fois le scénario écrit, le film est fait, et que le scénario est ce dont on se débarrasse.

La contradiction entre la mise en scène, le scénario et l'image commande une démarche type de cinéma – que la formule " écrit et réalisé par " désigne précisément – et explique le " mystère " de la démarche de pensée du réalisateur dans la mise en scène.

L'image étant déterminée fonctionnellement par le sens – et l'objet de la mise en scène donné par le scénario –, la démarche de pensée de la réalisation se limite à la démarche de pensée d'une mise en image de son objet : elle disparaît de ce fait dans son résultat.

Cet effacement correspond à la différence de nature entre l'image et l'objet de la mise en scène en même temps qu'à leur équivalence dans un rapport de figuration (entre l'image et ce qui est mis en images comme objet de la mise en scène).

La disparition de la démarche de la réalisation induit l'impossibilité, pour le spectateur, de poser, avec les images du film, la question de leur comment et de leur pourquoi, en dehors du sens fixé par le scénario.

" *Cinéma* [...], télévision [...], sont une école d'inattention : on regarde sans voir, on écoute sans entendre " (Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*).

La démarche du film " écrit et réalisé par " enfante ainsi non seulement une classe de film, mais une modalité de vision. Elle est à l'origine des catégories propres à la critique cinématographique traditionnelle : film bien fait / film mal fait ; bonne réalisation / mauvais scénario ; bon scénario / mauvaise réalisation – commentaire sans fin, au-delà de l'image, asymptotique à ce que prescrit le script : le sens.

La production vient fonder ce schéma de pratique dominante. Le scénario y a pour fonction d'être, avant le tournage, un instrument de contrôle esthétique et idéologique. Il sert de base à l'organisation du plan de travail et à la définition de la stratégie des différents agents du film à réaliser.

" Le romancier exécute une œuvre.
Le scénariste (de cinéma et non de cinématographe), lui, planifie " (en substance, Roger Vailland, *N'aimer que ce qui n'a pas de prix*).

Pour cette démarche " écrit et réalisé par ", le film documentaire est un modèle. Les images y sont en effet conçues en fonction de ce qui doit être montré – ce qui ne peut pas l'être est dit par le commentaire.

Le scénario du film documentaire est la prescription de ce qui doit être présent à l'image, sans référence à l'image, pour un savoir donné.
Cette prescription est celle d'un champ du visible (ou du représenté, le rêve par exemple) correspondant à un domaine d'intelligibilité, en sorte que ce qui n'est pas montré est ce qui échappe à ce domaine. L'image étant réduite à un dire, à un *langage*, la prescription équivaut au décrochement du film par rapport à une réalité extérieure – les images sont toujours des images *sur* quelque chose.

" Cinématographe, art, avec des images, de ne rien représenter " (Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*).

Ce qui n'est pas montré à l'image est aussi bien ce qui en est exclu complètement que ce qui peut y figurer sans pour autant relever de son domaine de signification – c'est-à-dire qu'une partie de ce qui est à l'image y est neutralisée.

On voit bien que la séquence du documentaire, qui procède du savoir à l'image en passant par les apparences du réel, correspond au scénario de la démarche type " écrit et réalisé par ". En même temps, le film de fiction ainsi défini est en position de suppléer au manque de " visible ", qui contraint le documentaire au commentaire, par la mise en scène.

La prescription de ce qui doit être montré implique la subordination des images à la lettre du texte scénaristique, en ce sens que la mise en scène réalise leur construction technique selon les figures de langage suggérées implicitement par le script. Le régime implicite de la rhétorique induite par ce dernier est défini concrètement par le fait même de la prescription, c'est-à-dire de la détermination nécessairement indirecte de l'image par le scénario à travers le rapport à la lettre du metteur en scène.

Le problème de l'adaptation littéraire ne fait que porter, comme question particulière, la question de tout cinéma, celle de l'indépendance ou de la subordination de l'image à l'écrit. Ce qui est demandé au roman, ou au théâtre, dans la démarche type dominante, c'est en fait un scénario, c'est-à-dire la prescription d'un domaine du visible (ou du représenté) correspondant à un domaine d'intelligibilité.

L'adaptation littéraire proprement dite consiste à former un récit comme domaine du visible (ou du représenté) dans sa détermination par un domaine d'intelligibilité, savoir ou sens implicite au récit. La constitution du récit cinématographique revient là à dépouiller le récit littéraire des traces de son domaine propre d'interprétation, en rendant celui-ci implicite dans son texte.

Par rapport au texte du récit littéraire, le texte du récit cinématographique s'établit dans un partage entre un texte explicite du récit et un texte implicite de son domaine d'interprétation, décrochement dans lequel s'effectue un changement – complet ou infime – du domaine d'interprétation du film par rapport à celui du roman ou de la pièce de théâtre.

Le partage entre le texte explicite du récit (correspondant au domaine du visible ou du représenté) commandé par le texte implicite de son domaine d'interprétation, et celui-ci, suggère les figures de rhétorique pour la mise en scène qui les construira à l'image (figures des unités du récit et figures de leurs enchaînements).

Ce dispositif du scénario circonscrit les différents cas possibles d'adaptation littéraire : depuis l'adaptation libre qui fait du récit littéraire un alibi jusqu'à la fidélité à la lettre.

La libération de l'image par rapport à l'écrit a pour seule condition l'abandon, sous une forme ou sous une autre, du scénario tel qu'il vient d'être décrit. Une autre conception du script implique que l'image ne soit ni interprétation, ni reproduction de ce qui est écrit. Dans cette autre conception, le scénario – qu'il existe ou non sous la forme transitoire d'un texte – est une phase distincte qui engage la mise en scène sans lui être soumis. Le script définit alors un ordre de contraintes *pour* les images, la mise en scène inventant à partir de celles-ci. Une telle pratique, qui remet en cause la traditionnelle division du travail entre mise en scène et scénario pour la production des images, engage une autre démarche de création cinématographique, une autre classe de films et une autre modalité de vision, avec cette question : pourquoi et comment ces images ?

Christian PETR
Université d'Avignon

LE THÉÂTRE DU MONDE, MODE D'EMPLOI*

LE COSMONAUTE

À mon arrivée sur terre, on m'appela : le Cosmonaute. Parce que pendant tout le temps qu'elle m'avait porté, maman ne s'était pas lassée d'écouter la très belle chanson de Georges Chelon. Pendant mes premiers mois sur la terre, elle me berça bien souvent sur cet air et ces paroles :

LE COSMONAUTE

Je suis comme un cosmonaute
Dans une capsule spatiale
En apesanteur je flotte
Rien ne peut me faire de mal
J'arrive à la fin du voyage
Déjà neuf mois que j'attends...
Je suis parti sans bagage
Je serai nu en arrivant
Je viens du fond des âges
Je viens du bout de la nuit
Aïe aïe aïe cette lumière
Gardons bien les yeux fermés
Mais qu'y a-t-il, je manque d'air
Ah c'est vrai qu'il faut respirer
Ma poitrine se déchire
C'est la vie qui me fait du mal
Je crie " Laissez-moi repartir
La-bas au-delà des étoiles "
Je ne suis plus cosmonaute
Il n'y a plus d'apesanteur
Je suis tout nu et je grelotte
De faim de froid et de peur...

J'arrête là de marquer les paroles, parce que la musique, il ne faudrait jamais, jamais, la commenter. Même pas certaines chansons. Ce sont choses trop belles. Essentielles. Parfois, j'ai l'impression qu'il n'y a que la musique qui puisse nous apprendre quelque chose sur nous-mêmes. Sur l'immensité d'où nous venons, sur le sens de notre présence en ces lieux (dans la mesure, bien sûr, où elle en aurait un).

On me l'a dit depuis toujours : je fus un enfant pensif. Très lent.

Et lent je suis resté. Infiniment. Voyez un peu ce début. Chamfort, lui, tout au début de ses produits de la civilisation perfectionnée, imagine que le public lui pose une question :

---

* Début un petit ouvrage à paraître, sur le théâtre du monde et les moralistes à la trappe.

QUESTION

- Pourquoi ne donnez-vous plus rien au public ?

Aussitôt, il invente des réponses, elles fusent, il en trouve plus de vingt. Ainsi :

RÉPONSES

C'est que le public me paraît avoir le comble du mauvais goût et la rage du dénigrement.

C'est que le public en use avec les gens de lettres comme les racoleurs du pont Saint-Michel avec ceux qu'ils enrôlent, enivrés le premier jour, dix écus et des coups de bâtons le reste de leur vie.

C'est qu'on me presse de travailler, par la même raison que quand on se met à sa fenêtre, on souhaite de voir passer, dans les rues, des singes ou des meneurs d'ours.

C'est que j'ai peur de mourir sans avoir vécu.

C'est que j'ai à travailler et que les succès perdent du temps.

C'est que je ne voudrais pas faire comme les gens de lettres, qui ressemblent à des ânes, ruant et se battant devant un râtelier vide.

C'est que j'aime mieux l'estime des honnêtes gens et mon bonheur particulier que quelques éloges, quelques écus, avec beaucoup d'injures et de calomnies.

C'est que jamais, comme dit Bacon, on n'a vu marcher ensemble la gloire et le repos.

Parce que le public ne s'intéresse qu'aux succès qu'il n'estime pas.

Parce que j'en suis à ne plus vouloir plaire qu'à qui me ressemble.

C'est que j'ai connu presque tous les hommes célèbres de notre temps, et que je les ai vus malheureux par cette belle passion de célébrité, et mourir, après avoir dégradé par elle leur caractère moral.

Chétif passant sur la terre plus de deux siècles après ce grand homme, j'ai l'avantage – toi aussi, lecteur ! – de connaître les produits d'une civilisation bien plus perfectionnée encore.

Aussi n'est-ce pas une, mais trois questions au moins que je me pose pratiquement depuis mon arrivée en ces parages :

QUESTIONS

- Qu'est-ce que c'est que ce canton de l'univers où me voici tombé ?

- Que faut-il que j'y fasse ?

Et surtout :

- N'est-ce pas un tour qu'on me joue ?

Les réponses... Non seulement elles ne fusent pas, mais encore maintenant, après tout ce qui m'est arrivé, tout ce que j'ai réfléchi, je ne suis pas sûr et certain d'en tenir une, une seule bonne, simple, splendide et parfaite.

Toujours est-il qu'on me donna le surnom de Perplexe. Et même : Plus-que-perplexe. À cause de ma lenteur, bien sûr. Maman disait si tendrement : " à cause de ta naïveté ". Elle répétait : " Il t'est vraiment resté quelque chose de tes neuf mois de navigation interstellaire ".

J'ai toujours très bien pris ça. Perplexe, ça n'a strictement rien à voir avec taré.

Il m'a bien fallu huit, même neuf ans, pour me rendre compte que mes trois questions, tout bien considéré, n'en faisaient qu'une :

QUESTION

- Sur cette bizarre boule ronde, comment donc faut-il passer ?

Maman, qui est, j'en suis absolument sûr, la seule qui m'ait compris, disait que maintenant rien n'était plus pareil. Que dans mon habitacle de cosmonaute, j'avais pris de très mauvaises habitudes. Que pour mon prodigieux voyage, quelqu'un avait pris grand soin de tout programmer. Comme sur du papier à musique, disait-elle. Pas le plus infime détail n'avait été laissé au hasard. Je n'avais eu qu'à me laisser piloter, depuis le fin fond de l'univers. Tout ce qui m'avait été demandé, c'était de bien m'arrimer dans ma capsule, de bien me garder des mauvaises rencontres, surtout de ne pas approcher d'une planète très dangereuse, qui émettait des vapeurs toxiques, dites " mélancoliques ", capables de vous tenir sous leur " influence ", pour empoisonner dans la suite tout votre séjour sur la terre.

Je lui souriais doucement et elle posait sa main sur ma tête.

Pour rien au monde, je ne lui aurais dit qu'au cours de l'abyssale descente, il y avait eu un incident. Oh, pas grand'chose, un " incident technique sans gravité ", s'était contenté de signaler l'ordinateur de bord. Il n'y avait pas eu d'alerte rouge, et on avait pu éviter d'inquiéter maman. On avait seulement fait une escale sur une planète dont on m'avait tu le nom.

Des planètes, des étoiles, et même des galaxies entières, j'en ai tellement croisé, au cours de ma superbe virée, qu'il n'y a vraiment aucune raison pour que ce soit justement celle aux vapeurs pernicieuses. Je vous assure que les satellites de Jupiter et les flamboiements rouges de Mars, plus impressionnant que ça, tu meurs.

Quoi qu'il en soit, trois questions réduites à une seule, il y a du progrès,me dis-je. Tout va être très simple, et le problème réglé en deux temps trois mouvements.

2. SAGES BRANCHÉS

C'était évidemment raisonner en nouveau venu, en vrai bleu. Il me fallut bien vingt ans pour parvenir à cet élémentaire constat. Ma lenteur, toujours.

Je ne m'étais toujours pas fait à mon nouvel environnement.

Puisqu'il s'agit de conduite, me dis-je, et cette fois de conduite de ma vie, tournons-nous vers les philosophes, ces doctes, " amis de la sagesse " (selon ce qu'on m'a appris). La réponse ne saurait tarder.

Je me jetai sur les livres des penseurs nos contemporains. N'est-ce pas tout naturel ?

Il n'est bruit que d'eux. La terre entière les cajole, nous les envie. Partout on publie leurs sagesse. Ils ont réponse à tout : c'est donc qu'ils savent tout, me dis-je. Ah, qu'on était bien dans la stratosphère ! Mais ils me donneront le mot de cette énigme, de cette bizarre obligation qui m'est tombée dessus, d'avoir à être. Et qui plus est : sur la terre. Ce n'est quand même pas une mince affaire.

Plein de confiance, je me tournai vers eux.

- Amis de la sagesse, leur dis-je, sur cette contrée étrange, je me sens un peu perdu. Je vous serais bien obligé de me dire, vous qui savez ce qu'il en est, de quel côté il faut que j'aille.

Je vis s'avancer vers moi Monsieur André Comte-Sponville. On eût dit qu'il montait en chaire. De fait, il prononça, en tout, tel un prédicateur :

- Barbara. Baralipton. Bar. Bara. Bara. Lipton.

À l'usage, son discours ne me servit guère de vademecum.

Je retournai vers les doctes.

- Amis de la sagesse, leur dis-je, vous qui avez consumé vos veilles à observer le train du monde et la nature des hommes, je me sens mal à l'aise en les voyant se traiter entre eux comme ne feraient pas des loups-cerviers. Quoi donc ? Des génocides ? Des guerres mondiales, étrangères, coloniales, et encore civiles ? Et la pensée, plus souvent qu'à son tour, au cachot ! Et des livres brûlés sur les grands-places ! Ayez, je vous prie, l'extrême bonté d'éclairer un peu ma lanterne. Car parfois je me crois tombé dans un mauvais lieu. Pour ne pas dire un traquenard.

Je fus extrêmement flatté de voir venir à ma rencontre l'immense Jean-Paul Sartre soi-même.

- Engagez-vous ! me dit-il. Et surtout ne vous en laissez pas conter : la liberté de critique est totale en régime stalinien. Vous pouvez m'en croire, je suis un phare de l'humanité.

Je fis sincèrement l'essai de L'Être et le néant, je ne constatai pas de mieux notable.

Je fus voir une nouvelle fois les maîtres à penser.

- Maîtres, leur dis-je, j'ai beau regarder ceux qui se trouvent embarqués avec moi dans cette galère, sur le visage de presque tous mes compagnons je ne lis qu'inquiétude, méfiance, fermeture. Je vous en prie, procurez-moi votre viatique pour effectuer la traversée avec sérénité. Et puis, dites-moi : pourquoi ne m'a-t-on même pas demandé mon avis, avant de me jeter sur cette rive ?

J'eusse bien aimé avoir là-dessus le point de vue d'Alain Finkielkraut ou celui de Pierre Hadot, mais BHL leur écrasa le pied à tous deux et, après avoir repéré où étaient installées les caméras, s'avançant vivement vers moi avec la plus séduisante de ses mômeries :

- Lipton, lipton, lipton ! Bar, bar, bar, vous dis-je !

Je l'avoue avec une extrême confusion, je désespérai de la Sagesse. Quoi ! Choisir pour amis – qui sait, même pour amants ! – des diseurs de galimatias, des vendeurs de poudre de perlimpinpin, des poseurs pontifiant à qui mieux mieux et faisant la roue devant les caméras !

Qu'est-ce que c'était que cette pacotille ? Et ces entrechats, cette philosophie toute médiatique, impudique ? Un simulacre ? Qu'avait-il donc pris à la Sagesse de devenir vénale comme la dernière des péripatéticiennes ?

J'en étais là de mes perplexités, quand leurs minauderies, leurs chatteries et tout leur " discours " produisirent le plus heureux effet : je m'assoupis, puis sombrai dans un sommeil des plus délectables.

3. FORTUNE

Au réveil, il fallut bien retrouver le monde et la question.

Je décrochai une place de pigiste dans un important quotidien. Mon travail consistait à sélectionner tous les jours, parmi les milliers de dépêches de l'AFP, de Reuters et de l'Associated Press, celles qui feraient les meilleures ventes.

Après trois mois, je m'aperçus d'une insidieuse métamorphose. À force de " traiter " du matin au soir massacres et mascarades, imposteurs et crapules en tout genre, je perçus comme une dessication à l'intérieur.

Au plus vite, je revins vers les philosophes, en me disant : à coup sûr j'aurais plus de chance avec les étrangers, surtout avec les trois H.

J'osai m'adresser directement à Monsieur Martin Heidegger.

- Que signifie, lui dis-je, cette foire d'empoigne ?

- Ach, me répondit-il, ontologiquement le signifié ne signifie pas par catachrèse, en néopara-rationalité limitrophe bien entendu, que le signifiant soit foireux au sens de votre Sartre. Au reste, ce pied-plat aurait mieux fait d'apprendre l'allemand, au lieu de trahir ma doctrine archéosub, voire subarctiquement originelle. Dans toute l'histoire, il n'est pas de plus grand crime contre la pensée. Ni d'atteinte plus grave au droit d'auteur. Ja, dass ist doch goddam lèse-majesté !

Cependant, la dessication faisait des progrès rapides. Un matin, au réveil, je dus me rendre à l'évidence : j'étais bel et bien devenu " dur et épineux " (suivant les termes dont, bien plus tard, j'entendis se servir le bon La Bruyère).

- Assister impuissant à sa propre désertification, mais où sommes-nous donc ? me demandai-je.

Cela aussi me travailla, m'interpella (comme ils disent) ; ce fut comme une question subsidiaire.

La dessication augmentant, je m'en ouvris à Monsieur Husserl.

Il prononça : " Ach, mein guter Herr, barbarbar barabarabara.

Cependant, les dépêches continuaient à pleuvoir sur mon bureau.

Je n'étais pas encore parfaitement aride, de sorte que je ne fus pas absolument incapable de lire, par exemple derrière la partie de Monopoly planétaire dont elles faisaient triomphalement état, des enfants voués à l'esclavage, des millions d'involontaires comme moi, passant très fortuitement sur la terre mais crevant bien sagement de faim, des milliards de fourmis en tout comme moi, n'en revenant pas non plus, à qui on n'avait pas davantage demandé leur avis, mais piétinées aux quatre coins de ce brave petit monde.

Je consultai d'urgence sur cette difficulté Monsieur Jürgen Habermas, en lui posant, à lui, comme aux autres, la question principale :

- Sur cette déconcertante boule ronde, comment donc faut-il passer ?

- Ach, me dit-il, ne me parlez plus de la sphère privée, elle renvoie à bien trop de présupposés réactionnaires. C'est dur, croyez-moi, terriblement dur, de philosopher comme je fais dans de telles conditions (unter solche Umstände wie diese, pour rapporter fidèlement son propos).

À compter de ce moment, la question me tenailla, me mina, me tarauda.

On ne me trouva plus assez " professionnel ", je fus licencié.

Faute de mieux, je devins vendeur stagiaire chez un opticien-lunetier. Ma carrière fut de courte durée. Comme j'y voyais de moins en moins clair dans le monde, j'avais bien du mal à aider les gens à faire mieux.

La chance me sourit. L'évêque de Salamanque cherchait justement un jeune secrétaire pour rédiger ses allocutions aux écoliers, lors de ses tournées d'inspection des petites écoles du diocèse. Il m'autorisa à passer le test. Après avoir distraitement parcouru ma copie, il me prit affectueusement par l'épaule. " Plus-que-perplexe, me dit-il, tu me conviens. À toi le poste. Tes émoluments seront de dix mille francs par mois. À propos, tu me feras aussi la lecture, chaque soir, avant mon coucher ".

Dix mille francs ! La fortune ! Le jour même, je contractai un emprunt et m'achetai la dernière chaîne Sony avec des CD par centaines. J'aime vraiment énormément la musique, même classique.

Ma promotion sociale fut de courte durée. Le mois suivant, la rumeur courut que la charité de mon patron le portait à accorder une attention extrême aux plus jeunes de ses ouailles.

- Plus-que-perplexe, mon garçon, me dit-il, je t'aime comme un fils et je te voudrai toujours du bien. Mais la calomnie étant maîtresse du jeu, la prudence commande que je me sépare de toi pour l'heure.

Il m'embrassa avec effusion. Au reste, il bénéficia d'un non-lieu et je demeure persuadé qu'il se trouve dans cette vallée des prélats proprement apostoliques.

En attendant, il fallait vivre. Après de longues recherches, je trouvai une place d'apprenti-projectionniste dans un cinéma.

Je ressentis vers ce temps-là une gêne et même quelques malaises. C'était comme des vapeurs qui me montaient au cerveau et m'embrumaient l'esprit.

Allez savoir pourquoi, chaque fois que je devais projeter un film comique, ou la pellicule se voilait ou les bobines se bloquaient irréparablement. Ma lettre de licenciement portait que je n'avais pas " vocation à poursuivre dans le secteur cinématographique ". Allons, me dis-je, c'est donc que je suis appelé ailleurs,

J'allai, de petit boulot en intérim, d'intérim en alloc'. Et la fortune me sourit à nouveau. Je fus pris dans une énorme boîte, je dis bien énorme, carrément nationale. Le pédégé croûlait sous les comptes rendus moulinés par son directoire, ses conseils, comités, comités ad hoc, sous-comités, assemblées ordinaires, extraordinaires, bissextiles, commissions et sous-commissions. Comme il n'attachait d'importance qu'à ce que lui disaient ses maîtresses, ma tâche exclusive consistait à jeter les procès-verbaux au panier, selon une courbe algorithmique à équations implexes qu'il m'enseigna et qu'il avait lui-même apprise à l'ENA.

La roue tourna encore. On reprocha à mon patron sa gestion trop tâtillonne et, imaginez un peu, d'avoir le sens de l'amitié. Il s'en sortit moins bien que l'autre. Il est encore à l'hôpital de la Santé.

Mes malaises augmentèrent, je tombai malade, je consultai. Il fut question, dans leur jargon, d'atrabile et de " dysfonctionnement humoral ". On m'interrogea sur mes ascendants, je me demande bien pourquoi.

Je m'accrochai, je dénichai une place de caissier dans un théâtre de banlieue. C'est là que j'ai connu, trois soirs d'affilée, le vrai bonheur. On recevait une troupe de commedia dell'arte en tournée. La pièce s'intitulait *La famille Arlequin*. Je ne connaissais pas tous ces personnages. Arlecchino, Pulcinella, Pantalone, le Docteur, Rosaura, Colombine... Rien ne les atteignait, rien ne les arrêtait. Ils virevoltaient, ils cabriolaient, ils s'ébaudissaient. Ils avaient toujours une chanson, un tour, une astuce, une parade !

Une réponse !

Mais c'étaient des personnages de théâtre.

Eux partis, je ne trouvai plus aucun charme à cet art. Le rideau se levait, j'avais l'impression d'avoir déjà vu toute la pièce.

Ça devint pareil pour le monde.

Tous les jours, il me paraissait un peu plus un théâtre d'ombres. Les hommes me semblaient étrangers à eux-mêmes, figurants dans quelque fantasmagorie.

Le théâtre ferma : le propriétaire des murs avait fait ses comptes et choisi d'en faire un sex-shop.

Plus-que-perplexe, me dis-je, surtout ne perdons pas courage. Il est certain que ce monde demande un peu de temps, et sans doute à toi, pour cause de lenteur, bien plus qu'aux autres. Mais enfin, il doit y avoir un mode d'emploi, la chose est sûre.

Fortuitement, j'appris qu'on cherchait des figurants. Comme c'était pour des opéras à machines, ce n'était pas tout à fait sans danger et les candidats étaient rares. Ce fut à nouveau le bonheur. Je me trouvais aux côtés de Phaéton, d'Icare, et même, une fois par semaine, de Jupiter. Moi aussi, j'étais enlevé dans les airs. Les câbles me montaient jusqu'aux cintres, je demeurais suspendu dans le vide. J'étais léger, léger, en état d'apesanteur. Enfin je n'avais plus rien d'un terrestre.

La saison suivante, la mode changea. Plus personne ne voulait du baroque. C'était le tour du théâtre de rue.

Je devins clown. Oh, sous des chapiteaux de peu ! Je ne réussis pas trop mal, et pourtant mon " dysfonctionnement " ne me laissait plus tranquille. Le directeur me dit qu'il devait y avoir un rapport. J'aurais voulu l'y voir, cet idiot.

Une sale impression de ne plus pouvoir décoller, jamais.

Je maigris, je dépéris.

La Faculté se déclarant impuissante, on me traîna chez une sorte de sorcier, appelé psy. Je fus tourné et retourné sur des divans, lacanisé de la belle façon. Après deux semaines arriva le moment de payer. Le reste de mes économies y passa. On me dit qu'il n'y avait rien à espérer de l'analyse avant la sixième, peut-être la septième année.

Faut-il être fou pour payer son passage ce tarif-là !

Mes quelques amis s'émurent, se cotisèrent, je vis venir à mon chevet une grand-prêtresse à qui la rumeur prêtait des pouvoirs supranaturels. Bien que personne n'eût jamais rien trouvé à redire à ma vie intra-utérine, que j'eusse tué mon père, et même fait ce qu'il avait fallu faire à ma pauvre maman le plus heureusement du monde, on me redolthoïsa de toutes les manières.

7. MISTER SPECTATOR

J'étais perplexe plus que jamais quant au sens (je mets les choses au mieux) de la condition de fourmi humaine. En dépit de tout ce que je m'étais juré, je me tournai encore une fois vers les maîtres de philosophie. Je suis incorrigible, l'optimisme est vraiment le fond de mon caractère.

Leurs réponses furent plus que jamais à côté de la plaque, de l'existence. Sequitur (comme ils jargonnent) : il faut les laisser s'ébaudir entre eux.

À l'âge de trente ans, considérant que j'en avais assez vu et entendu, je décidai de retourner vers mes confins, d'où j'étais parti heureux et confiant.

J'essayai bien de résister, mais c'était comme un appel d'air : malgré moi, j'étais comme magnétiquement attiré par l'espace, par l'éther. J'enviais constamment les trapézistes, les équilibristes, les sauteurs à la perche ou à l'élastique, les acrobates, les somnambules, les alpinistes même, tous ceux qui se trouvent le moins du monde en état d'apesanteur. Je souhaitai même la plénitude du retour absolu. Comme un intrus, un vrai malotru, ce désir en vint à s'installer dans moi. Mon optimisme fut mis à assez rude épreuve, heureusement il fait le fond de mon caractère.

Ma chère maman était repartie là-bas depuis déjà plusieurs années. Mais chaque jour sa voix me parvenait, toujours si douce, si bienfaisante ! Pour une fois, elle se mit presque en colère. Elle s'opposa de toutes ses forces au choix que j'avais fait de ma destination.

Bien que mon souhait le plus cher fût de la rejoindre pour sentir à nouveau sa main sur mon front, j'acceptai, pour elle, de partir dans une tout autre direction.

Je réussis à m'embarquer sur un vaisseau en partance pour les étoiles inconnues, les *stellæ incognitæ* au delà de la trois cent dix-neuvième Voie Lactée, dont il était énormément question ces années-là.

La seule pensée de remonter me calma déjà. C'était comme si l'air lui-même ne demandait qu'à me porter et à me soulever. Déjà je me sentais dans mon élément.

À travers le hublot, je vis les maîtres de philosophie se trémousser, se dévergonder et offrir leurs charmes aux caméras plus fébrilement que jamais. Ils saluèrent mon départ de quolibets, de grossières injures, d'imprécations.

J'étais au comble de la joie de quitter une terre si ingrate, si peu susceptible de culture. Ô bonheur, m'écriai-je ! Adieu, boule aride, messieurs les philosophes adieu !

Mes compagnons de voyage étaient des missionnaires de la Compagnie des Droits de l'homme, des " pétroliers " d'Elf-Aquitaine et des spécialistes en clonage humain. Notre navigation fut heureuse les trois premières années.

Ce fut une bien belle lévitation, et la puissante libération que sur la boule seuls dispensent les songes.

Cependant, nous ne parvînmes jamais à destination. À quelque dix millions de kilomètres d'élévation de la Grande Ourse, notre vaisseau décrocha de son orbite et se brisa en mille morceaux dans un trou noir.

Tous mes compagnons périrent. Moi seul, comme par un fait exprès, survécus au naufrage. Par amour pour maman, je mis à feu ma fusée de sauvetage. Après une course de plus de trois milliards de kilomètres, j'abordai en un lieu qui me parut le bled le plus perdu de tout l'univers.

J'y fus recueilli par un robuste vieillard.

Après m'avoir aidé à réparer mes forces, il me demanda le récit de mes aventures.

- Aventures ? lui répondis-je. Dites mésaventures, plutôt ! Et je lui racontai par le menu mes tribulations d'en bas, mon trouble devant la colonne de fourmis, le peu d'affinités électives que je m'étais senti avec les fourmis killeuses.

Il me posa cette question, dont je ne pénétrai le sens que bien plus tard :

- N'avez-vous pas, au cours de votre navigation, traversé une zone de fortes turbulences ?

- Assurément, répondis-je.

- À quelle hauteur était-ce ?

- Quelque part au large de Saturne, je crois bien.

- Ah, se contenta-t-il de répliquer, je m'en doutais. Eh bien, vous ne regretterez pas d'avoir échoué ici. Vous auriez pu bien plus mal tomber. La quasi totalité des autres planètes est encore moins susceptible de culture que la terre. Tandis qu'ici, en attendant la venue de quelque vaisseau qui vous permette de poursuivre votre navigation ou de redescendre chez vous, si d'aventure l'envie vous en prenait, vous pourrez pleinement profiter de notre vue absolument imprenable.

- Ah bon, dis-je, c'est donc que nous nous trouvons sur l'épicycle de Mercure.

- Mais pas du tout ! D'où sortez-vous ? Pour qui nous prenez-vous ?

Il m'apprit que j'étais bel et bien parvenu dans la région que ceux d'en-bas, dans leur crasse ignorance, prenaient pour des stellæ incognitæ. Il ne voulut pas être plus précis. Comme il paraissait un peu blessé, pour détourner la conversation, je lui demandai de me narrer à son tour l'histoire de sa vie.

- Bien volontiers, répondit-il. Elle tient en fort peu de phrases. Je vis le jour à London en l'an 1711. Aujourd'hui, mes deux parents, Messieurs Addison et Steele, ne sont plus que d'illustres inconnus. Mais sachez qu'en leur temps ils furent l'un et l'autre très célèbres.

Cependant, durant plus de vingt années, leur pensée fut occupée exclusivement de moi. Je puis vous le dire en toute modestie : tel que vous me voyez, je fus pour quelque chose dans leur réputation, des plus flatteuses à travers toute l'Europe.

On m'appela Mister Spectator, le Spectateur, et il est très exact, comme le bruit en a couru, que je fus trente ans entiers à fréquenter chaque jour le même coffee-house, sans adresser la parole à qui que ce soit.

En revanche, je puis bien dire que de toutes ces trente années, je ne suis pas resté une unique seconde sans observer, sans scruter les hommes et méditer sur la très étonnante espèce qualifiée d'humaine.

En reconnaissance d'une étude aussi patiente et attentive, je fus promu. Après mon tour de piste obligé sur la terre, je fus élevé à la dignité de citoyen d'honneur des lieux où nous nous trouvons présentement et, dès l'année suivante, perpétuel de la Compagnie des Spectateurs de la vie, avec tous droits et privilèges y afférents.

- Pardonnez-moi, lui dis-je, il y a encore quelque chose qui m'échappe. Si vous aviez la bonté...

- Mais bien sûr ! m'interrompit-il. J'oubliais ! vous arrivez de là-bas, il faut tout vous apprendre. " Perpétuel ", ça, ça n'est pas bien compliqué. Ça veut dire Secrétaire perpétuel. C'est comme chez vous. " Perpétuel " comme Hélène Carrère d'Encausse. Ici, nous dirions plutôt comme Fontenelle.

- Et " Spectateurs de la vie " ?

- Ah ça, c'est une autre histoire. Si vous voulez...

Il s'arrêta, et je crus voir un éclair de malice dans son regard, comme s'il voulait me rendre très friand de la suite.

J'observai le bonhomme de plus près. Il était vigoureux au point qu'il paraissait encore dans la force de l'âge. Rien ne frappait en lui, que le regard. Quel contraste ! Tout le

reste était aussi absolument neutre, impersonnel, gris, terne, que possible. Sa mise, sa mine, tout tendait comme expressément à l'anonymat, à l'incognito, au plus discret, au plus général, au plus moyen, au plus quelconque. Une si nette volonté de passer pour anodin, invisible, pour rigoureusement dépourvu de toute originalité, de toute singularité, marquait à l'évidence un très délibéré dessein.

Mais le regard ! Quelque soin qu'il prît à en tempérer l'éclat et l'intensité, à n'en point laisser deviner l'acuité et, là encore, à ne point se livrer, il était patent que sa vie entière se concentrait là. Il feignait de le promener, avec indifférence, nonchalance, tantôt sur moi, tantôt sur toute chose alentour, tantôt encore au loin ; en fait, tout ce qui entrait dans son champ visuel devenait d'emblée sujet d'active, d'incessante étude. Il notait tout, enregistrait tout, emmagasinait tout, le geste le plus infime, le mouvement le plus imperceptible, la plus secrète expression ou hésitation. À force d'entraînement et de discipline, sans doute, il semblait avoir appris à maîtriser des yeux l'espace et, plus encore, à dominer, contrôler, contenir, voiler, occulter – réguler – son avidité scopique, sa passion panoptique. Ses yeux ne donnaient aucunement l'impression de fureter, d'enquêter, d'épier. On eût dit qu'il avait mis au point une méthode, une technique de caméra invisible. Rien ne paraissait insignifiant, sans valeur, sans intérêt pour lui.

Cet homme était un Œil. Un œil à facettes. On eût dit qu'il aspirait, qu'il buvait le monde par la vue.

Il s'aperçut – évidemment ! – que je l'étudiais.

- Vous souhaitiez vous informer sur les Spectateurs de la vie, dit-il d'un ton beaucoup plus cordial qu'avant, vraiment fraternel. Tenez, je crois que le plus simple, c'est que je vous les fasse rencontrer. Ils sont justement en train de banqueter. Êtes-vous remis de votre fatigue ? Vous sentez-vous assez de forces pour me suivre ? Nous mettons toujours un couvert de plus, pour l'hôte de passage. Il n'en vient guère. Soyez le bienvenu, étranger !

10. LES SPECTATEURS DE LA VIE

Ils disent qu'il faut que je me dégrossisse.

Ils disent de faire un cahier d'extraits. Il paraît que ça s'est toujours fait.

Ils disent qu'à un moment, il faut sortir de la perplexité et qu'ils veulent me faire tomber les écailles des yeux.

Ils disent que je raisonne encore et toujours en nouveau venu, et que cela n'est plus de mon âge.

Quand je leur ai demandé ce qu'ils entendent par " nouveau venu ", Monsieur Jean m'a expliqué. Nous n'avons jamais donné dans le jeunisme, m'a-t-il dit. Les personnes d'âge avancé, nous les confirmons dans les connaissances que l'usage leur a données. Les jeunes sont nouveaux venus dans le monde. Ils n'en connaissent pas encore les habitants, ils ne se connaissent pas eux-mêmes. Nous avons tous essayé de leur révéler la vie.

Ils disent que je ne devrais pas considérer le voyage de la vie comme une croisière du Club Med'. Ils disent que c'est une redoutable affaire, pas du tout de la navigation de plaisance. Ils me prennent pour bien plus naïf que je ne suis.

De toute façon, je ne les écoute que d'une oreille.

Ils disent que je dois faire mes classes et qu'il est temps que je sorte de mes perplexités.

Ils disent que j'ai pratiquement tout faux.

Ils disent de prendre des notes.

J'ai du moins réussi à savoir ce qu'ils sont.

Ils disent qu'un Monsieur Wilhelm les a appelés " les philosophes de la vie ". Que ça n'était pas trop mal trouvé. Mais que leur véritable profession (ils disent " vocation ") est d'être, ni jamais à mi-temps ni pour un boulot à durée déterminée, " les Spectateurs de la vie ".

Ils disent qu'ils continuent à s'appeller aussi entre eux d'un beau nom dont ils sont fiers : " moralistes ". Mais qu'ils n'aiment pas trop, quand c'est le public qui les appelle comme ça. Parce que le public est victime de désinformation et croit que " moraliste ", ça veut dire " moralisateur ".

C'est Monsieur Michel qui m'a le mieux expliqué.

J'ai noté :

Notre vie, disait Pythagoras, retire [ressemble] à la grande et populeuse assemblée des jeux olympiques. Les uns s'y exercent le corps pour en acquérir la gloire des jeux ; d'autres y portent des marchandises à vendre pour le gain. Il en est, et qui ne sont pas les pires, lesquels ne cherchent autre fruit que de regarder comment et pourquoi chaque chose se fait, et être spectateurs de la vie des autres hommes, pour en juger et régler la leur.

Là-dessus, Monsieur Désiré a dit qu'il était on ne peut plus d'accord. Qu'il voyait seulement, par l'œil de l'imagination, un marché plutôt que le stade de France.

J'ai noté aussi, parce que je crois qu'ils m'ont donné là un bon conseil :

Pythagore divisait la foule du marché en trois catégories : les uns étaient venus pour vendre, d'autres pour acheter. Il disait que ceux-ci comme ceux-là étaient inquiets, et donc malheureux ; d'autres ne venaient sur la place que pour regarder ce qui était exposé à l'étalage et ce qui se passait. Eux seuls étaient heureux, parce que, exempts de soucis, ils jouissaient d'un plaisir gratuit. Et le philosophe, disait-il, est dans une quatrième catégorie d'hommes qui rôdent, sans acheter ni vendre et ne regardent pas en oisifs, mais en observateurs préoccupés de découvrir sur quoi ils pourraient faire main basse.

Mais Monsieur Pois Chiche, lui, n'avait pas l'air content du tout. Il rouspétait et disait tout le temps que c'est lui qui avait tout trouvé, et que les autres n'avaient été que des copieurs.

J'ai noté quand même, parce que je crois que ça rend bien service de tenir comme ça un cahier où on note l'essentiel. Ils appellent ça un " florilège ", je me demande bien pourquoi. Ils ont bien ri, quand je leur ai posé la question.

Monsieur Théodore m'a dit que je pouvais appeler ça " Polyantheae ", si ça me chantait, mais qu'il n'y avait aucune raison de mettre du latin dans ce qui était la vie toute pure. Que " cahier d'extraits ", c'était l'idée aussi. Mais que " Florilège ", c'est pas seulement le plus poétique, mais aussi le plus " approprié ".

C'était à ne rien y comprendre.

- Va dans les jardins, regarde les fleurs, m'a dit Monsieur Nicolas.

Ils m'ont quand même l'air un peu braques.

Je crois bien que Monsieur Michel est le plus aimable de la bande. En tout cas, il a voulu me mettre sur la voie :

- Les abeilles pillotent deça les fleurs, m'a-t-il expliqué. Mais elles en font après le miel, qui est tout leur. Ce n'est plus thym ni marjolaine.

- Je te l'ai dit : Va dans les jardins, regarde les fleurs, et fais ton miel, a répété Monsieur Nicolas. Je t'en dirai pas plus, a-t-il ajouté, parce qu'on n'est pas là pour tout te souffler.

- Oh là là, ça, oui ! a renchéri Monsieur Michel. C'est témoignage de crudité et indigestion que de regorger la viande comme on l'a avalée. Savoir par cœur n'est pas savoir !

Donc, je note encore. C'est un peu long, mais finalement, Pois Chiche, c'est quand même pas mal :

Pythagore, d'après une tradition recueillie par un auditeur de Platon, Héraclide du Pont, qui fut un savant distingué, s'était rendu à Phlionte et avait traité devant Léon, prince de Phlionte, certaines questions où il s'était montré savant et disert. Émerveillé de son intelligence et de son éloquence, Léon lui aurait demandé quelle était la science dont il se réclamait spécialement, et voilà que Pythagore aurait répondu qu'en fait de spécialité il n'en avait aucune, mais qu'il était philosophe. Surpris par l'étrangeté de ce terme, Léon demanda ce que pouvait bien être un philosophe, et quelle différence il y avait entre un philosophe et le reste des hommes ; à quoi Pythagore répondit que, à son avis, il y avait analogie entre la société humaine et la foire où se déploie toute la magnificence des Jeux et où afflue toute la Grèce. Là, expliquait-il, certains demandent aux exercices physiques les couronnes qui donnent la gloire et la célébrité, d'autres y viennent en acheteurs ou en vendeurs, poussés par le goût des affaires et l'appât d'un bénéfice, tandis qu'il y a une catégorie de gens et précisément les plus distingués, qui ne recherchent ni applaudissements ni bénéfices, mais sont venus en spectateurs et examinent curieusement

comment les choses se passent ; il en était de même de nous : comme si nous étions partis de quelque cité, pour prendre part à certaine foire très suivie, ainsi nous étions partis d'une autre vie et d'une autre nature pour notre vie actuelle, où les uns s'attachaient à la gloire, les autres à l'argent, tandis que certains individus, disséminés dans le monde, négligeaient tout le reste pour observer curieusement la nature ; c'étaient ceux-là qui se qualifiaient de passionnés pour la sagesse, car tel est le sens de philosophe ; et de même que là-bas l'attitude la plus distinguée était celle du spectateur qui ne cherche aucun profit personnel, ainsi dans la vie la contemplation et l'étude de la nature l'emportent de beaucoup sur tous les autres genres d'activité.

Louis VAN DELFT
Université de Paris X - Nanterre

MASQUES ET SPECTACLES

(Poèmes traduits)

Baha Zain[1]

Masques*

Ce monde est devenu la maison de tous les événements,
d'ombre en ombre les masques dansent.
Pourquoi nous inquiéterions-nous ?
L'aube arrive toujours
pour nous livrer sa balle de lumière,
la solution et la victoire.
Nos vies seront lumineuses.

Ce monde est la maison des masques, Déesse de Merci Dieu de Rémission
pour tous ceux qui tremblent de peur,
pour tous ceux qui ne trouvent pas,
pour ceux qui grandiront pour prier
mettez vos masques
d'ombre en ombre.

Ce monde est la maison de chaque rêve,
avec, ce soir, les tambours de guerre.
Je suis Rawana et je porte le masque d'Hanuman ;
avant que n'arrive l'aube tant désirée
Rama aura juré au nom de Sita,
symbole de tout ce qui est juste,
parole vraie jetée à la face
de spectateurs abusés.

Événements autour de moi, masques autour de moi :
me voici, visage nu,
face à l'illusoire.

---

* Poème repris de G. Voisset. *La Terre et l'Eau, un siècle de poésie de l'Archipel malais* (1913-1996), Paris, You Feng Editeur, 1999. Autres traductions originales

1 Baha Zain, Malaisie, né en 1939.

Sapardi Joko Damono[2]

Masques

À Danarto

Il aimait fabriquer des masques. Retirer
l'un après l'autre ses visages lui-même
puis les suspendre au mur. " J'aime
jouer avec eux " disait ce metteur en scène.
La nuit, pendant que l'histoire se déroulait sur la scène,
il cherchait son propre visage entre les
masques qui sifflaient, qui criaient,
qui geignaient. Mais nulle part. Apparemment,
il avait encore des visages à retirer
lui-même, l'un après l'autre.

II

" Où est mon masque ? " demandait-il
- à personne en particulier. Dans les coulisses : un miroir
fendu, du rouge et de la poudre de riz par-ci par-là ;
mais pas de masque. " Où est
mon masque ? ", demandait-il. Des ampoules électriques
faibles, des toiles d'araignées au plafond,
un calmant dans la paume. Mais pas
ce masque-là. Peut-être le metteur en scène
avait-il voulu dire : le Tyran
doit fabriquer son masque avec son propre visage ?

III

Cependant, un masque ne peut pas incarner un homme.
Il est, bien sûr, aux ordres de son roi
à la botte de son seigneur : c'est qu'il connaît cette lumière
dans les yeux, ce battement de cœur des spectateurs. Non, par Dieu
il n'est jamais inscrit dans le registre des acteurs,
ne touche aucun salaire ; il est simplement raccroché au mur
quand la pièce est terminée. Ils restent tous les deux derrière
la scène qui s'est vidée. Le metteur en scène ne s'en est jamais soucié.

Un masque n'a pas le droit de devenir humain.

2 Sapardi Joko Damono, Indonésie, né en 1940.

A. Latiff Mohidin[3]

Spectacle, III

un spot rouge pour le lit, un vert sourd pour le pistolet qui pend
contre le mur et bien sûr un spot bleu directement
sur le visage du mort
ah ! eh puis un spot blanc pour la vieille habillée tout
de blanc qui tourne sans arrêt autour de la scène
le spot noir c'est bien sûr pour toi - il te cherche
dans l'auditoire maintenant captivé
mon travail est simple : quand j'entendrai ton cri moi -
l'éclairagiste -je dois envoyer toutes les lumières de
la boutique parce que je t'aurai retrouvé(e) -
ce sont les ordres du metteur en scène.

Masques ou mon nom est Ramawana

... et nous vivions également comblés de bonheur jusqu'à
cette nuit de pleine lune où moi, Sri Rama, je m'arrachai
des bras de Princesse Sita, au palais céleste, et descendis sur la terre,
et instantanément je vis ces rangées de masques de Rawana
écrasés l'un contre l'autre tant et si bien qu'à la fin
je rencontrai mon propre visage souriant là-bas pour l'éternité,
comme s'il observait l'autre côté d'un miroir*.

Muhammad Haji Salleh[4]

Montreur d'ombres, II

La scène obscurcie est devenue le monde,
et lui c'est le marionnettiste entre les deux.
Le mouvement se glisse dans les peaux de cuir,
les voix résonnent à la courbure des découpages.
Tous ces héros sont des emprunteurs,
tous les montreurs d'ombres des assembleurs d'univers.
Le clown n'est comique que par ses satires.
La métaphore ne coupe qu'avec les dents de la comparaison.
Son chant n'est mélodieux que parce qu'il a aimé.

3 A. Latiff Mohidin, Malaisie, né en 1941.
4 Muhammad Haji Salleh, Malaisie, né en 1942.

Montreur d'ombres, III

Pour la soirée je ne serai pas le père
qui cède à l'enfant larmoyant,
ni le mari qui acquiesce à sa femme,
ni le fermier qui s'inquiète des rats.

J'oublie la fille qui s'est entichée d'un oiseux,
les frais de scolarité de ce vaurien
et le vieux buffle dans la grange délabrée.

Viens ! ô déesse de la scène,
composer le collier de perles des événements
voici que je suis Sri Rama,
voici que je suis Hanuman,
et entre leurs apparitions
je suis Semar, le clown cynique !

Ma fièvre, c'est l'amour de la princesse,
la plus belle - là, sur le tronc de bananier.
Mon tourment, c'est la séparation des îles.

Donne-moi une voix mélodieuse pour bercer les tristesses de l'existence.
Accorde-moi une voix puissante pour incarner les démons.

Théâtre d'ombres, I

En une large feuille de cuir
tout un univers est enclos,
arrangé comme aux origines
-formes, couleurs, espèces,
toutes protégées par ses bords.

Dans la feuille,
il y a une montagne.
Dans la montagne,
il y a un figuier de Bouddha.
Dans le figuier de Bouddha,
il y a une forêt.
Dans la forêt,
un oiseau piaille.

Dans la forêt le silence de l'ascèse rugit -
calme et claire est la voix de la méditation.
Aux abords de la forêt, les clameurs du palais
autour du palais, l'agitation des couleurs.

Dans la feuille se cachent les symboles,
dans les symboles, l'ombre de l'Analogie.
Tous les chemins conduisent au savoir,
et le savoir étale ses racines.

Dans la forêt, les feuilles s'entassent,
dans la feuille un univers pousse
dans l'univers est une forêt -
dans la forêt, une feuille.

Georges VOISSET
Université des Antilles et de la Guyane